

# Enjeu de l'objet dans *Les Hirondelles*, poème de Francis Ponge.

## 1. L'Objet comme chose de la poésie

Francis Ponge (1899-1980) a été longtemps considéré comme un poète des objets. Cette image du poète vient sans doute en partie du succès de son recueil *Le Parti pris des choses*. Il est vrai que depuis l'apparition de l'article de Sartre, *L'Homme et les choses*, en 1944, les discussions littéraires qui ont animé la moitié du vingtième siècle autour de Ponge, y compris ses écrits et ses déclarations théoriques, traitent en très grande partie cette notion d'objet. C'est dire que la chose de la poésie de Francis Ponge passe inévitablement par un détour par l'"objet". De nombreux commentaires, que l'œuvre de Ponge a suscités, loin d'être unanimes, parfois contradictoires, montrent que cette poétique de l'objet offre une très grande résistance, eu égard aux approches critiques<sup>1</sup>. D'une certaine manière, elle a surtout un pouvoir susceptible de déplacer les enjeux théoriques. En un mot et selon l'expression de Jean-Patrice Courtois : « Car poésie donnée égale poésie perdue. Il faut retrouver, peut-être, la poésie, ou aller vers. » (69)

C'est vers cette poétique de l'objet, maintes fois revisitée, que nous allons. Mais par où commencer ? Il est sans doute nécessaire de reprendre les enjeux à partir de l'origine du problème, à savoir les explications de Ponge sur sa propre poésie. On connaît la fameuse équation dans *My creative method* qui pose une certaine équivalence, interchangeable, entre mots et choses. Cette formule une fois exposée, Ponge la commente : « PARTI PRIS DES CHOSE égale COMPTE TENU DES MOTS. Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CTM... Peu importe. Il faut qu'il y ait en tout cas de l'un *et* de l'autre. Sinon, rien de fait. » («*Méthodes*», 19). Il est important de souligner que, ici, Ponge n'oppose pas les choses aux mots, mais tend à chercher leurs relations. Nous remarquons aussi que les mots *égale* et *et*, mis à part leur renvoi vocalique, sont soulignés par l'italique. Mais très vite, dans le même texte, Ponge va distinguer deux mécanismes personnels. Le premier consiste à partir de « l'idée de

---

<sup>1</sup> Tineke Kingma-Eijgendaal souligne ce passage obligé des critiques : « En effet, quel critique n'a pas souligné la valeur "mimologique" de la critique pongienne ? Si Ponge lui-même se sert du mot "adéquation", la critique parle de "mimo(typo)graphie", de "motivation", "d'analogie", "d'écriture imitative", ou de "figuration en miroir". Jean-Marie Gleize fait une distinction très utile entre "l'idéogramme (ou schématogramme)", "l'anagramme" et la "mimologie" comme "générateurs de texte " chez Ponge, tandis que Michael Riffaterre se sert du terme "surdétermination " pour expliquer le mécanisme générateur. », Tineke Kingma-Eijgendaal, « "L'adéquation" iconique de l'oeuvre à l'objet : Le travail sur "l'Ardoise". », *Francis Ponge* , AMSTERDAM-ATLANTA, CRIN 32, 1996, 86.

l'objet », envisagé «à travers le mot qui le désigne » (33). Cette approche ressemble beaucoup, à première vue, à celle de la *mimèsis* platonicienne, c'est-à-dire le degré de ressemblance par rapport au modèle imité. La seconde approche est « une autre façon de tenter la chose : la considérer comme non nommée, non nommable, et la décrire *ex nihilo* si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin : que son nom soit un peu comme le dernier mot du texte et n'apparaisse qu'alors.» (35) Cette approche exclut donc l'idée d'une conception de l'objet préexistant au langage qui le décrit. Il est intéressant de noter, dans le passage de l'une à l'autre approche, un glissement de terminologie : de «l'objet » vers «la chose ». Ces deux mécanismes personnels, s'ils soulèvent en effet des enjeux apparemment opposés, telle que l'opposition entre les théories platonicienne et aristotélicienne de la *mimèsis*, relèvent en effet plutôt du vacillement.

Dans un autre texte, *Les Façons du regard*, plus ancien que *Méthodes* et à vocation théorique moins affichée, il est question de la relation entre la parole et le monde réel sous le signe du regard :

« Il est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme : c'est le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle, la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure.

Il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, – en dehors de leur valeur habituelle de signification, – sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre. » (*“Prôèmes”*, 120)

Ce texte de 1927 représente quelques similitudes avec le passage de *Méthodes* que nous venons de citer. D'une part Ponge s'exprime toujours en termes de parole humaine comme «parle », «signification », et d'autre part comme «chose ». Mais on ne sait plus très bien distinguer un "dedans" et un "dehors" du langage et la notion de «chose » reste opaque. L'homme, par ce regard qui fait le lien entre «ce qui l'entoure » et «son propre état au milieu de ce qui l'entoure », parle. Il n'est pas certain, à travers ces termes de Ponge, qu'on puisse dire que le monde extérieur préexiste à la parole, puisque c'est «une occupation à chaque instant en réserve à l'homme », un état permanent. Ce qui est encore moins certain, c'est cette construction syntaxique, «le

regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle » (*Prôèmes*, 120)<sup>2</sup>, qui prête à des difficultés entre une causalité logique et une poétique. Du point de vue logique, si on ignore les tirets, la conjonction "de telle sorte que" peut être lue comme consécutive. Dans ce cas, la parole est produite par la série de causalité due au regard, elle n'intervient qu'en seconde instance. Du point de vue d'une poétique du texte, les tirets sont une force de maintien qui empêche de trancher et le sens des compléments de temps se trouve spécifié ou modifié. Le regard, comme le langage, peut être une sorte de médiation pour approprier ou "exprimer" le monde extérieur selon les points de vue. Pour le moment, tâchons de maintenir ces deux catégories de position : écart ou non-écart. Il y a un clivage entre les deux positions dans les discours de Ponge qui, pour l'instant, empêche les lecteurs de trancher.

Mais au fil des ans, en ce qui concerne les enjeux de notre discussion, la position de Ponge semble s'éclaircir. Le fossé entre le langage et le monde extérieur se creuse. Dans un texte de 1956, *La Pratique de la littérature*, Ponge exprime enfin sa position sur le langage :

« Il y a donc d'une part ce monde extérieur, d'autre part le monde du langage, qui est un monde entièrement distinct, sauf qu'il y a le dictionnaire, qui fait partie du monde extérieur, naturellement. Les objets de ce genre sont d'un monde étrange, distinct du monde extérieur. On ne peut pas passer de l'un à l'autre. Il faut que les compositions que vous ne pouvez faire qu'à l'aide de ces sons significatifs, de ces mots, de ces verbes, soient arrangées de telle façon qu'elles imitent la vie des objets du monde extérieur. Imitent, c'est-à-dire qu'elles aient au moins une complexité et une présence égales. Une épaisseur égale. Vous comprenez ce que je veux dire. On ne peut pas entièrement, on ne peut rien faire passer d'un monde à l'autre, mais il faut, pour qu'un texte, quel qu'il soit, puisse avoir la prétention de rendre compte d'un objet du monde extérieur. il faut au moins qu'il atteigne, lui, à la réalité dans son propre monde, dans le monde des textes, qu'il ait une réalité dans le monde des textes» (*Méthodes*, 276).

---

<sup>2</sup> Michel Collot a fait une lecture phénoménologique de ce passage qui montre cette tension entre l'écriture et son objet : « Dans un cas, le regard se modèle sur la parole, et réciproquement : il y a entre eux une sorte de recouvrement et de coïncidence. Dans l'autre, demeure un écart : le regard est ainsi fait qu'il appelle la parole, mais il ne se confond plus avec elle. » 39 ; « La vue est souvent, de l'aveu même de Ponge, source d'émotion ; c'est cette charge affective qui empêche de réduire la chose à son aspect visible, à une définition langagière univoque. » 43, "Le regard -de -telle-sort-qu'on-le- parle" , *Europe*, n° 755, mars, (1992)

Le problème est loin d'être aussi simple, et c'est la raison pour laquelle Ponge maintient souvent le clivage entre les deux positions apparemment à l'extrême opposé de ce à quoi une logique dualiste peut mener. Nous verrons, au cours de notre analyse, que les énoncés émis par Ponge relèvent en effet des deux conceptions différentes, mais que la conscience poétique est capable de les fusionner. Il y a un versant du clivage que Ponge a volontiers laissé exprimer en des termes opaques tels que «présence» et «complexité», et en l'occurrence, par les formulations qui touchent aux problèmes de l'imitation. Le langage, par ce biais du rapport au réel, rejoint l'ancien problème de la *mimèsis* qui, selon les conceptions différentes, peut avoir des conséquences très diverses.

## 2. Les deux approches de l'imitation

L'histoire de la *mimèsis* occidentale prend sa source dans le conflit conceptuel entre Platon et Aristote. Pour penser la relation de l'œuvre à la réalité, la conception de la *mimèsis* est théorisée selon Platon comme processus d'imitation, par le pouvoir du miroir de copier le monde. Lorsqu'il arrive au livre X de la *République*, il considère l'art comme « imitation d'une apparence » (1209). En faisant passer la copie pour l'original, contrairement au menuisier, l'art du peintre s'éloigne de la vérité, et le peintre se trouve placé au rang des « faiseurs d'illusion » (1209). C'est dans ce rapport de l'art au réel que Platon va considérer le cas du poète. Le poète, à son tour devient celui qui fait « des simulacres avec des simulacres » (1219) et se trouve « éloigné du vrai à une distance énorme » (1219).

Pour Aristote, la *mimèsis* ne se rapporte pas au degré de la réalité représentée, mais à l'objet imitant ou représentant, c'est-à-dire la technique de la représentation, sur la structuration du *muthos*. Le rôle du poète, à la différence de l'historien, n'est pas de représenter les faits réels : « Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » (36), « l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu » (65). En ce sens, la *mimèsis* doit se séparer de la notion de représentation comme reflet du monde, mais se concentrer sur la nécessité interne d'une œuvre :

« Les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout » (63)

En suivant Aristote, nous voici arrivés à un point capital pour la compréhension de la poétique de Ponge, où le rapport de l'œuvre littéraire au monde ne se pose plus en une relation directe, telle que la conçoit Platon, ou les théories de l'onomatopée, mais se tourne vers l'œuvre elle-même, dans ce qu'elle a de nécessité interne. Mais faut-il considérer la *mimèsis* exclusivement à l'intérieur de l'œuvre, autrement dit, le monde extérieur est-il exclu à jamais du monde des mots ? En effet, ni Aristote ni Ponge ne le pensent. Ponge ne pense pas qu'on puisse tout faire avec des mots. Pour Aristote, la *mimèsis* n'est pas seulement une affaire de mots, mais fondamentalement une question de rapport au monde, donc de sens. En effet, suivant Aristote, si la relation de la *mimèsis* au réel est indirecte, c'est pour mieux souligner que c'est la relation de l'homme au monde qui est fondamentalement indirecte. Par conséquent, notre connaissance du monde est fondamentalement indirecte, c'est-à-dire se fait à travers le langage :

« Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou des cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes [...] ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui » (*Méthodes*, 43).

Avec la conception de la *mimèsis* d'Aristote, on ne peut que mieux apprécier les enjeux apparemment circulaires de Ponge. Lorsqu'il relate ses deux mécanismes personnels de création, il essaie de concilier les mots et les objets, mais il est obligé tout de même de passer par les mots d'abord :

« Le premier consiste à placer l'objet choisi (dire comment *dûment* choisi) au centre du monde ; c'est-à-dire au centre de mes « préoccupations » ; à ouvrir une certaine trappe dans mon esprit, à y penser naïvement et avec ferveur (amour).

Dire que ce n'est pas l'objet (il ne doit pas nécessairement être présent) que l'idée de l'objet, y compris le mot qui le désigne. Il s'agit de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français (vraiment article de dictionnaire français)» (*Méthodes*, 33).

Ici, la notion d'objet découle des mots, elle n'est pas une entité idéalement abstraite qui soit indépendante du langage. Ponge a voulu penser ce rapport au langage, pour ainsi dire, à partir de l'objet. Le second mécanisme considère la chose « comme non nommée, non nommable, et la décrire *ex nihilo* si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin : que son nom soit un peu comme le dernier mot du texte et n'apparaisse qu'alors » (*Méthodes*, 35). L'opération est une opération de reconnaissance, après coup bien sûr ; mais pour la décrire, Ponge se place du côté du lecteur, en aval, pour expliquer sa méthode de création depuis la source. Il ne faut plus, suivant Ponge, partir du "moi" pour aller vers les choses, mais prendre le "parti" des choses. Il y a comme une sorte de raccourci, vers la chose inconnue, mais déjà là. Ponge ne va pas à la chose, il en part. Ce n'est donc pas une description de l'objet, au sens banal du terme.

Il faut désormais distinguer deux approches pour situer la notion d'objet selon Ponge. La première, en amont, c'est de se poser dans l'intentionnalité du créateur pour vouloir créer l'objet, mais l'objet réel qui découle du texte n'existe pas encore. C'est un rapport de séduction avec l'objet intenté, une coïncidence supposée entre la conscience et l'objet. La seconde, c'est se placer dans un processus de connaissance, dans la réénonciation par le lecteur pour reconnaître l'objet. Le moment de connaissance du lecteur est aussi le moment de naissance de l'objet.

Mais l'entière entreprise de Ponge est de créer un objet poétique à partir de ces deux inconciliables. Comment ? En introduisant une voix du regard à l'objet, en installant un métadiscours au cœur même du discours poétique, en mettant en œuvre une poétique de la description, en abolissant la distance par le *regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle*, et en construisant une parole-description surdéterminée par les références à l'objet. La description de l'objet est souvent dédoublée par l'objet qu'elle crée, l'objet se faisant métaphore de la description, et le poème, allégorie de la chose. Pour le dire comme Ponge : « En somme, les choses sont *déjà, autant mots* que choses et, réciproquement, les mots, *déjà, sont autant choses que mots* » (*La Fabrique du pré*, 23).

Il faut, en même temps, que nous prêtions attention à un détail : nous reconnaissons l'événement (la chose) à travers le langage, nous faisons ainsi l'expérience de l'événement qui est déjà linguistique. Par la réénonciation du processus de reconnaissance, le lieu de l'événement (évocation de l'objet) est en même temps le lieu de la parole. En somme, l'objet est une notion opératoire, un prétexte au sens fort du terme, prévu pour déranger ou ranger. En fait, il n'y a pas

de métaphore au sens d'une figure de l'écart. Les mots sont déjà mots et choses. En ce sens, les choses sont déjà choses et mots, cela signifie que les choses sont dans leur rapport au langage. Le point de départ d'un regard vers la chose est aussi le point d'arrivée d'une pratique de la parole. La parole poétique fait converger les deux mondes placés dans leur rapport au langage. Car le fait de vouloir saisir l'équation entre chose et mot renforce leur lien à l'intérieur du langage.

### 3. La mise en parole des *Hirondelles*

#### 3.1 Une théorie de la lecture comme activité du sujet

Après avoir examiné la théorisation de la notion d'objet, il est temps de quitter le plan du métadiscours critique pour analyser le fonctionnement concret d'un poème. En effet, sauf erreur de notre part, les critiques n'ont jamais encore utilisé la théorie du rythme d'Henri Meschonnic<sup>3</sup> pour montrer le fonctionnement du poème de Ponge. Nous avons évoqué le passage obligé des critiques traitant le rapport *mimologique* de la poétique pongienne. L'attention portée au langage poétique de Ponge manque assez souvent de langage analytique approprié, notamment d'une analyse linguistique affichée. Quand c'est le cas, l'analyse linguistique prend souvent le signe linguistique comme argent comptant, c'est-à-dire dans son rapport substitutif.<sup>4</sup> Bien évidemment, la linguistique moderne n'est pas la seule lecture efficace, mais le fait de modifier la conception du langage produit un objet différent susceptible de faire fonctionner le poème à nouveaux frais.

Au lieu du rapport direct du langage avec l'objet, nous proposons ici la lecture d'un rapport subjectif du langage dans un système de valeur particulier. Ce

---

<sup>3</sup> Pour un aperçu de la théorie du rythme d'Henri Meschonnic ; voir : « Dans le discours, il y a toute cette rythmique et cette prosodie qu'en tant que matière du sens j'appelle la *signifiance*. Une organisation, une diffusion d'effets à l'état indéfiniment naissant. Autre chose que le sens lexical des mots, ou leur signification en situation pour un émetteur et un destinataire. Mais ce qui les porte, les traverse, les joint et les disjoint, les englobe. La réduction de ce continu en mouvement au sens seul masque le fonctionnement de la signification et surtout celui de la signifiance. », *La Rime et la vie*, Lagrasse, Editions Verdier, 1989, 49-50 ; voir aussi *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, 512-514.

<sup>4</sup> Pour ne citer encore que quelques exemples : « Un accent circonflexe sur lequel l'attention est attirée par une série de terminaisons entraînées, semble-t-il, par la forme du titre (blanchâtre, opiniâtrement, verdâtre, noirâtre) peut, dans l'*Huître*, mimer la bivalve ouverte sur sa charnière. », Roger Little, « Francis Ponge et la nostalgie cratylienne », *Europe*, n° 755, 1992, 35 ; « le tracé du graphème "U" présente au moins autant d'importance que la forme de l'objet lui-même : c'est parce que ce graphème rend immédiatement visible un vide central, matérialisé par le blanc de la page, enserré dans la courbe de la lettre, que 'la cruche' peut être présentée comme "un creux entouré d'une matière fragile" », Marie-Laure Bardèche, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1999, 47 ; « Cette mise en avant du rythme mime celui des exercices de gymnastique ; la désarticulation rythmique finale correspondant à leur fin et à la chute du "salut". » Jean-Michel Adam, « Ponge rhétoriquement », *Ponge, résolument*, Paris, ENS Editions, 2004, 29.

rapport se comprend à partir de la notion du sujet issu de la notion du discours de Benveniste. Elle est prolongée par H. Meschonnic pour élaborer une théorie du sujet du poème.

La notion de ce sujet est constituée par la pratique de la lecture qui le réactive chaque fois. Dans la théorie de l'énonciation de Benveniste, le pronom personnel *je* est considéré comme une production du discours, dans et par lequel *je* se constitue en sujet<sup>5</sup>. Mais ce *je* est une « personne » très particulière car elle est définie par Benveniste comme un co-locuteur<sup>6</sup> du fait que ce *je*, dans l'acte du discours, se définit uniquement par rapport à *tu*<sup>7</sup>. Ce couplage *je-tu*, issu originellement d'une dualité formelle des pronoms personnels, cesse d'être antinomique dès lors qu'il est pris dans le fonctionnement du discours<sup>8</sup>. Le sujet du discours est un trans-sujet parce qu'il est réversible dans son rapport avec l'altérité. Le langage considéré dans ce fonctionnement permet ainsi le partage de l'expérience humaine<sup>9</sup>. En replaçant la conception du sujet du discours sur le plan de l'analyse textuelle, il est possible de considérer le rapport *texte-lecture* comme un rapport *je-tu*, c'est-à-dire dans un rapport réversible et interchangeable.

La base théorique de Benveniste a permis à Meschonnic d'inventer un concept nouveau pour désigner le sujet du discours et le sujet du poème, c'est le rythme<sup>10</sup>. En faisant du rythme l'organisation d'un ensemble du discours, Meschonnic élargit le *je* du discours au fonctionnement du poème comme un

---

<sup>5</sup> « *Je* ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en terme d'objets, comme l'est le signe nominal. *Je* signifie « la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*. Instance unique par définition, et valable seulement dans son unicité. » *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 252 ; « C'est dans et par lequel l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d' « ego », « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, I, 259.

<sup>6</sup> « Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'*autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire. Enfin, dans l'énonciation, la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde. La condition même de cette mobilisation et de cette appropriation de la langue est, chez le locuteur, le besoin de référer par le discours, et, chez l'autre, la possibilité de co-référer identiquement, dans le consensus pragmatique qui fait de chaque locuteur un co-locuteur. La référence est partie intégrante de l'énonciation. », *Problèmes de linguistique générale*, II.82.

<sup>7</sup> « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. » *Problèmes de linguistique générale* I., 260.

<sup>8</sup> « Ainsi tombe les vieilles antinomies du « moi » et de l' « autre », de l'individu et de la société. » *ibid*, même page.

<sup>9</sup> « Le langage *re-produit* la réalité. Cela est à entendre de la manière la plus littérale : la réalité est reproduite à nouveau par le truchement du langage. Celui qui parle fait naître par son discours l'événement et son expérience de l'événement. Celui qui l'entend saisit d'abord le discours et à travers ce discours, l'événement reproduit. Ainsi la situation inhérente à l'exercice du langage qui est celle de l'échange et du dialogue, confère à l'acte de discours une fonction double : pour le locuteur, il représente la réalité ; pour l'auditeur, il recrée cette réalité. Cela fait du langage l'instrument même de la communication intersubjective. » , *Problèmes de linguistique générale* I., Paris, Gallimard, 1966, 25.

<sup>10</sup> « A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme n'est pas séparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. », Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Editions Verdier, 1982, 70.



indice de valeur du sujet. Benveniste avait remarqué que l'énonciation du *je* « se réfère à une réalité qu'il constitue lui-même » (Benveniste, *Problèmes I*, 274). Meschonnic propose cet acte d'instauration du sujet à la définition de l'œuvre littéraire.<sup>11</sup> La lecture étant liée à l'écriture par un rapport de subjectivité selon le modèle de la communication intersubjective de Benveniste, la réénonciation du texte par le lecteur constitue une forme de réécriture où celui-ci devient à son tour le *je* de l'écriture. Mais la réénonciation ici en question n'est pas une simple prise de parole dans la répétition d'un texte. Si un texte peut être une œuvre, il n'est œuvre que dans la mesure où il a la capacité de réinventer sa condition de dire, cela signifie aussi que le renouvellement de la lecture doit être une transformation du déjà dit.

Dans sa théorie du rythme, Meschonnic précise que le sujet de l'énonciation ne suffit pas à être un sujet du poème car tout sujet du parler l'est. Pour que le sujet du poème advienne, il faut qu'il y ait une transformation du sujet de l'écriture en un sujet de réénonciation.<sup>12</sup> Le processus de cette transformation, nous allons le montrer par notre analyse en détail dans le poème qui s'intitule *Les Hirondelles*.

La mise en relation analogique, par le biais de la description du mouvement des hirondelles, est le lieu même où l'écriture se questionne en tant que mouvement. Par cette capacité critique, elle se détache de son rapport direct à l'objet. Chercher à analyser des plus petits éléments qui sont des phonèmes jusqu'à l'organisation allégorique qui porte l'ensemble du poème, c'est organiser le mouvement en continu du sujet qui tisse le lien entre l'écriture et sa transformation. Au fur et à mesure de notre analyse, nous allons montrer comment la description de l'objet se déplace en un questionnement du langage qui engage simultanément l'écriture et la lecture.

### 3. 2 Le jeu de la polysémie

Le poème commence par une « signature » fortement marquée d'un travail de prosodie qui suggère une analogie entre le vol de l'oiseau et l'écriture.

« Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux.

---

<sup>11</sup> « C'est un système sui-référentiel, sui-constitutif. Il produit sa référence en même temps qu'il la désigne, construction autant de lecture que d'écriture. », *Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, 178.

<sup>12</sup> « Le sujet est un universel linguistique ahistorique : il y a toujours eu sujet, partout où il y a eu langage. L'individu est historique : il n'y en a pas toujours eu. D'où une histoire des rapports entre sujet et individu. Dans le discours, le sujet du discours est historique, socialement et individuellement. L'écriture, exposant l'état politique du sujet dans une société, montre et fait du sujet de l'écriture un trans-sujet. Mais il n'y a de sujet de l'écriture que quand il y a transformation du sujet de l'écriture en sujet de réénonciation. », Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Editions Verdier, 72.

Plume acérée, trempée dans l'encre bleu-noire, tu t'écris vite ! »  
(*Pièces*, 164) (nous soulignons)

Le phonème [s] marque plusieurs mots et les met en rapport allégorique entre écriture et hirondelle. Cette série marque la signature, le papier. Mais l'encre bleu-noire peut aussi désigner à la fois l'oiseau et le ciel. Le thème de la signature est renforcé par le thème de l'écriture « tu t'écris » ; les pronoms réfléchis tentent ainsi de faire se rapprocher parallèlement, de par leur forme syntaxique, les thèmes de la signature et de l'écriture qui sont proches. Mais tout cela est une allégorie de l'hirondelle qui tend à passer inaperçue justement par cette forme de pronom réfléchi. La série partant de « se précipite », en passant par « s'exerce », a priori, n'a pas l'apparence d'une métaphore. Par contre, les termes de comparaison tels que « signature » et « t'écris » qui sont dans la même relation allégorique avec la série « se précipite » et « s'exerce », sont métaphores au seul regard de l'hirondelle, et rendent ainsi tous les mots sémantiquement instables et permettent à l'analogie de l'hirondelle de passer d'un côté à l'autre. Cette instabilité sémantique se voit soulignée en italique à la deuxième personne du pronom réfléchi dans « t'écris » (mais aussi par encre bleu-noire), ce qui rétroagit sur les deux séries de comparants dans leur valeur allégorique. Dans cette perspective, la métaphore n'existe pas vraiment, ou, peut-on dire, elle est instable et insuffisante parce qu'inhabituelle.

Ce dispositif allégorique une fois mis en place ne peut être effacé parce qu'il traverse tout le système du poème et provoque des séries de mise en sens qui sont particulières à l'écriture poétique pongienne. Ainsi le mot « poème » dans les occurrences « d'un poème bizarre » et « ce poème bizarre », qui sont métaphores des mouvements de l'hirondelle, est intégré dans la série allégorique ayant pour thème l'écriture, et n'a pas de pouvoir analogue à lui seul vis-à-vis de son thème, ni la connotation traditionnelle de l'analogie ; il est comme un simple élément de comparaison dans la série allégorique. D'ailleurs il subit des traitements de soustraction qui diminuent son omnipotence. La vitesse du mouvement – « tu t'écris vite » – a sa contre-partie qui est sa durabilité – « Si trace n'en demeure », « Sinon, dans la mémoire » –, et la valeur de la mémoire n'a pas le sens de la conservation, c'est un élément mis en rapport avec « trace » qui fait partie du système du poème..

### 3.3 Un déplacement de sens

La dramatisation dans *Les Hirondelles* consiste à réaliser un déplacement de sens dans les mots dont l'un des effets est l'effacement de la valeur métaphorique au profit de l'allégorie. Cet effet est tributaire d'un travail de dramatisation et de personnification dont l'effet peut être perçu comme un jeu. Par exemple, on peut distinguer deux régimes de pronom personnel dans la description de l'hirondelle – la deuxième et la troisième personne du singulier. Quand la description est à la troisième personne, les éléments de comparaison qui lui sont attribués semblent non marqués.<sup>13</sup> Cela veut dire que leur valeur, prise isolément, peut être considérée comme stéréotypée. C'est le cas de « se précipite » et « s'exerce » dont l'usage ici renvoie vers des expressions employées couramment et donc dépourvues de sens particulier. Alors que le travail du poème les rend suspectes justement par la mise en parallèle d'une autre série de comparaison à la deuxième personne du singulier : « tu t'écris vite ! »

On peut citer encore le mot « tomber » dans les deux occurrences « lorsque tu vas tomber, tu te renvoles » et « Tu décris un ambage aux lieux que de tomber (comme cette phrase) » (165) où le même mot pris dans des usages différents n'a pas le même sens, ce qui peut être considéré comme banal. Dans la première occurrence, le mot est pris dans le sens courant de chute, tandis que dans la seconde c'est le sens métaphorique d'une phrase qui va à la ligne qui est utilisé, à cause du mot « ambage ». Mais si on les place simultanément dans le contexte allégorique, le sens propre et le sens figuré du mot ne se distinguent plus. Rétrospectivement, le sens propre du mot « tomber » dans la première occurrence est affecté, prend un sens allégorique, comme dans la seconde occurrence, le sens figuré est tiré lui aussi vers l'allégorie. Dans ce système allégorique, les mots sont comme suspendus et prêts à être agencés dans le jeu. Mais il n'y a rien de plus sérieux que le jeu de l'esprit.

### 3.4 L'analogie formelle

L'image (comparaison imagée) de l'hirondelle sous forme de flèche est évoquée par la forme syntaxique nominale « Flèche timide (flèche sans tige) » ainsi que « Flammèche d'alcool, flammes bleues ! (je veux dire à la fois flamme et flèche) » (165). Cette analogie est en corrélation avec la connotation de la vitesse évoquée dans la description – « vélocité », « tu te renvoles, vite ! » (165), « fort vite au loin » (166). A partir de l'image de la flèche, l'hirondelle se voit développée en des séries de métaphores qui peuvent être aperçues comme jeux. On remarque également que sur le plan de l'énoncé, outre les deux occurrences

---

<sup>13</sup> C'est par exemple le cas du premier paragraphe : « Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux. », 164.

citées ci-dessus, les descriptions de la vitesse dans « Toutes, à corps perdu, soudain se précipitent » (165), « Flammes isolées, qui de leur propre chef vont fort loin – fort vite au loin, et plus capricieusement que des flèches » (166). Ajoutée à cela, l'image de la flèche engendre les analogies voisines, c'est l'image d'une flèche tirée par un arc dans les deux séquences en vers libres – « Hirondelles, à tire-d'aile » (168, 169).

Mais ce qui est le plus intéressant dans ce poème, c'est la manière dont la parole est prise, c'est-à-dire la manière langagière dont *Les hirondelles* prennent envol et rythment dans l'écriture. On entend le jeu de mots « flamme et flèche » comme quelque chose qui est resté entre l'homme et l'hirondelle – « ce qu'elles ont de proche de nous est terriblement violenté, contraint par leur autre proximité » (167) Quelque chose de l'hirondelle est passé en nous parce que l'allégorie du poème met les hirondelles sur le le même plan que « nous », c'est-à-dire le langage. Elle est aussi ce qui transforme les images de l'hirondelle en *shifter*, dans sa manière tautologique de confirmer l'identité particulière du référent, et permet finalement de transformer et de poser les problématiques du langage.

### 3.5 L'image de la vitesse dans la flèche

A partir de la flèche, on voit se développer une organisation prosodique liée au thème de la vitesse en [v] qui coïncide avec la forme graphique de la lettre V et la forme d'une flèche, ce qui favorise la formation de l'analogie. Mais il faut sans cesse se rappeler la rhétorique chère à Ponge : « Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle » ( *Méthodes*, 41-42). L'analogie graphique, formelle, doit être considérée comme moyen de critique pour atteindre au fonctionnement. Nous avons déjà vu, sur le plan de l'énoncé, le sens analogique de la vitesse. Maintenant il faut considérer aussi, sur le plan de l'énonciation, comment ce thème est travaillé. Je reprends le début du poème – « tu t'écris vite ! » (*Pièces*, 164) – où *vite* est un complément du verbe. Et dans « lorsque tu vas tomber tu t'envoles, vite ! » (165) où le mot *vas*, qui est un verbe auxiliaire sans valeur de vitesse, d'ailleurs non accentuable sur le plan syntaxique, se trouve renforcé prosodiquement, comme si ce verbe auxiliaire était aussi doué d'action. Ainsi le phonème [v] peut créer un vacillement sémantique non seulement là où il est frappé par le sens de l'énoncé, mais aussi là où le sens ne le donne pas, mais l'affecte tout de même. Par exemple dans « Voyez ! Ce masque vénitien des hirondelles : plutôt, même extrême- oriental. » (166) Le mot *vénitien* a priori n'est pas affecté par la connotation de la vitesse, si ce n'est dans l'image du masque

pris comme métaphore de l'hirondelle. Ce qui est à souligner, c'est le réseau de métaphore autour du masque lui aussi marqué par la connotation de la vitesse – « Ces yeux tirés, ces bouches fendues. Fendues comme par un sabre ; le sabre de la vitesse. »(166), dans les images de sabre et de flèche évoquées par «tirés». Mais l'apposition des syntaxes nominales les met en comparaison et dans chaque fin du groupe, la reprise des phonèmes par le premier mot du groupe suivant crée un effet continu. Ainsi le phonème [v] rapproche *vénitien* de *vitesse*, mais aussi les mots concernant la description du masque comme « yeux tirés », « s'étirant vers les côtés des tempes vers les oreilles » (167). Je dirai que sans ce travail souterrain de la prosodie, on ne verrait pas la connotation de vitesse dans *masque vénitien*.

On serait peut-être tenté de voir un cratylisme naïf dans l'hirondelle sous forme de la lettre V. Ce serait oublier que cela est dû au travail de la prosodie. D'ailleurs, le regard du cratylisme est annulé par l'humour pongien qui noie le poisson par le même travail de prosodie. Car les « signes abstraits » (167) sont sujets à caution, mis en contexte dans la phrase « Par quelque supériorité, virtuosité particulière, que nous avons su éviter ? » (167), où l'allusion faite à l'importance du rapport des mots marqués par le phonème [v] est ironisée comme à éviter.

Ce travail qui est développé à partir de la *flèche* doit être complété par une autre image, celle de la flamme. A côté de la *flèche*, la *flamme* apparaît comme beaucoup moins facile à identifier par analogie formelle : « capricieusement » (*Pièces*, 166), « ce curieux trolleybus - fantôme » (166). Il faut les associer avec « âme » (166) pour y voir un peu plus clair. La *flamme* est associée à l'âme, ce qui rapproche l'hirondelle de l'homme par la vocalisation en [am], « Grâce à ce petit réchaud – alcool à perpétuité – qu'elles ont ? » (166), « Par ce petit réchaud, – âme et volonté – qu'elles ont ? » (166), « Plus souples à la fois et plus roides, elles ressemblent à notre âme, à notre désir parfois », ce qui associe l'image de la flamme à l'« alcool » (166) et au « réchaud » (166). Et la comparaison avec l'humain peut se prolonger en masque et en expression du visage, « la grimace » (167). Ce qui est intéressant dans le rapprochement homme - hirondelle par la description faciale, c'est l'image (formelle) qui permet, par le mouvement souterrain de la prosodie, de relier l'âme à la notion de l'écriture. L'écriture du poème fait allusion à sa propre condition d'existence.

Le parallèle entre deux séries de rapprochements, « flammes »- flèches» et «grimaces»-«grinçant»(167), permet de connoter le mouvement des hirondelles avec l'image du «rail»(167). Tout cela doit être pris en compte comme une

manière dont l'analogie se forme en processus, moment où les images se répondent les unes les autres et se transforment en mouvement continu.

### 3.6 Les deux *hirondelles*

Dans ce poème, l'instabilité du sens des mots est due au système allégorique. Au contraire de l'analogie formelle, l'allégorie est un travail continu qui généralise le poème dans un mouvement de langage. L'effet local qu'on aperçoit au niveau des métaphores et des images est la preuve que le sens ne vient pas uniquement du sens des mots, ni de l'identification formelle psychologisante, mais d'un travail du discours spécifique. Il convient d'interroger la visée de cette pratique allégorique du langage dans l'éthique du poème qu'il propose.

Ce système allégorique se partage en deux processus. D'un côté il y a la personnification de l'hirondelle qui la compare à l'écriture, le pronom personnel « tu » en est la marque formelle. De l'autre côté, c'est la description de l'hirondelle à la troisième personne « elle » qui se distingue de la personnification. A partir de ces deux régimes, la mise en question de l'allégorie peut s'opérer. On sait que, d'emblée, le poème installe une allégorie par la comparaison de l'hirondelle avec l'écriture. Mais le travail d'allégorisation du poème ne s'arrête pas à cette mise en parallèle, il se réfère également à l'allégorie comme objet de son travail. D'une certaine manière, le système allégorique du poème est une activité critique de lui-même dans le mouvement de renvoi qu'il suscite.

Dans un premier temps, le poème installe une comparaison entre l'hirondelle et l'écriture par les termes comme « s'exerce », « signature », « l'encre bleue-noire », (164) et la personnification « tu t'écris vite » (164) montre qu'il y a une allégorie dans le poème. Cet effet rhétorique est prolongé par la description de l'hirondelle sans personnification : « Avec retournements en virevoltes aiguës, épingles à cheveux, glissades rapides sur l'aile, accélérations, reprises, nage de requin. » (164) Cette description riche en images, même si elle n'établit pas explicitement une allégorie par la comparaison avec l'écriture, participe à l'allégorisation générale, parce qu'elle fait l'objet d'une comparaison en retour, dans le paragraphe qui la suit : « Ah ! je le sais par cœur, ce poème bizarre ! mais ne lui laisserai pas, plus longtemps, le soin de s'exprimer. » (164) Le démonstratif « ce » renvoie la description de l'hirondelle au poème qui est déjà allégorique, ce qui revient à dire que le mouvement allégorique est une activité sui-référentielle du poème. Sans cette mise en valeur à l'intérieur de l'allégorie, le poème risque d'être enfermé dans une sorte d'analogie universalisante, une sacralisation de l'image. Ce travail est un travail de *désaffublement* :

« Il est évidemment indispensable de *désaffubler* périodiquement la poésie. 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 réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose.» (*Méthodes*, 295-296)

C'est pour cette raison que Ponge enchaîne les analogies au sein même de l'allégorie, la tourne différemment entre un processus de la description de l'objet et une personnification qui restaure le régime de l'allégorisation :

« Maladroite, au bord du toit, du fil, lorsque tu vas tomber tu te renvoles, vite !

Tu décris un ambage aux lieux que de tomber (comme cette phrase). » (*Pièces*, 165)

Pour sortir du *magma analogique brut* (*Méthodes*, 41), Ponge utilise simultanément la différence de l'un et de l'autre. A l'intérieur de chaque métaphorisation, l'analogie ne fonctionne plus de façon discontinue, c'est-à-dire en tant que substantialisation parfaite de l'image dans la fusion du mot et de la chose, mais comme un mouvement de passage, une activité continue qui se déplace vers autre chose. D'où la nécessité de reprendre toujours la comparaison à l'intérieur du continu allégorique qui la déplace, au moment où l'esprit de l'essentialisation l'a repérée :

« Plus souples à la fois et plus roides, elles ressemblent à notre âme, à notre désir parfois. » (166)

Ce qui parvient à une sorte de différenciation à outrance :

« S'il nous fallait faire ce qu'elles font !

Elles nous mettent, elles nous jettent en position de spectateurs.» (166)

Ponge pratique cette allégorie en visant la discontinuité de l'analogie, créant le double sens d'un autre genre qui fait bouger le lieu habituel de la rhétorique. Mais cette contre-rhétorique reste une rhétorique s'il n'y avait pas ce rapport avec la question de l'écriture qui fait le lien des métaphores et qui les revisite par le mouvement de l'hirondelle, soit par une sorte de continuité du langage dans le

rythme de cette prosodie qu'on entend dans le cri des hirondelles, comme écho de ses mouvements. La dernière partie du poème en vers repasse les métaphores déjà traversées dans le continu allégorique et prosodique. Par exemple dans « Huez le hasard infidèle ! » (169) retrace l'écho prosodique de « flamme » et « flèche » (167) par [f], et « Accentuez vos cris ! » (169) reprend les [s], [k] et [v] dans « accélérations » (164), « masque vénitien » (166), et le cri de l'hirondelle créé par l'écriture. C'est en ce sens que quelque chose de ce poème subsiste parce qu'il est un continu de l'énonciation dont l'allégorie et la prosodie sont les médiations de sens.

Il y a un aspect constant des poèmes de Ponge qui est presque aussi apparent que l'évocation de l'objet, c'est la figure du lecteur. C'est par exemple le pronom personnel « nous » (166) dans *Les Hirondelles*. Il ne s'agit pas du lecteur en tant que personne, mais en tant que figure poétique, c'est-à-dire comme enjeu du langage dans son fonctionnement effectif. C'est le sens ultime évoqué dans ses entretiens avec Philippe Sollers, à propos du poème *Savon*, où Ponge dit : « C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant ; et il lui est demandé un acte[...].un acte qui comporte de se révolutionner soi-même, seule chance d'accéder *physiquement* (matériellement, puis-je dire) à *l'objoie*. C'est tout .» (*Entretiens*, 186) Le mot « *physiquement* » mis en italique dit tout le contraire d'une personne physique.<sup>14</sup> Bien que cette personne coïncide avec quelqu'un qui pratique une lecture, la valeur de sa pratique ne se limite pas à un simple faire. L'hirondelle exige l'apprentissage d'une langue particulière qui la délivre de l'image de son ombre. *L'objoie*, bien qu'éphémère, s'obtient à travers cet exercice. Elle est ce avec quoi se transforment à la fois le lecteur et l'objet de sa contemplation.

---

<sup>14</sup> Pascal Michon commente cet aspect très particulier du sujet de poème dans la théorisation meschonnicienne qui, elle-même, est issue du concept de *je* de Benveniste : « Le sujet n'est plus considéré par Benveniste comme extérieur, mais bien comme une production du discours et de l'énonciation elle-même. Quand il est énoncé par un locuteur, le *je* ne renvoie, en premier lieu, ni à sa propre personne – comme on le croit naïvement – ni à une idée général de *je*, dont cette occurrence serait une réalisation ponctuelle. Le *je* ne peut pas renvoyer immédiatement à la personne particulière qui parle, puisqu'il est indisponible pour toutes les personnes. Il ne fonctionne pas comme un nom de la personne. Mais le *je* ne réfère pas non plus à une représentation abstraite du *je*, car il n'existe pas de représentation permanente du sujet susceptible de garder les mêmes traits chaque fois qu'on l'évoque. Cette représentation est bien au contraire un enjeu de la prise de parole, de l'énonciation. A quoi réfère donc le *je* ? Benveniste à cette question donne une réponse étonnante et révolutionnaire : il réfère à lui-même, il est « sui-référentiel » », « Une poétique du sujet », *Avec Henri Meschonnic - Les Gestes dans la voix*, La Rochelle, Editions Rumeur des Ages, 2003, 47.



## Bibliographie

Oeuvres de Francis Ponge :

*Pièces*, Paris, Poésie/Gallimard, 1961.

“My creative method” , *Méthodes*, Paris, Editions Gallimard, 1961.

“La pratique de la littérature” , Francis Ponge, *Méthodes (Le Grand recueil II)*  
Paris, Gallimard, 1961.

*Proèmes* (1948), Francis Ponge, repris dans Poésie/ Gallimard, 1967.

*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Editions  
Gallimard/Editions du Seuil, 1970.

*La Fabrique du pré*, Genève, Editions d'Art Albert Skira 1971.

Bibliographie des Références :

Adam, Jean-Michel. “Ponge rhétoriquement” , *Ponge, résolument*, Paris, ENS  
Editions, 2004.

Aristote, *Poétique*, texte, traduction, notes, par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot,  
Paris, Seuil, 1980.

Bardèche, Marie-Laure. *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Delachaux et  
Niestlé, Lausanne-Paris, 1999.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, Tome I et II, Paris,  
Gallimard, 1966, 1974.

Platon, *La République*, Oeuvres complètes Tome I, (traduction Léon Robin), Paris,  
Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

Meschonnic, Henri. *La Rime et la vie*, Lagrasse, Editions Verdier, 1989.

\_\_\_\_\_ *Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_ . *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

\_\_\_\_\_ . *Critique du rythme*, Lagrasse, Editions Verdier. 1982.

Michon, Pascal. *Avec Henri Meschonnic - Les Gestes dans la voix*, La Rochelle,  
Editions Rumeur des Ages, 2003.

Sartre, Jean-Paul. “L’homme et les choses” , *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

Revue :

Collot, Michel. “Le regard -de -telle-sorte-qu’on-le- parle” , Paris, *Europe*, n° 755,  
mars, 1992, 39-45.

Kingma-Eijgendaal, Tineke. “‘L’adéquation” iconique de l’oeuvre à l’objet : Le  
travail sur “l’Ardoise”” AMSTERDAM-ATLANTA, CRIN 32, 1996, 85-96.

Little, Roger. "Francis Ponge et la nostalgie cratylienne" , *Europe*, n° 755, 1992, 120-123.