

ALAIN MILON et I-NING YANG (Paris)

**Au croisement de la poésie et de la philosophie :  
Francis Ponge et Maurice Merleau-Ponty**

---

**At the crossroads of poetry and philosophy:  
Francis Ponge and Maurice Merleau-Ponty**

**Abstract**

*The aim of the present article is to clarify the place of the sensitive dictionary in the work of Francis Ponge and to show how it denotes human's relationship to nature. To achieve that, we will use the body question as a measure of the human–nature relationship and apply the phenomenological method that Ponge took over from Merleau-Ponty. It should be noted that Merleau-Ponty rarely makes reference to Ponge's poems, except for a few incisions in his *Causeries*. As for Ponge, he uses explicitly only the notion of phenomenological reduction to explain his project of sensitive dictionary. However, we will argue that there are many similarities of thought between the philosopher and the poet, which are still unexplored.*

**Keywords:** Francis Ponge, Maurice Merleau-Ponty, nomination, phenomenology, sensitivity, dictionary

---

Francis Ponge, poète contemporain, est souvent qualifié de poète des choses ordinaires. Écrivant sur la chèvre, le savon, le crottin... il tente, hors de tout procédé rhétorique et de toute technique poétique, d'entrer dans les choses telles qu'elles nous apparaissent. Toute la question est de savoir comment il construit ce retour au sensible.

Ce retour s'inscrit-il dans une lecture philosophique de la réalité, une sorte de réduction phénoménologique telle que la propose Merleau-Ponty, ou dans une vision naturaliste du monde faisant de la nature un principe fondamental, à la manière de la *religion naturelle* de Diderot ou de l'écriture naturaliste de Zola ? Mais au-delà de ces ancrages philosophiques, Ponge pose une question plus large sur le rapport que les mots entretiennent avec les choses. Est-ce la chèvre comme animal qui permet à Ponge d'écrire sur la chèvre deve-

nue subitement créature poétique ? Ou est-ce la chèvre de Ponge qui nous apprend ce qu'est la chèvre comme animal ? Peut-être ni l'un ni l'autre ! Plus de mise en rapport du mot et de la chose puisque dans le rapport ce qui importe, ce n'est pas ce que l'on met en rapport mais l'intelligence qui rapporte. Plus de chèvre zoologique ou de chèvre poétique, mais une même chose devenue autre selon qu'elle s'habille poétiquement ou zoologiquement.

En nommant ces choses, Ponge ne se contente pas de les décrire. Il tente de les rendre autre, mais cela ne veut pas dire qu'il invente un langage nouveau. Aucune langue nouvelle, et les mots ne sont pas placés là savamment. S'il y a des raisons d'écrire pour lui, ce sont celles qui lui permettent autant de donner la parole aux objets que de retrouver sa propre minorité d'écrivain en résistant à la parole ordinaire : "On peut leur dire : donnez au moins *la parole* à la minorité de vous-mêmes... enseigner l'art de *résister aux paroles* devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre" (Ponge, 1999, 193). Dire ce que l'on veut dire, est-ce toucher l'essentiel des choses en faisant l'économie des mots superficiels, ou est-ce mettre l'écrivain devant ses responsabilités ? Dans l'esprit de Ponge, il semble que cela soit les deux.

Être mineur face à la majorité d'une langue ordinaire, cela rappelle toutes ces minorités de la langue reprises de mille façons (voir toutes les tentatives de superpositions de Deleuze, d'analyses de Kafka par Deleuze et Guattari ou les *tracés d'erre* de Deligny). Cela permet surtout de comprendre que seule la violence permet à l'écriture de sortir d'elle-même ; autre moyen de tenter de cerner le cœur des choses telles qu'elles sont. Et si cela conduit à être violent, ce n'est pas à la manière d'Artaud ; plutôt à la manière de Ponge quand il interroge le réel dans ce qu'il nous donne à voir.

Pour toucher différemment la réalité des choses de la vie ordinaire, Ponge consacra toute sa vie à réfléchir sur la mise en œuvre d'un dictionnaire sensible à partir d'une cosmologie nouvelle. C'est aussi ce qui le conduit à s'inscrire dans la droite ligne des lectures phénoménologiques, notamment celles de Merleau-Ponty même si Ponge, brillant étudiant en philosophie, s'est toujours méfié des interprétations philosophiques de ses textes, notamment celles de Sartre s'évertuant à faire de la poésie de Ponge une poésie des choses (Sartre, 1993, 249-250), oubliant du même coup que *Le Parti pris des choses* est autant le moment où l'on prend les choses à partie (s'en prendre aux choses) que celui où l'on prend le parti des choses (défendre leur point de vue) : l'idée de Ponge étant de prendre les choses à partie pour tenter d'interroger le lien qu'elles ont avec les mots qui les désignent. La violence d'écriture est là : expurger le langage courant de la tentative de définition du mot que la poésie propose.

### Poésie ou cosmogonie : les intentions de Ponge ?

Francis Ponge construit son écriture autour d'une cosmogonie. Cette cosmogonie, Ponge la définit à partir de l'usage, à la fois sobre et complexe, qu'il fait du langage. En partant de la description des choses simples comme la chaise, l'eau, la chèvre, le crottin, la crevette... il travaille la langue dans sa simplicité pour faire remonter à la surface la complexité d'un réel qu'il cherche, non pas à décrire mais à rendre visible. En cela, l'écrivain français réactive la figure classique du poète : celui qui imagine et construit par la langue un rapport au monde. Pourtant Ponge refuse le statut de poète alors qu'il a passé toute son activité d'écrivain à questionner la nature même de l'acte poétique. En fait, ce qu'il refuse dans la figure du poète, c'est l'image négative qu'il véhicule : un travailleur acharné du motif sonore de la langue, celui qui travaille l'effet alors que lui recherche plutôt l'instant où "l'Indécis au précis se joint" pour reprendre la formule de Verlaine dans son *Art poétique*.

Ponge part de l'objet et tente le plus longtemps possible de rester 'objectif' ; en cela il ne se sent pas poète au sens habituel. Objectif dans son vocabulaire veut dire sans effet, sans artifice, et surtout sans émotivité. Sans doute, ce jeu subtil entre le précis et l'imprécis, le pair et l'impair explique-t-il l'acharnement de Ponge à écrire son dictionnaire sensible comme une sorte de retour aux choses mêmes et c'est ce qui nous incitera à construire un lien entre la réduction phénoménologique de Merleau-Ponty et celle que Ponge revendique. C'est aussi ce que note Maurice Blanchot dans l'un des rares commentaires qu'il a pu faire de l'œuvre de Ponge : "...les descriptions de Ponge commencent au moment supposé où, le monde étant accompli, l'histoire achevée, la nature presque rendue humaine, la parole vient au-devant de la chose et la chose apprend à parler" (Blanchot, 1949, 323). Ce retour aux choses mêmes c'est le moyen par lequel la chose s'investit autant dans le mot pour prendre une forme langagière que le mot, pour toucher le réel, prend corps dans la chose : "En somme, les choses sont, *déjà autant mots* que choses et, réciproquement, les mots, *déjà*, sont *autant choses que mots*. C'est leur copulation, que réalise l'écriture..." (Ponge, 2002, 431) Mais comment comprendre le 'déjà' sur lequel Ponge place l'italique ? Comment une copulation entre le mot et la chose peut être *déjà* là ? Ponge serait-il soudainement devenu chrétien ? Sinon comment accepter une telle immaculée conception ! La copulation du mot et de la chose qui produit l'écriture ne peut être là avant qu'elle ait lieu. Il faut bien, à un moment ou un autre, que l'acte sexuel se réalise. Ou le mot est *déjà* la chose et la chose *déjà* le mot... ou le mot devient, au moment de l'acte de copulation, la chose, et la chose le mot. Il doit bien y avoir en effet une antériorité chronologique qui permet à l'écriture de se réali-

ser dans cette union du mot et de la chose. Mais peut-être que Ponge entrevoit une antériorité supérieure à l'antériorité chronologique, une antériorité ontologique qui subsumerait la chose dans le mot et le mot dans la chose. Peut-être que le dictionnaire sensible à partir duquel Ponge construit son écriture jouera ce rôle d'agent de subsumption comme une sorte d'agent probateur de l'acte d'écriture ?

Dans ce contexte, la question est de savoir pour nous quel rôle ce dictionnaire sensible va jouer dans l'écriture poétique. Comment finalement ce dictionnaire interrogera-t-il la copulation du mot et de la chose ? C'est surtout la manière dont ce dictionnaire sensible s'inscrit dans une lecture phénoménologique de la réalité qui nous intéressera.

### **Qu'est-ce que le dictionnaire sensible de Ponge ?**

Francis Ponge fortement marqué par le Littré déclare lors d'un entretien télévisuel produit par l'INA, entretien inachevé : "J'aimerais faire un dictionnaire sensible. C'est tout" (Ponge, 1965). Un dictionnaire, oui, mais sensible pourquoi ? Que pourrait-on 'sentir' dans un tel dictionnaire ?

L'exercice n'est pas évident. Comment appréhender ce 'sensible' en matière d'écriture poétique ou littéraire. Sensible comme serait un sentiment, ou sensible comme serait une impression immédiate de nos sens ? Et comment justifier cette question de *nature sensible* des choses alors que l'on est en plein dans la création poétique ou littéraire qui ne sont pas à proprement parler des exercices immédiats et impulsifs, hormis l'exercice, souvent factuel, de l'écriture automatique des Surréalistes ? Peut-être que la mise en perspective de "l'épaisseur sémantique" (Ponge, 2002, 1187) de Ponge devenue "l'épaisseur romanesque" chez Nathalie Sarraute nous permettront de mieux saisir cette immersion dans 'le sensible des choses' ; les deux écrivains français creusant le sens de mot pour justement remettre en cause le langage courant dans ce qu'il a de plus factuel et le langage littéraire dans ce qu'il a de plus formel.

Si la première intention du dictionnaire de Ponge est de toucher 'l'épaisseur sémantique', celle de Sarraute est de travailler sur le mot jusqu'à montrer ses limites et ses failles. "Disent les imbéciles" pour dire qu'il faut se méfier de ces formules toutes faites qui parlent à notre place. Que ce soit dans l'acte poétique ou l'acte littéraire, l'écriture permet ainsi d'élaborer de nouvelles sensations, en s'affranchissant des moules romanesques et poétiques tous faits selon Sarraute. Cela reste l'unique occasion de toucher une sorte d'affirmation clandestine : celle de l'univers sensible des choses. Le langage poétique et littéraire permet

alors, par sa brutalité, d'atteindre la nature première du monde sensible : "Le langage n'est essentiel que s'il exprime une sensation. Mais non pas n'importe quelle sensation. C'est là le point capital : pour que le langage se moule sur la sensation, s'adapte à elle, lui donne vie, encore faut-il que cette sensation soit une sensation vivante et non une sensation morte. C'est-à-dire : il faut que ce soit une sensation nouvelle, directe, spontanée, immédiate, et non déjà ces fois exprimée. Les sensations déjà connues, rebattues, qui ont déjà fait l'objet de maintes expressions littéraires, s'expriment dans des formes conventionnelles : le langage qu'elles utilisent est déjà fixé. Il a perdu la fluidité, la souplesse, la force d'expression, le pouvoir de suggestion, la singularité, la fraîcheur..." (Sarraute, 1998, 1686)

Ainsi, ce langage brut au sens où il refuse toute simulation, celle notamment qui se contente de décrire les choses par les mots, cherche à atteindre la nature 'sensible' de la réalité. Ponge, comme Sarraute même si les orientations ne sont pas les mêmes, écrit sur cette mise en demeure des mots à exprimer l'immédiateté du sensible. Et cela peut prendre un temps très long de comprendre et de faire comprendre toutes les intentions qui se cachent dans une seule expression comme : "C'est bien... ça" pour reprendre la formule centrale de Sarraute dans *Pour un oui ou pour un non*.

Ce travail lent et laborieux, Ponge le met en scène dans *La Fabrique du pré* quand il relate la genèse de son poème *Le Pré*. Quelle fut en fait sa réelle expérience lorsqu'il s'immerge dans les émotions provoquées par le paysage exact du pré. Que cherche-t-il à 'décrire' finalement dans sa *Fabrique du pré* ? Et cette fabrique du pré : est-ce la manière dont il a fabriqué son poème, *Le Pré*, ou la façon dont le pré comme étendue se fabrique naturellement ? On comprend vite à la lecture de *La Fabrique du Pré* que sa prise de notes devient elle-même, au fur et à mesure qu'elle croît, la véritable matière de son poème plus que la simple intention d'écrire un poème sur un tel objet. Mais en travaillant les mots et en cherchant, de l'intérieur, l'accès aux choses, Ponge finit par 'poétiser' naturellement la matière sensible qu'il tente de décrire. C'est à ce moment-là que le lecteur perçoit réellement l'instant où la réalité est atteignable. Cela ne veut pas dire pour autant que Ponge est arrivé à décrire 'littéralement' le paysage du pré. Non, ce qu'il tente de nous donner c'est une définition sensible des choses, une connexion immédiate et spontanée entre l'homme et la nature. Au gré des mots qu'il agence dans sa *Fabrique du Pré*, il touche au plus près cette réalité. Il s'efforce alors de nommer les choses, sans aucune psychologie ou épanchement de la même manière qu'il refuse tout usage conventionnel de la langue.

Dans *L'Introduction au Galet* Ponge explique, en s'appuyant sur la poésie de Lucrèce, en quoi sa poésie relève du dictionnaire sensible, et comment son écriture s'inscrit

dans un rapport langage-nature : "... voici quel est à peu près mon dessein : je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie" (Ponge, 1999, 204). Le dictionnaire sensible tel que Ponge l'envisage s'inscrit dans une lecture de la nature et de son processus. Et le meilleur moyen pour rendre compte du processus naturel des choses consiste pour le poète à accumuler des notes sur l'objet que l'on tente de décrire en partant du plus simple et immédiat pour ensuite entrer dans la complexité des choses. L'eau par exemple : "Plus bas que moi, toujours plus bas que moi se trouve l'eau. C'est toujours les yeux baissés que je la regarde. Comme le sol, comme une partie du sol, comme une modification du sol" (Ponge, 1999, 31). Simple et immédiate, elle l'est tant qu'elle échappe à toute forme comme à toute définition, pourtant elle existe comme objet à définir : "Idéologiquement c'est la même chose : elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes" (Ponge, 1999, 32). Ponge pour écrire de la sorte commence par accumuler des notes comme des couches composées de feuilles mortes, couches qui au fur et à mesure de leur maturation vont se transformer jusqu'à prendre forme dans le poème achevé. Mais Ponge n'est pas pour autant un 'fournisseur de poèmes', qualificatif qu'il refuse fortement. Sa poésie rend compte plutôt d'un processus d'écriture en train de se faire, processus qui se nourrit de toutes les notes qu'il accumule, que ces notes proviennent d'un dictionnaire ou d'impressions sensibles peu importe. D'ailleurs, Ponge ne cherche pas à 'capter' ou 'posséder' les choses qu'il tente de décrire par des définitions fermes et définitives. Son intention est ailleurs. Son acte de nomination ne sert en fait qu'à transcrire les choses au plus près de leur matérialité. L'objet décrit, qu'il soit eau, pré, chèvre, savon... existe par lui-même. Mais cela ne suffit pas, sinon on se contenterait de l'objet sans nom. Et d'ailleurs que serait l'objet sans nom sinon un objet indéfini, autrement dit un objet absent. Ponge cherche en fait, par l'acte de nomination, à rendre la chose sensible dans son existence première. Il tente de traduire finalement la résistance que la chose éprouve à l'égard même de la définition qu'on lui impose. Le verre d'eau, tout en étant verre d'eau est aussi une somme de notes sur le verre d'eau comme "... la quantité juste qu'on absorbe volontiers en une ou deux fois" (Ponge, 1999, 578) ou encore comme ce qui "Désaltère les sobres" (Ponge, 1999, 578), voire le verre comme "mesure de la capacité des sobres" (Ponge, 1999, 578), autrement dit une somme de tentatives qui ne touchent l'objet qu'en restant à la périphérie de lui-même, ce qui suppose en fait que l'objet vaut plus par ce qu'on dit de lui que par ce qu'il est réellement. Mais, chemin faisant, le verre d'eau finit par prendre autant forme dans le poème que Ponge fait de lui, que lui-

même donne forme au poème écrit par Ponge. Dans un autre poème, *De l'eau*, Ponge précise : "[...] Il existe en elle une résistance au profit de sa personnalité et de sa forme. LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur" (Ponge, 1999, 31). Les éléments 'naturels' que l'acte de nomination traduit deviennent alors autant de matière sensible qui donne corps et à l'écriture poétique, et à la chose 'décrite'.

Ponge crée ainsi un espace dans lequel il rend sensible la matérialité même de la nature par la langue en même temps que la langue prend vie par ce réel en action. Le dictionnaire sensible est ainsi le moyen par lequel Ponge aborde la réalité en étant au plus près de ce que la chose exprime dans son immédiateté et sa spontanéité.

Ce retour à l'immédiateté des choses par la nomination poétique telle que Ponge l'envisage comme moyen de mieux saisir le rapport que l'homme entretient avec la nature trouve une origine dans la poésie de Lucrèce. Et ce n'est pas sans innocence que Ponge fait référence au *De Natura Rerum* de Lucrèce puisque ce long poème philosophique, écrit comme une ode à la physique d'Épicure, mêle la sensualité de la langue poétique de Lucrèce aux évocations sensuelles de la nature. Tout est sensible dans le *De Natura Rerum*, et c'est ce que Ponge recherche car comme latiniste distingué et amoureux de la poésie latine (Ponge, 1999, 498) il est capable de sentir les subtilités langagières du latin, tout en étant touché par la manière dont Lucrèce évoque la nature des choses. Nous retrouvons là l'évocation aristotélicienne des *sons significatifs* (*sèmantikos*) que l'on retrouve dans l'ouvrage *De Anima* (13, 435b 24-25), autrement dit ces sons qui ne traduisent pas seulement fidèlement la réalité, mais qui, par leur sonorité, nous font entrer de plain-pied dans la réalité des choses. Et c'est évidemment la conception sensible du langage, celle qui ne dissocie pas le son du sens, qui inspire Ponge. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il se concentre sur le motif sonore du mot pour rechercher un quelconque effet. En cela il ne se sent pas poète. C'est davantage l'immersion dans ce sensible du mot dont la sonorité est la première porte d'entrée qui l'intéresse. Ensuite, en travaillant plus en profondeur le mot, il touche le sens intime du mot. Le recours à l'étymologie sera d'ailleurs identique chez Lucrèce et Ponge ; il y a bien une homologie entre l'espace circonscrit par le mot et l'espace extérieur du monde réel. Le champ comme le chant du mot sont des espaces naturels qui permettent de retrouver "les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots" (Ponge, 1999, 203), seul moyen de rendre compte de l'homme dans sa totalité (Ponge, 2002, 836).

Chez Lucrèce, Ponge va chercher l'idée d'une "nature entière, [qui] comme nous la concevons, s'est donc formée de deux choses ; elle comprend des corps et ce vide où ils se

placent et se meuvent. L'existence des corps ; le sens commun suffit pour nous l'attester, et sans ce premier fondement de notre foi, nous ne pourrions, à l'égard de ce qui se cache à notre vue, appuyer notre jugement sur quoi que ce soit. Quant au lieu, à l'espace que nous nommons vide, s'il n'était pas, il n'y aurait pour les corps ni place, ni moyen quelconque de mouvement, comme je te l'ai montré tout à l'heure" (Lucrèce, 1876, 20). Ainsi, l'eau comme matière sensible, et l'eau telle que le poète la décrit, rendent compte de la même sensation. Et cette sensation que l'on éprouve en observant autant l'eau comme objet qu'en écoutant les vers de Lucrèce ou de Ponge est au cœur de ce que le poète français évoque dans cet entretien radiophonique du 10 juin 1965 lorsqu'il parle de son activité comme étant "un peu proche de la réduction phénoménologique".

La proximité de pensée entre Ponge mettant en place son dictionnaire sensible et parlant de réduction phénoménologique, et ce qu'écrit Merleau-Ponty sur la poésie de Francis Ponge est l'occasion de mieux comprendre la démarche du philosophe qui a besoin d'objets pour donner du sens à ses concepts et celle du poète qui a besoin d'une méthode pour toucher l'objet dans ce qu'il a de plus sensible. Ce va-et-vient entre le concept et le réel, Merleau-Ponty, dans un petit texte *Causeries* écrit en 1948, le mettra en scène lorsqu'il fera référence au poème, *De l'eau* de Francis Ponge dont il dira : "L'essence de l'eau par exemple, et de tous les éléments se trouve moins dans leurs propriétés observables que dans ce qu'ils nous disent à nous" (Merleau-Ponty, 2002, 76). Ce passage pose le problème que soulève l'idée de la *nature entière* de Lucrèce. Ponge et Merleau-Ponty, Lucrèce servant de trame, tentent ainsi de montrer comment la nature entière se présente comme un 'signe', sorte de monogramme des idées pour reprendre le mot de Merleau-Ponty dans ses *Causeries* : "Et d'autres auteurs comme Maurice Blanchot aujourd'hui se demandent s'il ne faudrait pas étendre au moment et à la littérature en général ce que Mallarmé disait de la poésie : un roman réussi existe non comme somme d'idées ou de thèses, mais à la manière d'une chose sensible, et d'une chose en mouvement qu'il s'agit de percevoir dans son développement temporel, dont il s'agit d'épouser le rythme et qui laisse dans le souvenir non pas un ensemble d'idées, mais plutôt l'emblème et le monogramme de ces idées" (Merleau-Ponty, 2002, 98). Ce signe, tracé et retracé sans cesse par le mouvement du corps sensible des choses ne laisse pourtant aucune marque définitive. Ce signe qu'exprime la nature devient acte de résistance par excellence. Et pour bien saisir ce mouvement de résistance il faut revenir au cœur de l'analyse phénoménologique de Merleau-Ponty.

Cette réduction phénoménologique montre bien que les propriétés observables immédiatement ne nous fournissent rien d'autre que des évidences trop souvent trompeuses.

Ces propriétés simplement observées, pour toucher véritablement le réel, doivent entrer dans un processus de nomination. Sans cette nomination qui retourne sans cesse sur elle-même comme Ponge le fait avec *Le Verre d'eau*, l'eau n'est qu'un mot couché dans un dictionnaire froid et mort. Ce n'est plus la définition du mot qui donne vie à la chose, mais tout l'univers que le mot n'arrive plus à définir qui donne corps à cet objet dont la définition absente n'est qu'une tentative imprécise. Autant pour le poète que pour le philosophe il faut aller au-delà de cet acte de nomination et retourner à l'objet dans ce qu'il a de plus essentiel. Le sens par lequel cette opération de retour est possible est bien la vue. Mais attention, il ne s'agit pas de réduire la vue au simple usage de la vision. Cette vue si particulière du visible et l'invisible, dernière période du philosophe, qui, même inachevée, est suffisamment travaillée dans *L'Œil et l'esprit* comme dans ses notes sur *Le Visible et l'invisible* pour que l'on comprenne la complexité du chiasme, est à saisir, non comme l'expression de la continuité, mais comme l'instant d'un discontinu dont la nomination n'est qu'un moment d'existence. Et c'est de cette manière que l'on touche l'interstice des choses. En ce sens le dialogue entre Merleau-Ponty et Ponge nous ouvre sur une autre façon de percevoir ce sensible des choses, autant par la philosophie que par la poésie.

Si "Le monde est cela que nous voyons" (Merleau-Ponty, 2010, 1607) aux yeux du philosophe, il est la somme de tous ces instants contingents à partir desquels les choses prennent forme pour le poète : "Il faut d'abord que j'avoue une tentation absolument charmante, longue, caractéristique, irrésistible pour mon esprit. C'est de donner au monde, à l'ensemble des choses que je vois ou que je conçois pour la vue, non pas comme le font la plupart des philosophes [...] Mais plutôt, d'une façon tout arbitraire et tour à tour, la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques et de réputation contingente (et non pas seulement la forme mais toutes les caractéristiques, les particularités de couleurs, de parfums), comme une branche de lilas, une crevette dans l'aquarium naturel des roches au bout du môle du Grau-du-Roi, une serviette-éponge dans ma salle de bains, un trou de serrure avec une clef dedans" (Ponge, 1999, 171).

Le philosophe et le poète se rencontrent dans leur vision de la réalité quotidienne, univers à la fois familier et singulier, autochtone et étranger, visible et invisible : le chiasme étant le point d'entrée à partir duquel la nature est percevable. Ponge creuse par la sensation l'intériorité des choses pour toucher la réalité, comme le *galet* prend sa forme de galet à partir de ses chocs et entrechocs avec les autres galets. Le galet est brut dans ses formes et c'est justement l'état que cherche à atteindre Ponge dans sa poésie, une sorte de brutalité capable de faire ressurgir la nature dans son immédiateté, forme de violence que nous évo-

quions au début de cet article. Et cette immédiateté répond aux exigences de sa cosmogonie.

Cela revient à réfléchir sur comment un verre d'eau par exemple peut contenir le monde ? Comment un galet contient la puissance des vagues ? Cette cosmogonie, c'est aussi l'expression d'une création du monde qui commencerait par un verre d'eau, un galet, une crevette, un pain... Et l'ensemble de ces objets, d'apparence quelconque, ne vaut que par leur capacité à faire ressurgir d'autres mondes comme univers de possibilités.

### **Le sens du dictionnaire pongien**

L'étymologie du mot 'dictionnaire' vient en fait du latin médiéval *dictionarium* dont le radical 'dictio' évoque l'action de dire, d'énoncer un propos, autrement dit d'avoir un mode d'expression. Un dictionnaire est censé 'exprimer'. Toute la question est de savoir si ses définitions sont propres à énoncer des modalités d'expression, ou si elles ne contiennent que des définitions formelles et utilisables par tous. Finalement, le dictionnaire n'est-il qu'un outil standard et neutre ou propose-t-il, par le champ définitionnel qu'il met en scène, un espace de nomination propre et autonome. Ainsi, le mot 'table' dans le dictionnaire ne serait plus seulement la définition d'un ustensile mais la voie d'accès à un espace imaginaire que le poète mettrait en scène pour toucher l'objet dans ce qu'il a de plus sensible, immédiat et premier.

Le mot dans le dictionnaire serait alors un lieu imaginaire servant d'habitation à ce que le poète en ferait. Dans le cadre de son dictionnaire sensible, Ponge fait-il de la définition une sorte de maison de l'être à partir de laquelle le poète construirait 'les lois de la nature' du langage ? Si c'était le cas, il s'inspirerait de la poétique d'Hölderlin sans les intentions idéologiques d'Heidegger, l'instant où le dictionnaire serait comme une sorte de "maison de l'être" (Heidegger, 1980, 170-193) dans laquelle "...l'homme habite [rait] en poète..." (Heidegger, 1980, 224-245).

Si nous parlons des intentions idéologiques d'Heidegger c'est au sens où le philosophe, en instrumentalisant la langue grecque et allemande en en faisant la mesure du réel, confirme l'acte poétique comme expression de cette mesure. L'impératif cratyléen de Platon est toujours présent : Connaître le mot c'est connaître la chose. C'est aussi de cette manière qu'Heidegger justifie le diktat de la langue. On retrouve cela dans son *Acheminement vers la parole*, notamment quand il propose de modifier le vers d'Hölderlin à propos du mot : "Aucune chose ne soit, là où le mot faillit" pour le remplacer par "Aucune chose n'est, là où

le mot faillit" (Heidegger, 1981, 207). Et d'ajouter : "Où le mot manque, il n'est pas de chose. Seul le mot disponible accorde à la chose l'être". En passant du subjonctif à l'indicatif, la philosophie réduit les modulations de l'être à un mode grammatical faisant mine de penser que dire l'être équivaut à exprimer la compréhension de l'être (l'Être n'est pas à l'échelle du langage).

Mais le dictionnaire est-il réellement cette maison de l'être pour Ponge ? Et si c'est le cas, comment le poète l'habite-t-il ? Quel rapport d'ailleurs entretient-il avec cette habitation ?

En réalité, le poète français envisage le dictionnaire comme le moyen à partir duquel une fondation de l'être serait possible, mais uniquement comme accès à cette vision sensible du réel, expression sensible que nous définirons plus tard à partir de ce qu'en fait Ponge. Mais que l'on ne s'y trompe pas. Cela ne signifie pas que le dictionnaire, par les définitions qu'il contient, se suffit à lui seul pour fonder la langue. Non, le dictionnaire n'est pour Ponge lieu de fondation du langage que parce qu'il offre au lecteur, par les définitions qu'il contient, un champ d'accès au 'sensible' de la matière que le poète explore au gré de ses inventions littéraires. Le mot 'table' contenu dans le dictionnaire offre en premier lieu une définition, soit ! Mais ensuite, lorsque le poète s'approprie cette définition, il découvre une somme de possibilités et de combinaisons que son génie créatif explore en gardant à l'esprit que cette exploration n'a qu'une seule intention : toucher le caractère sensible des choses au plus profond de ce qu'elles sont. La définition devient alors pour Ponge le point de départ à partir duquel on peut entrer dans l'espace du mot pour découvrir l'espace d'un réel sans réellement savoir où cela conduit.

Cela signifie en premier lieu que le poète n'habite pas la langue pour en faire un espace formel et standard, un objet de communication en fait. Il s'agit plus d'y faire un séjour à la mesure de la construction que bâtit l'écrivain. La poésie est le véritable "faire habiter". Mais par quel moyen parvenons-nous à cette habitation ? Par le "bâtir" (*bauen*) selon la logique heideggérienne ? Nous nous trouvons en fait face à une double exigence. D'abord penser ce qu'on appelle l'existence de l'homme en partant de l'habitation ; ensuite penser l'être de la poésie comme un "faire habiter", comme un "bâtir" (*Bauen*), peut-être comme le "bâtir" par excellence. Si nous cherchons dans cette direction l'être de la poésie, nous parviendrons à l'être de l'habitation (Heidegger, 1980, 224-245). Mais la voie choisie par Ponge est ailleurs. Elle porte plutôt sur la forme sensible de ce dictionnaire. Quel corps sensible circonscrit-il en plaquant des mots sur les choses ?

L'écrivaine et cinéaste Anne-Marie Miéville fait à ce titre une proposition intéressante sur la forme que le langage peut prendre devant cette nature sensible. Le langage pour elle n'est pas un élément de décor comme une table serait un objet de décor ; le langage est un corps vivant et c'est parce qu'il est vivant qu'il libère la nomination de la fixité que lui impose la définition. Le dictionnaire laisserait vivre ainsi le mot par son incapacité à le définir autrement que par une forme générale. En déambulant dans un décor, le corps ou le langage donnerait sens à ce qu'il délimite ainsi dans sa déambulation : "Le corps déambule cependant, mettant ordre dans les choses du décor. Faire le lit, épousseter, plier le linge" (Miéville, 2002, 26). En faisant le lit, je délimite l'espace que j'occupe moi-même par rapport au lit. En définissant un mot, je délimite l'espace que j'occupe moi-même autant par rapport au mot que je définis que par rapport au mot lui-même qui se contente de sa propre définition. C'est en travaillant sur ce lien sensible entre l'espace que le mot occupe par sa définition, et l'espace que j'occupe moi-même en travaillant sur la définition d'un mot que Ponge rend visible les choses qu'il décrit. Et en les décrivant il leur donne un corps à la fois circonscrit par la définition, et à la fois autonome par la liberté que le poète prend à l'égard de la propre définition du mot. Ponge nous parle bien de la table, du pré ou du verre d'eau. D'apparence, le poète reste fidèle à la définition de ces objets mais parce qu'ils sont sensibles, ces objets permettent au poète de s'affranchir de leur simple définition. Et c'est ce parcours sensible que Ponge nous invite à rencontrer dans son verre d'eau ou sa fabrique du pré.

Cette duplicité du dictionnaire qui propose à la fois une définition objective du mot mais en même temps un chemin de traverse dans la définition elle-même, Francis Ponge la reprend à Baudelaire lorsqu'il définit le dictionnaire comme un lien entre la composition et la création permettant de décrire la nature qui nous entoure : "La nature n'est qu'un dictionnaire. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages ordinaires et nombreux du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l'étymologie des mots, enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase ou un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une *composition*, dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accommodent à leur conception ; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire" (Baudelaire, 1868, 10). Implicitement, la proposition de Baudelaire renvoie à la double proposition du dictionnaire élaborée par Ponge. Le dictionnaire est tout autant un inventaire passif et stérile de définitions que le lieu

à partir duquel l'artiste déambule pour créer son propre univers sensible. Évidemment Ponge ne va pas chercher n'importe quel dictionnaire. Tout son travail porte sur le Littré dont la principale caractéristique est de remplacer la définition d'un mot par un florilège de citations puisées dans la littérature française. Il est clair aussi que le dictionnaire qu'évoque Baudelaire reste un dictionnaire traditionnel ; le Littré étant plus tardif. Mais au-delà du fait que les deux poètes envisagent deux dictionnaires différents, le statut même du dictionnaire reste présent pour les deux poètes, à savoir une somme de définitions classées par ordre alphabétique et dont le sens reste le même, mais il est dans le même moment une incitation à nous libérer de ce que la définition circonscrit. Le mot 'table', qu'il soit dans le dictionnaire de l'Académie Française ou dans le *Littré*, reste le même. Peut-être que l'imaginaire du cheminement qu'offre la définition est, d'apparence, plus ouvert et libre dans le *Littré*, plus sensible dirait Ponge. Mais quoi qu'il en soit, le dictionnaire conserve dans les deux cas sa double contrainte : il définit, autrement dit il limite, mais en même temps, en définissant et limitant, il libère de ce qu'il n'a pas totalement réussi à définir. Ce qui revient à dire que plus l'écrivain est contraint par les définitions que le dictionnaire lui impose, plus il trouve l'occasion de s'en libérer. C'est en ce sens que l'artiste affirme sa création par et dans son acte de résistance. Finalement le dictionnaire, quand il est véritablement dictionnaire, n'existe pas isolément ; il relève plutôt de l'enchevêtrement de dictionnaires qui se superposent les uns les autres : le Larousse mettant autant le Littré en perspective que l'inverse. C'est d'ailleurs toute l'intention de Francis Ponge : le dictionnaire est ce lieu sensible à partir duquel la langue est en capacité d'exposer la nature profonde des choses, autre façon de lire le rapport que le mot entretient avec la chose.

### **La place de la nature dans ce dictionnaire sensible**

*Dictionnaire sensible* : la combinaison des termes semble paradoxale, surréaliste, peut-être incompréhensible. Est-ce un moyen de faire de la poésie ? Pour Ponge, la réponse est non. La poésie n'est pas un genre littéraire qui peut s'appliquer à tout de manière systématique. L'intention première dans l'acte d'écriture pour Ponge est de faire surgir l'importance de la place de l'homme dans la nature, puisque pour lui la nature n'existe que par l'homme. Cependant, la nature au sens général peut aussi exister toute seule, sans homme. Quelle est donc cette nature qui dépend de l'homme tout en existant sans lui ? D'ailleurs, quelle nature l'homme pourrait-il faire exister par lui-même ? Finalement, quelle place occupent mutuellement la nature et l'homme ?

Toutes ces questions s'imprègnent de la formule de Protagoras sur laquelle Ponge a dû réfléchir jeune étudiant en philosophie : "L'homme est la mesure de toutes choses, de celles qui existent et de leur nature ; de celles qui ne sont pas et de l'explication de leur non-existence" (Protagoras, 1964, 204). De quelle mesure s'agit-il pour que l'homme puisse s'ériger en mesure absolue pour 'représenter' la nature ? Et cela fait-il seulement de l'homme la mesure de la nature ?

Dans l'univers pongien, cette fameuse formule de Protagoras fait écho à celle de Husserl : "Toute conscience est conscience de quelque chose" (Husserl, 1947, 28), formule qui explique pourquoi l'homme revendique la mesure de toutes choses. Précisons que l'homme n'est pas la règle des choses. Par contre, il mesure cette règle ; il l'étalonne. Cela veut dire qu'il est en capacité d'étalonner cette mesure. Affirmer que "l'homme est la mesure de toutes choses" signifie autant qu'il étalonne la nature qu'il s'étalonne lui-même. Mais étalonner ne signifie pas pour autant définir. *Métron* en grec a d'ailleurs deux sens. Il signifie *mesurer* mais il veut aussi dire *protéger*. L'homme protège la nature au sens où en la mesurant il lui permet d'exister à part entière. Cette mesure dont parle Protagoras se module et se déploie selon le mouvement même de la nature à laquelle l'homme appartient.

Certes, la nature n'a pas besoin de l'homme pour exister, mais elle a besoin de la mesure humaine pour dévoiler ses singularités. Ponge définit cette mesure à l'échelle d'une sorte de *géométrie poétique* de l'acte d'écriture qui donne un sens parmi d'autres à l'existence de la nature. Cette géométrie exprime une grandeur qui n'est pas mathématiquement calculable ; elle est plutôt d'ordre sensible. Et si l'on doit envisager la place de l'homme dans la nature c'est à partir de cette géométrie qu'il convient de le faire. C'est de cette manière-là que l'homme est mesure des choses. Donner un sens à un objet devient alors l'occasion de mesurer la grandeur même de cet objet dans la nature. La plume de l'écrivain trace des traits sur une feuille, et à chaque tracé c'est autant de sens qui sont donnés aux objets, mais c'est aussi autant de réalité offerte à ces mêmes objets. Le sens d'un mot agit en quelque sorte comme un explosif découvrant à chaque explosion un plus de réel. La question est maintenant de savoir quel portrait de l'homme Ponge souhaite-t-il exposer en faisant de l'homme la mesure des choses ? Dessiner le portrait de l'homme ne serait-il pas le meilleur moyen de connaître et de mesurer autant la grandeur exacte de cette nature sensible que l'échelle de l'homme comme mesure des choses ? Le recours au dictionnaire sensible sera alors un bon instrument pour effectuer cette mesure.

Dans l'entretien de l'INA, évoqué précédemment, Ponge précise que ce qu'il veut 'composer' ce n'est pas un poème mais une cosmogonie en forme de dictionnaire sensible. Il

cherche dans les mots 'une seule' cosmogonie, ou plutôt il tente de 're'-composer la terre avec les mots, c'est-à-dire de découvrir dans le langage l'originalité du monde qui représente l'intériorité des choses. C'est par ce procédé que le poème prend corps. C'est aussi par ce procédé qu'il dialogue avec Merleau-Ponty sur le poids et la place de la réalité : le corps servant de mesure autant aux choses qu'aux mots. Merleau-Ponty dira même comme une sorte de leitmotiv que "Le monde est fait de l'étoffe même du corps" (Merleau-Ponty, 1964, 13). Autant pour le philosophe que pour le poète, pour rendre visible notre monde, l'homme doit accepter son rôle d'étalon. Et ce rôle essentiel, l'homme le joue en accordant au corps sa place, celle qui, pour les deux écrivains, est bien celle d'un corps sensible à l'origine même du langage et de l'art, ce qui n'est pas sans rappeler la fameuse formule de Paul Klee : "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible" (Klee, 1980, 34). Ponge dira la même chose en remplaçant le mot 'art' par celui de 'poésie'. Quelle que soit l'expression artistique (poésie, peinture, architecture...) il s'agit bien de donner une figure à l'étoffe même du corps et du monde.

Dans les mots de Ponge, dans les concepts de Merleau-Ponty, dans les peintures de Klee, une seule cosmogonie : celle qui dessine le vrai visage de la nature sensible. Les mots pour Ponge doivent s'imbriquer les uns dans les autres pour faire surgir un sens à la fois sobre et complexe, qui définit et mesure le monde : "l'Homme est à venir. L'homme est l'avenir de l'homme" (Ponge, 1999, 229). Sur le terrain pictural de Klee, cela signifie : faire de l'homme la mesure de la visibilité de la nature ; l'artiste devenant celui qui rend possible, par son expression picturale, la faculté de rendre les choses visibles. La nature devient visible à l'instant où l'homme en fait sa *mesure perceptive*. Il s'exprime d'ailleurs de plusieurs manières pour rendre visible cette nature sensible : par les mots, les formes, les figures... La poésie, certes, ne visualise pas concrètement les choses comme la peinture peut le faire, mais elle rend compte toutefois de la complexité du sens par le langage poétique en fonction du même mouvement que celui que le peintre met en œuvre pour toucher ce sensible.

Si l'on reprend la formule de Protagoras évoquée plus haut, l'homme comme mesure des choses est aussi l'avenir de l'homme au sens de ce qui advient (*ad-venir*), comme l'écriture poétique est *l'ad-venir* du langage au sens où la poésie ne reproduit pas le sens que le langage délimite lui-même ; elle donne au sens une visibilité que la langue courante efface. C'est tout le sens du fragment 93 d'Héraclite à propos de l'Oracle de Delphes, autrement dit le langage : "Le dieu, dont l'oracle est à Delphes, ne parle pas, ne dissimule pas : il indique" (Héraclite, 1964, 79). La mission du langage n'est pas de dire les choses, mais de donner du sens, un sens possible parmi d'autres. En cela, il 'signifie' sans être capable pour autant de

dire, autrement dit d'énoncer une réalité. C'est aussi pour cela que l'on est obligé dans la langue courante de jouer avec des périphrases du genre : 'autrement dit', 'c'est-à-dire', 'à savoir' pour bien montrer que le langage n'est que la périphérie de lui-même. Par contre, la langue poétique ou littéraire, même si elle reste périphérique à ce que la réalité définit, est la meilleure occasion de montrer que le centre n'est plus un point fixe (il n'y a pas de définition définitive et unique) mais une périphérie en mouvement permanent (le sens poétique induit un mouvement dans le cœur même des choses).

Tout ceci n'est que la perspective variée de "l'épaisseur sémantique". L'essentiel est de faire parler les mots pour faire sortir un sens parmi d'autres du plus profond des choses afin d'en extraire *l'étoffe* même. C'est la seule manière de "parler poétiquement du monde" (Merleau-Ponty, 2013, 35) autant pour Merleau-Ponty que pour Ponge d'ailleurs. Non seulement le dictionnaire sensible fournit à cette étoffe toutes les matières possibles pour la faire exister, mais il nous permet aussi de parler 'poétiquement' du lien que l'homme entretient avec la nature. Ainsi, il n'existe pas un ou des auteurs d'un dictionnaire sensible. Au contraire, ce dictionnaire est rédigé par tous ceux qui revendiquent la volonté d'être en pleine immixtion avec la nature. Le dictionnaire sensible de Ponge ne veut pas dire qu'il en est l'auteur ; il en est seulement un éditeur parmi d'autres, un éditeur qui met au jour, par ce dictionnaire sensible, le lien que chacun entretient avec la nature. Cette édition appelle aussi à un rassemblement de lecteurs qui dessine le portrait de l'homme. À travers ce portrait, il est alors possible de montrer qu'avec les mots le poète arrive à tisser un visage de l'homme, et ce visage met en scène une véritable cosmogonie poétique qui fait résonner la voix de la Nature. C'est d'ailleurs le sens de "la nature est à l'intérieur" de Paul Cézanne que Merleau-Ponty décline tout au long de son œuvre ; formule qui rappelle le devoir essentiel de l'homme pour Ponge : "Il faut concevoir son œuvre comme si l'on était capable d'expression, de communion, etc., c'est-à-dire comme si l'on était Dieu, et y travailler ou plutôt *l'achever*, la limiter, la circonscrire, la détacher de soi comme si l'on se moquait ensuite de sa nostalgie d'absolu : voilà comment être véritablement un homme" (Ponge, 1999, 207).

En général, l'homme s'exprime autant pour exister lui-même que pour faire exister la nature comme mesure de l'homme. Dans ce cas, pour construire son lien cosmologique avec la nature il doit commencer par s'en éloigner. Ponge envisage plutôt l'homme comme s'il était Dieu afin de refléter la multiplicité et la grandeur de la nature. L'homme n'est pas à l'image de Dieu ; il n'en est pas une copie. Il est Dieu dans sa manière d'assumer sa responsabilité à l'égard de la nature. C'est de cette façon que Ponge montre la véritable nature de ce fameux "détachement d'expression de soi" dont il se moquera souvent. En fait, l'homme

s'exprime et en s'exprimant il se rend compte en même temps de l'immensurable grandeur de la nature qui tisse "l'épaisseur sémantique" des choses. En cela, il agit comme pourrait le faire Dieu qui est, dans la tradition biblique, à l'origine de l'acte de nomination comme acte de création des choses qui sont nommées. C'est parce qu'elles ont un nom que les choses existent. Le seul être à n'avoir pas de nom, à être *Le Sans Nom*, est Dieu parce qu'il est à l'origine de tous les actes de nomination. Dans l'univers pongien, l'acte de nomination reste donc une tentative pour circonscrire l'homme dans son rapport à la nature en vue de faire émerger autant les choses telles qu'elles sont que le portrait de l'homme. Ensuite vient la possibilité pour l'individu de se détacher de soi, détachement à l'égard duquel Ponge est très critique, critique qui n'est pas sans rappeler "le rire des dieux" de Nietzsche, le moment où l'action des hommes comme celle des dieux d'ailleurs est risible tant ils se satisfont de leur propre suffisance. Le détachement de soi ne vaut pas comme acceptation de l'objectivité des choses ; il vaut d'abord comme capacité à faire exister l'individu et les choses comme elles-mêmes.

L'homme sera toujours à la recherche du pouvoir absolu que procure l'acte de nomination même si persiste une certaine frustration quant à la possibilité de nommer les choses, frustration qu'induit l'épaisseur sémantique. Toutefois, ce sentiment de frustration pousse l'homme à s'exprimer sans cesse. C'est le seul moyen pour lui de justifier sa coexistence avec la nature. En réalité, le détachement de l'expression de soi est une autre manière de tenir compte de ce désir incessant d'expression même s'il conduit à un paradoxe au sens où plus l'on s'exprime plus on affirme l'homme comme mesure des choses, et plus on assujettit la nature à la mesure que l'homme lui impose. Au contraire, l'acte poétique repose justement sur le fait qu'elle remet en question la capacité de l'homme à nommer les choses. Autrement dit, être capable de parler c'est être capable d'envisager cette incapacité à dire les choses, jouer en quelque sorte contre les paroles elles-mêmes : "*Une seule issue : parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y figurent*" (Ponge, 1999, 197).

Le portrait de l'homme proposé par Ponge n'est pas là pour montrer un visage idéal de l'homme. Au contraire, il est plutôt là pour faire apparaître la figure sobre et complexe de la nature à partir de ce que l'homme est capable d'exprimer. Par conséquent, ce portrait nous apparaît presque comme inhumain, atypique, voire difforme. Que pourrait-on percevoir de ce portrait ? C'est justement la question posée par Ponge : "L'homme a fait — à plusieurs titres — le sujet de millions de bibliothèques. Pour la même raison que personne n'a jamais parlé du caillou, personne qui n'ait parlé de l'homme. On n'a parlé de rien, sinon

de lui. Pourtant l'on n'a jamais tenté, — à ma connaissance — en littérature un sobre portrait de l'homme. Simple et complet. Voilà ce qui me tente. Il faudra dire tout en un petit volume...Allons ! À nous deux" (Ponge, 1999, 227). En réalité, le portrait de l'homme remet bel et bien en question la figure même de l'homme. En effet, à part l'homme que pourrait-on percevoir de l'homme, autrement dit, l'homme n'a-t-il qu'un seul visage, qu'un seul esprit, qu'une seule peau ? L'homme peut-il seulement être autre chose que l'homme ?

Pour Ponge, depuis toujours, la figure de l'homme reste aussi inconnue et mystérieuse que celle de la nature, parce qu'à trop se regarder comme mesure des choses l'individu finit par se détourner de son propre regard un peu à l'image de Narcisse qui, ne voyant que lui, finit par ne plus se voir pour ne percevoir qu'un autre que lui-même. Ce que Narcisse voit, ce n'est qu'un effet imagé et superficiel produit par l'amour, non de soi-même mais du reflet de soi, reflet dans lequel son corps n'existe pas comme corps mais comme support d'un reflet parmi d'autres de soi. Ce corps unique finit par disparaître au profit d'un portrait dessiné par le simple reflet de Narcisse. L'état dans lequel Narcisse se trouve est finalement le même que celui dans lequel se trouve l'objet à décrire par l'acte de nomination. L'image en fait ne montre pas ce qu'elle reflète mais nous éloigne de ce qu'elle donne à voir. On retrouve ici toute la critique que Maurice Blanchot fait de l'image dans *L'Espace littéraire* (Blanchot, 1955, 354-359) L'image n'est ni ressemblance, ni représentation mais éloignement de l'objet qu'elle est censée représenter. L'image nous écarte du réel en fait ; elle ne ressemble pas à l'objet qu'elle représente mais nous éloigne de ce à quoi elle ressemble. Comment l'image nous détourne-t-elle de ce qu'elle reflète ? C'est en quelque sorte ce qui arrive à l'objet que Ponge tente de nommer.

Souvenons-nous que dans son poème *Le Verre d'Eau* citée plus haut à propos des qualités 'dure' et 'fragile' du verre, Ponge insistait sur le fait de dépasser l'objet du verre d'eau, comme on cherche à dépasser l'expression humaine, pour atteindre la profondeur de la réalité du verre. Un dépassement qui fait courir le risque à l'objet de ne plus être lui-même. À force de pénétrer dans le verre, et malgré sa dureté le verre finit par se casser. Le verre d'eau possède des qualités contradictoires qui, paradoxalement, le montrent sous des aspects si différents qu'il finit par ne plus être ce qu'il semble être. Et ceci d'autant plus que le langage se trouve dans l'incapacité de le cerner dans sa réalité première. C'est là tout le paradoxe du langage qui quand il est langage courant et quotidien ne dit rien des choses sinon sous la forme d'une expression quelconque et passe partout : la définition banale du dictionnaire. Et quand il est langage poétique ou littéraire, il tente de rentrer dans le réel de la chose, mais plus il s'en approche plus il s'éloigne de ce qu'il est censé désigner. S'expri-

mer pour Ponge ne vise alors qu'une seule intention : rendre visible les choses à la manière de la phénoménologie qui montre que toute conscience tend vers quelque chose de particulier en espérant que l'état de la chose traduite par la nomination rendra compte de l'objet au plus près de ce qu'il est, même si demeure l'idée que cette nomination que l'on s'imagine au plus près de la chose finit par nous en éloigner en montrant l'objet sous une forme inconnue. Le verre, l'eau, le savon ne sont pas des formes absolues mais des tentatives, quelques fois réussies, quelques fois ratées, non pour reproduire le réel mais pour le rendre visible.

Pour arriver à un acte de nomination réussi, l'écrivain pour Ponge doit se comporter comme Dieu quand il fait exister les choses en leur donnant un nom, même si la langue ne sera jamais en capacité de rendre à ce réel toute sa réalité. Peut-être qu'en restant au plus immédiat de la chose le poète a plus de chance de toucher le réel dans ce qu'il a de plus naturel. C'est de cette manière que la nomination rend visible le réel dans l'esprit de Ponge.

S'exprimer pour rendre visible les choses autant pour Ponge que pour Merleau-Ponty pour être à l'échelle du "monde [qui] est fait de l'étoffe même du corps" (Merleau-Ponty, 1964, 19). L'acte de nomination devient alors le lieu où la langue se creuse et en se creusant creuse la réalité qu'elle explore en espérant toucher *ses qualités probatoires*, comme dirait René Char. Ce fossé creusé est à envisager comme un lieu de partage entre le corps et la nature, lieu de partage que Merleau-Ponty qualifie d'"l'étoffe même". La peinture par exemple, celle de Cézanne entre autres, permet de ré-activer cette sensibilité corporelle. Pour Merleau-Ponty comme pour Ponge, le corps sensible reste le seul interstice permettant d'atteindre cette réalité en attente, meilleur moyen de découvrir la nature non dans ce qu'elle a de plus immédiat mais comme résultat d'une mesure que l'homme définit : "C'est pourquoi tant de peintres on dit que les choses qui les regardent, et André Marchand après Klee : 'Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient ... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir'" (Merleau-Ponty, 1964, 31). Surgir dans la nature pour le peintre devient l'acte par lequel il touche le réel même si, en le touchant, il n'en fait que la mesure de ce qu'il perçoit.

### **La finalité du dictionnaire sensible**

C'est sans doute la question du corps plus que celle du langage qui unit Ponge et Merleau-Ponty. L'un et l'autre réfléchissent sur ce point de rencontre entre la nature et

l'homme, Merleau-Ponty à travers la question de la chair, Ponge à partir de son dictionnaire sensible. Cela ne veut pas dire pour autant que la question du langage est secondaire. Tous les deux refusent d'en faire la mesure du réel et ne veulent pas réduire le 'dire' à l'expression de la compréhension de l'être. Lorsque Merleau-Ponty travaille philosophiquement la question de l'énoncé : "Or l'idée même d'un énoncé complet est inconsistante : ce n'est pas parce qu'il est en soi complet que nous le comprenons, c'est parce que nous avons compris que nous le disons complet ou suffisant" (Merleau-Ponty, 2010, 1564), Ponge, de son côté, utilise son dictionnaire sensible pour montrer poétiquement la difficulté du mot à toucher la chose. Mais tous les deux savent que le réel n'est pas institué, au sens premier, c'est-à-dire que le mot n'en sera jamais l'échelle. Tous les deux se réapproprient en fait la fameuse formule de Pascal : "On ne peut entreprendre de définir l'être sans tomber dans cette absurdité : car on ne peut définir un mot sans commencer par celui-ci, *c'est*, soit qu'on l'exprime ou qu'on le sous-entende. Donc pour définir l'être, il faudrait dire *c'est*, et ainsi employer le mot défini dans sa définition" (Pascal, 1912, 169). Cette formule de Pascal est d'ailleurs reprise dans l'avertissement de *L'Être et le Temps* sans qu'Heidegger ne semble en mesurer les conséquences.

Finalement, chaque mot comme chaque couleur ne traduit pas à proprement parler la réalité. C'est l'affouillement poétique que Ponge met en place qui permet de creuser le réel pour atteindre la profondeur des choses au risque de s'éloigner autant de la réalité que des mots qui désignent ce réel. Le dictionnaire sensible jouera alors une fonction singulière ; il nous permettra d'échapper à l'inventaire formel et à la nomenclature des mots pris isolément avec l'espoir secret de toucher le cœur des choses dans leur propre réalité. Dans ce fameux dictionnaire sensible, le mot n'existe pas par rapport à la définition qu'il propose. Ce qui compte c'est que le mot est en soi un lieu de rencontre entre toutes les choses que l'acte de nomination réveille sans réellement savoir ce qu'elles sont. Le mot devient en fait une sorte de carrefour de rencontre avec d'autres mots, carrefour nous signalant la présence des choses qui refusent de se laisser circonscrire par ce que le mot désigne. La coexistence des mots et l'affouillement qui en résulte évitent alors de sombrer dans la monotonie des mots dans leur usage quotidien. En devenant moment poétique, cette coexistence permet ainsi que chaque mot participe de la chair de l'homme qui exprime la nature dans ce qu'elle a de plus essentiel. Cela rappelle la fameuse formule de Cézanne à propos de la couleur de la nature qu'il peint : "Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude" (Gasquet, 1921, 123) : une couleur juste pour une plénitude de l'objet. L'épaisseur de chaque

mot amplifie dès lors la description que l'homme fait de l'objet en espérant atteindre la justesse de la couleur.

Mot juste, couleur juste, toute description reste marquée par les diverses expériences de l'homme. C'est la raison pour laquelle chez Ponge chaque objet est comme un personnage romanesque qui a ses propres qualités et caractères. Le mot du dictionnaire sensible existe justement pour concrétiser et visualiser ces qualités, et ce sont ces qualités qui mettent en branle l'épaisseur sémantique, point de jonction entre l'homme et la nature. L'homme se sert finalement de la nature pour faire son portrait au même titre que la nature se sert de l'homme pour rendre concret la mesure des choses. C'est l'unique raison qui fait que la nature n'existe que par l'homme. Dans le dictionnaire sensible sont alors recueillies toutes les étoffes du monde et de l'homme pour donner une réalité à cette fameuse mesure des choses.

*Prof. Dr. Alain Milon et Dr. I-Ning Yang, Université Paris Nanterre,  
Unité de recherche d'Histoire des arts et des représentations,  
Alainmilon[at]neuf.fr ; candicefabienne[at]hotmail.com*

### Références

- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.  
Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.  
Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.  
Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1980.  
Heidegger, Martin. *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard, 1981.  
Husserl, Edmund. *Méditations cartésiennes*. Paris: Vrin, 1947.  
Gasquet, Johachim, *Cézanne*. Paris: Les Éditions Bernheim-Jeune, 1921.  
Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël/Gonthier, 1980.  
*Les Penseurs grecs avant Socrate*. Paris: GF, 1964.  
Lucrèce. *De la nature*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1876.  
Merleau-Ponty, Maurice. *Causeuses*. Paris: Seuil, 2002.  
Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2010.

Miéville, Anne-Marie. *Images en parole*. Tour: Farrago, éd. Léo Scheer, 2002.

Pascal, Blaise, *Pensées et Opuscules*. Paris: Hachette. Ed. L. Brunschvicg, 1912.

Ponge, Francis, "Vers Francis Ponge", entretien réalisé par Guy Casaril pour l'ORTF, le 10 juin 1965, source ina.fr, <https://www.youtube.com/watch?v=71wVZLWuXGo>.

Ponge, Francis, *Œuvres complètes*. Tome I. Paris: Gallimard, 1999.

Ponge, Francis, *Œuvres complètes*. Tome II. Paris: Gallimard, 2002.

Sarraute, Nathalie, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998.

Sartre, Jean-Paul, *Critiques littéraires*. Paris: Gallimard, 1993.