

REFERENCE ET RECEPTION DU TEXTE LITTERAIRE A propos d'une lecture de "LA FAMILLE DU SAGE"

En me faisant le grand honneur de m'inviter à ce colloque placé sous le triple signe de la sémiologie (par le Centre qui l'organise), de la linguistique et de la logique (par son intitulé), Jean Blaise Grize n'ignorait pas qu'il s'adressait à quelqu'un qui n'occupe de position assurée dans aucune de ces disciplines. Mais sans doute son imprudence se trouve-t-elle quelque peu corrigée, paradoxalement, par la place, chronologiquement première, qu'il m'a assignée dans l'ordre de nos travaux, pour peu qu'on s'autorise de cette place, comme je vais le faire, pour conférer à la première intervention un statut hybride, ou intermédiaire - entre le *dehors* et le *dedans*, l'appartenance et l'extranéité -, un statut d'ouverture, de prologue ou d'"entrée", j'aimerais pouvoir dire : de *hors-d'oeuvre*. *Hors-d'oeuvre*, cette introduction au repas qu'il est loisible, cédant à la sollicitation étymologique, de situer hors de l'oeuvre, du repas, du travail, qu'on peut par conséquent supprimer, "sauter", oublier, - mais qu'il est également possible, bien entendu, de faire figurer au menu, le hors d'oeuvre ayant alors pour fonction, après l'apéritif, de relancer, tout en commençant à lui porter satisfaction, l'appétit.

Arrivé en ce point, la crainte me vient d'avoir, avec ce hors-d'oeuvre placé en exorde d'un discours introductif, déjà pas mal taquiné la référence *sans le savoir*. Aussi bien était-ce le moment que j'avais choisi pour vous proposer mon épigraphe, un propos que j'emprunte à Roland Barthes, tiré d'un de ses textes les plus émouvants, texte de la dernière période, recueilli dans *Le Bruissement de la langue*, et que cette phrase résume d'une certaine manière, ou plutôt dont elle dégage l'esprit et la méthode. Barthes écrit donc :

"*C'est peut-être à la "cime de mon particulier" (l'expression entre guillemets est de Proust) que je suis scientifique sans le savoir" (1).*

Mon propos, en effet, quant à moi, est d'essayer d'exposer comment se pose, s'est posée récemment pour moi, dans ma pratique en général et dans une pratique particulière - une lecture de "LA FAMILLE DU SAGE" de Francis Ponge (2) - le problème de la référence du texte littéraire.

Ces points méritent explication.

prémisses

1. Je prendrai *référence* et *référent* dans le sens linguistique "classique" (peut-être aujourd'hui déjà "pré-scientifique" ?) : "*On appelle référent ce à quoi renvoie un signe linguistique dans la réalité extra-linguistique telle qu'elle est découpée par l'expérience d'un groupe humain*" (3).

2. Ma conviction est que la littérature, à des degrés éminemment variables, selon les genres, les individus, les circonstances et les époques, selon les lecteurs, mais néanmoins d'une façon non seulement constante mais *constitutive*, que la littérature, directement ou indirectement, *dit* le réel. De sorte que l'on pourrait peut-être ajouter une étape (ou un étage) à l'opération de reformulation entreprise naguère par Philippe Hamon à propos de la littérature réaliste (4) - en l'élargissant, cette fois, à toute la littérature. Hamon proposait, on s'en souvient, de substituer à la question : "*Comment la littérature copie-t-elle la réalité ?*" celle-ci : "*Comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité ?*" Je proposerais donc à mon tour : "*Comment le texte littéraire s'y prend-il POUR QUE NOUS PUISSIONS LE LIRE EN REFERENCE A LA REALITE ?*" **

Car effectivement nous *pouvons* le lire ainsi. Car, effectivement, la plupart du temps, *nous le lisons* ainsi.

J'ai naguère illustré la propriété référentielle *indirecte* du texte littéraire par cette savoureuse déclaration du metteur en scène Roger Planchon, à propos du *Dom Juan* de Molière :

:"... la pièce s'ouvre sur un monologue de Sganarelle que j'ai entendu, il y a deux ans, à Moscou : "Quoi qu'en puisse dire Marx et la philosophie matérialiste, il n'y a rien d'égal à la vodka. C'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans vodka n'est pas digne de vivre, etc." (5)

(Peut-être faut-il préciser qu'il ne s'agit là aucunement d'une boutade aguicheuse : la "confiance" de Planchon éclaire d'un jour très précis sa lecture de *Dom Juan*. Sa mise en scène, en effet, donne le donjuanisme (aussi bien les femmes que l'hypocrisie, la philosophie que le mode de vie) comme une réaction vitale de l'individu contre l'emprise d'une idéologie d'Etat omniprésente et omnipotente. Autrement dit, le donjuanisme, dans la mise en scène de Planchon, est au Don Juan de la société mono- et théocratique du XVII^e siècle français ce que la vodka au soviétique des années 1970... et à Sganarelle le tabac (dont l'introduction en France, du reste, se heurta à l'autorité civile et religieuse).)

3. Dans l'article auquel je viens de faire allusion, je citais, au point d'arrivée d'une réflexion sur le référent du texte littéraire, une formule de Karel Kosik, formule souvent citée par les théoriciens allemands de la réception et qui, aujourd'hui, me tiendra lieu de point de départ :

"Chaque oeuvre d'art présente, dans une indécomposable unité, un double caractère : elle exprime la réalité mais lui donne forme aussi bien ; la réalité n'est donc pas à côté de l'oeuvre ou hors d'elle, mais n'existe que dans l'oeuvre. L'oeuvre d'art n'est pas l'illustration de représentations à propos de la réalité. Comme oeuvre et comme art, elle pro-pose la réalité et par là, indissolublement, lui donne forme" (6).

4. Si donc mon problème est de chercher *comment* le texte littéraire, dans son unité indécomposable, s'y prend pour pro-poser la réalité *en* lui donnant forme, il

** Cette proposition, n'ayant pas été formulée lors du colloque - il s'agit d'un ajout sur l'écrit - Philippe Hamon n'a pu ni l'enregistrer ni y répondre.

m'a semblé que les instruments forgés, autour de la référence, par la sémiotique et surtout par la logique, se révélaient, tous comptes faits, d'assez peu de secours. La difficulté essentielle, à mon sens, tient au fait que la science, pour des motifs évidents de rigueur expérimentale, de progressivité, s'en tient pour le moment, dans le domaine qui nous touche, à des exemples de laboratoire : énoncés artefacts, énoncés "exemplaires", représentatifs dans la mesure où ils mettent en lumière des difficultés charnières, mais énoncés, par là-même, saisis hors texte (hors co-texte, selon la proposition de Catherine Kerbrat-Orecchioni) et hors contexte. D'où la question, quand on part du texte littéraire : faut-il attendre que la démarche scientifique ait atteint les complexités du texte artistique pour interroger celui-ci "scientifiquement" ? Ou y a-t-il intérêt à poser dès maintenant à la science, je dirais : à poser *devant* la science, dans le langage de l'amateur (plus ou moins) éclairé, les questions complexes que cette science, en l'état actuel de son développement, n'est pas encore en mesure de résoudre ? Au risque, dans ce dernier cas (ou avec la chance) que ces questions profanes puissent, d'une manière ou d'une autre, *orienter* la marche de la science à venir (?)...

5. Traitant du texte littéraire, je traite donc, non de la langue, mais du discours. A ce titre, je me référerai, comme à un acquis, à la distinction, posée par Emile Benveniste dans son célèbre article "Sémiologie de la langue", entre deux "modes de signifiante" : le SEMIOTIQUE d'une part, domaine du signe, que l'on *reconnaît* par, et seulement par, ses propriétés différentielles, le SEMANTIQUE d'autre part, domaine de la phrase, de l'énonciation et du discours, que l'on *comprend*. Ces deux modes sont donnés par Benveniste non seulement comme distincts, mais comme autonomes :

"...il s'agit (...) de savoir si et comment du signe on passe à la "parole". En réalité le monde du signe est clos. Du signe à la phrase il n'y a pas transition, ni par syntagmation ni autrement. Un hiatus les sépare" . (7)

Cette hétérogénéité radicale intéresse au premier chef la référence :

"...le sémantique prend nécessairement en charge l'ensemble des référents, tandis que le sémiotique est par principe retranché et indépendant de toute référence" . (8)

* *
*
*
*

Ces prémisses étant posées, je vais, sans souci excessif de construction, passer en revue les différents points où *ma* lecture de "LA FAMILLE DU SAGE" me semble rencontrer le problème de la référence et poser des questions à la théorie. Je ne m'interdirai pas, ici où là, le recours à quelques autres textes quand ils me paraîtront fournir des illustrations plus appropriées à mon propos. Je donnerai aux différentes sections de cette revue des titres dont la fonction essentielle sera moins de définir avec exactitude que de désigner par commodité.

écrire : quel "acte" ?

"LA FAMILLE DU SAGE" a été écrit par Francis Ponge à l'âge de 24 ans, en 1923, quelques semaines après la mort de son père. Il est alors employé chez Gallimard ; un jour, il ne descend pas du tramway qui tous les matins le conduit à son travail, il se rend en forêt de Fontainebleau et, jusqu'à la nuit, compose ce texte, destiné d'abord à sa soeur :

LA FAMILLE DU SAGE

Au bruit d'une source de nuit, sous une cloche de feuilles, d'un même arbre contre le tronc, calme et froid - Père - ainsi, dans une chambre fraîche, un jour ta présence nous fut.

Tu étais froid, sous un seul drap, voilé, une fenêtre ouverte.

Quel équilibre nous quatre ensemble, sans heure tous assis, toi-même mieux encore reposé, étendu, mort.

Quelle pure santé du vert-feuillu, du sol, et du liquide.

Egale en nous coulait une eau en silence du cou sans cesse dans le dos jusqu'aux membres sous l'herbe. Par la fenêtre sourde, un souffle, versé du fond obscur du ciel, essuyait sur les tempes des femmes la sueur du soir.

*Et qu'une étoile aussi, pareille à l'oeil du fils, s'avive,
Sans le dire, tu en jouissais, Père !*

Ce texte que, depuis 1961, nous lisons en tête du *Grand Recueil* (9) comme un "poème", une oeuvre littéraire, j'ai cru pouvoir affirmer qu'il a d'abord été un acte. Un acte qu'il me semble difficile toutefois de classer parmi les catégories mises en place par les philosophes du langage et leurs successeurs.

Pour reprendre, dans un premier temps, les termes de K. Kosik, poser la mort du père, c'est immédiatement lui "donner forme". La *forme* consistant ici à conjoindre indissolublement le constat brut de la mort, du mort (le Père réduit à ce corps étendu, inanimé, désormais sa seule existence) avec une perception de la continuité familiale, plus particulièrement filiale, reliant le mort aux vivants, la mort à la vie, faisant de la mort une *source* (c'est quasi le premier mot du texte) de la vie.

Certes, l'analyse linguistique, à laquelle je me suis ensuite essayé, permet de repérer les moyens qui mettent en place et ces deux lignes de signification et leur indissociable unité. On peut ainsi montrer comment les trois premiers paragraphes, qui conduisent au monosyllabe *mort*, font s'entrecroiser les deux lignes, l'une présentant une sorte de jeu de cache-cache tragique à travers des notations qui peuvent faire deviner la mort (*froid, sous un seul drap, voilé, sans heure, étendu*), l'autre multipliant les signes de vie (*bruit, source, calme, assis, joints au tu* de

l'adresse à l'interlocuteur), cette deuxième ligne franchissant la ligne du troisième paragraphe et le mot *mort* pour aboutir à l'exclamation étonnante du quatrième paragraphe : "...mort. // Quelle pure santé du vert-feuille..."

Mais ce que l'analyse linguistique ne peut déceler et qui pourtant, c'est ma conviction, est inscrit dans le texte, c'est la fonction d'acte remplie par la production même de ce texte. Autrement dit, il me paraît que ce texte est texte en ceci qu'il ne raconte pas, même ne dit pas un événement, lequel serait quelque chose comme l'affrontement-dépassement de la mort du père, mais que le texte est cet événement, cet affrontement victorieux même.

Autrement dit encore, le texte n'est pas un acte en ce que, produit achevé, il véhicule un sens émis par le destinataire et agissant sur un destinataire. Le texte est certes le produit, mais encore, en même temps, l'*instrument* et le *lieu* d'une *effectuation*. Le produit de l'effectuation n'est que la trace, la fixation de celle-ci. Il ne s'agit pas de mots disant un acte, mais d'un acte fait de mots, d'un faire consistant en un *dire*, ou plus précisément en un *écrire*. Par cet écrire, quelque chose *advient*, qui ne lui préexistait pas et que lui seul a *fait* advenir.

Peut-être me ferai-je mieux comprendre en faisant appel ici à une notion empruntée, malgré mon incompetence - à mes risques et périls, donc - à la psychanalyse. La psychanalyse connaît une parole "vraie", celle par laquelle, si j'ai bien compris, le sujet fait émerger, par le langage, dans la parole, des éléments jusque là maintenus en dehors de l'énonciation et de la conscience par le refoulement, mais qui empêchaient ce sujet, par leur activité souterraine, d'user de la plénitude de ses forces vitales. Il me semble donc que la poésie, que la littérature authentique (impossible d'éviter ici ce terme marqué de subjectivité, certains diront : entaché d'idéologie) pourrait se définir comme un langage *vrai*, par opposition à tous les écrits où, d'une manière ou d'une autre, règnent ou dominant le conventionnel, le convenu, le plus ou moins "déjà-dit".

réinvestissements référentiels

Et c'est, me semble-t-il, parce qu'il est authentique, ou *vrai*, qu'un tel texte, qu'un tel *acte*, est susceptible de ce que j'appelle un réinvestissement référentiel de la part du lecteur. Pour celui-ci aussi, en somme, la lecture se fera acte transformateur, symétriquement à l'acte que fut l'écriture. Plusieurs personnes m'ont confié que "*LA FAMILLE DU SAGE*" les avait bouleversées, à l'égal de moi-même, qui pensais avoir des raisons toutes personnelles de l'être.

Mais je voudrais surtout insister sur une autre forme de réinvestissement référentiel illustré par ce même texte. Il m'a semblé en effet que le texte de 1923, si on lit certaines de ses phrases à la lumière de l'oeuvre ultérieure de son auteur, prend un sens qui ne pouvait y être décelé à l'origine, ni par ses lecteurs, ni même, selon toute vraisemblance, par son auteur. Comment rendre compte de ce phénomène ? Sans doute en disant que ce texte plonge au plus profond, un "profond" dont il n'épuise pas la productivité, ni donc la signification. Ou encore que c'est parce qu'un tel texte parvient, par une jointure exacte, à *réaliser* un vécu dans des mots - à faire, nous l'avons dit, *advenir* un vécu en le disant - que le produit de ce dire recèle les mêmes potentialités de développement futur, les mêmes capacités de germination,

de croissance et de créativité que l'être même qui fut le siège, l'acteur de cet acte. "*LA FAMILLE DU SAGE*" date de 1923. C'est dans le cours des années 1930 que Francis Ponge forme le projet de consacrer son écriture aux choses, de donner, par ses textes, la parole aux objets de la nature, animée ou non animée, qui en sont privés. C'est ce projet - ce programme - qu'énoncera le titre de son premier grand recueil, *LE PARTI PRIS DES CHOSES* de 1942. Une autre formule, plus tardive encore puisqu'elle est de 1952 - formule maintes fois reprise, commentée, amplifiée par son auteur - donne son titre à l'un des textes réunis dans *METHODES*, second volume du *GRAND RECUEIL* :

LE MONDE MUET EST NOTRE SEULE PATRIE .(10)

Or, cette formule, tout se passe comme si elle apparaissait déjà, peu ou prou - comme une esquisse encore indistincte ou brouillée, comme une figure demandant à naître - dans le dernier vers de notre poème. Pour peu qu'on se souvienne avec quelle insistance Ponge demande au poème d'être objet de *jouissance*, il suffira en effet de lire *sans dire* comme une variante de *muet* et de pressentir *patrie* sous son étymon *père*, pour voir se dessiner en filigrane sous "*Sans le dire, tu en jouissais, Père !*" l'image tremblée de "*LE MONDE MUET EST NOTRE SEULE PATRIE*". Bien plus, l'examen attentif de très nombreux textes "critiques" ou "théoriques" de Ponge montre que sa poétique s'articule bien quelque part avec l'expérience fondamentale, fondatrice, de la mort. D'un silence d'où (re)naît une parole. Ce n'est pas par hasard que Bernard Groethuysen proclamait à propos des premiers écrits de Ponge, dès 1927: "*Une parole est née dans le monde muet*", ni que celui des "arts poétiques" pongiens sans doute le plus accompli s'intitule "*DE LA NATURE MORTE ET DE CHARDIN*" (11) - où je serais tenté de souligner l'adjectif...

référenciation indirecte

Je ne vise pas par cette expression les modes figurés de signification - de ceux-là je me propose de dire quelques mots tout à l'heure -, les translations de sens cataloguées par la rhétorique et que l'on a eu tendance naguère, comme on sait, à regrouper sous la seule étiquette de la plus usitée, sans doute, des figures, dont le nom explicite en effet l'opération : la métaphore. Non, je pense ici, en calquant *référenciation indirecte* sur *argumentation indirecte* (12), à ces textes qui, tout en dénotant explicitement un référent, en visent, en réalité, un autre. Cet autre n'est pas, dans les cas auxquels je pense, évoqué en ce qu'il entretiendrait avec le premier un lien d'analogie ou de contiguïté, ni de ressemblance phonétique, mais plutôt parce que le référent direct, en lui-même dépourvu de signification ou dont la signification apparaît non pertinente, appelle en quelque sorte une référence que le lecteur, guidé par le co-texte, va lui attribuer. J'emprunterai deux exemples à des auteurs autres que Francis Ponge. Le premier est tiré d'un texte de Stephan Hermlin, intitulé *MA PAIX* (13) (*MEIN FRIEDE*). L'auteur y évoque, en relatant un certain nombre de scènes, de rencontres, d'entretiens, etc., la façon dont il a vécu les mois qui ont suivi, en 1945, la chute du III^e Reich. Parmi ces épisodes, Hermlin raconte qu'il a occupé pendant une semaine, près de Munich, la maison abandonnée d'un cadre moyen du parti nazi. Dans le bureau, il découvre un journal intime et, à côté du journal, un

album de photographies.

Au milieu des rituelles photos de famille, une image insolite :

" Une photo montrait une route vide, blanchie par la poussière de l'été, sur la berme quelque chose de foncé. Avant d'avoir pu reconnaître cette forme méconnaissable , je lus : Juifs exécutés lors de notre avancée sur Kielce, septembre 1939".

Et Hermlin ajoute, sans transition :

"Par delà le bureau, le regard, dépassant la lampe, atteignait la lisière du bois sous la lune". ("Über den Schreibtisch ging der Blick neben der Lampe hinüber zum Waldrand unterm Mond".)

Ne peut-on pas dire que ce à quoi renvoie cette dernière phrase n'est pas son référent direct ? Elle ne réfère en effet ni au paysage, ni au regard du narrateur, mais bien au *sentiment* d'horreur éveillé par la photographie, sa légende et sa place - entre la photo des premiers pas du bébé et celle du cinquième anniversaire de l'aîné -, sentiment aussi *indicible* qu'insoutenable et auquel le texte ne peut donner voix qu'en imposant une autre présence, celle, sous la lune, dans le silence, du paysage insensible.

Un exemple semblable, mais peut-être plus net encore, figure dans *L'AMANT* de Marguerite Duras. On sait que le texte se présente sous la forme de sections d'inégale longueur, la plupart ne dépassant pas une page, composés d'un ou de plusieurs paragraphes et séparés par des blancs. La plupart du temps la liaison entre les sections n'est pas explicitée, des sauts diégétiques abrupts peuvent se produire, au point qu'un *il* énoncé au début d'une section désigne parfois une entité autre que le *il* de la fin de la section précédente. Toutefois, d'autres repères évitent au lecteur de s'égarer et il n'éprouve guère de difficulté à assigner aux pronoms, comme aux autres substituts, leurs titulaires référentiels ni à situer les différentes scènes de l'histoire tantôt dans l'Indochine des années 30, tantôt dans la France de l'occupation, dans celle de l'avant ou de l'après guerre, tantôt encore au lieu indéterminé mais dans le temps discernable de l'écriture. Une seule section échappe à la localisation temporelle et spatiale. Elle se situe après une suite de sections consacrées à la mort du "petit frère". Le texte dit *"l'amour insensé"* voué par la narratrice à ce frère, dont la mort signifie la sienne propre : *"...le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte"*. Après ces notations d'extrême bouleversement émotif, cependant, une section revient à des souvenirs d'enfance chargés d'une moindre tension : *"On parlait peu ensemble . (...) Il me décrivait la bagnole qu'il aurait plus tard. (...) On parlait aussi, bien sûr, d'être dévorés par les tigres (...) ou de se noyer dans le lac si on continuait à nager dans les courants. Il était de deux ans mon aîné"*. Fin d'une section. Blanc. Puis, ceci :

"Le vent s'est arrêté et il fait sous les arbres la lumière surnaturelle qui suit la pluie. Des oiseaux crient de toutes leurs forces, des déments, ils s'aiguisent le bec contre l'air froid, ils le font sonner dans toute son étendue de façon presque étourdissante". (14)

Texte au présent de l'indicatif, sans indication de personne, sans mention du sujet de l'écriture. Une série de notations visuelles, tactiles, auditives surtout, dont le caractère dominant semble être l'intensité extrême. Si bien que je suis tenté de comprendre que ce que dit ce texte sans sujet, sans temps ni lieu assignés, c'est

- très proche de ce que disait le texte de Hermlin - l'envahissement, ou mieux : l'annihilation du sujet sous le trop-plein de l'émotion, trop-plein assumé ici non plus par un paysage d'immobilité mais par la conjonction d'un arrêt (le vent tombé, la pluie cessée) et d'un paroxysme des sensations : lumière *surnaturelle*, oiseaux *déments* qui poussent de *toutes* leurs forces des cris assourdissants remplissant *toute* l'étendue. La tonalité dominante est celle de l'*aigu*, comme dans la métaphore étonnante des oiseaux qui "*s'aiguisent le bec contre l'air froid*" : bec aigu, froid aigu, cris aigus, et, non dite mais sans doute commandant le tout : souffrance aiguë de la mort indicible.

le signifiant labile

Je vise sous ce terme un phénomène largement répandu dans l'écriture poétique et qu'on pourrait aussi désigner par la formule "*les mots sous les mots*", ce titre de Jean Starobinski (15) par lequel celui-ci caractérisait une des formes du phénomène en question, l'anagramme saussurien. Celui-ci consiste, on le sait, à inscrire dans un texte, dissimulé *sous les mots* de ce texte, d'autres mots, dont le signifiant s'obtient par lecture sélective des lettres ou des phonèmes de l'énoncé manifeste, sélection guidée par l'appel du signifié, lui-même plus ou moins directement lié à la signification du morceau. Julia Kristeva préférait parler de *paragramme* (16), concept saussurien élargi, intégrant notamment l'enseignement de Jacques Lacan. Ce dernier se réclame explicitement de la recherche saussurienne sur les anagrammes quand il affirme :

"D'où l'on peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens insiste, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne consiste dans la signification dont il est capable au moment même" (17)

ou encore :

"Nulle chaîne signifiante en effet qui ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point" (18).

Je n'ai pas lu d'anagramme, à la manière de Saussure, ni de paragramme, au sens lacanien ou kristevien, dans "*LA FAMILLE DU SAGE*", quoique leur pratique ne soit nullement étrangère à Francis Ponge : il n'est que de penser à la façon insistante dont son propre nom s'inscrit dans, *sous* ses textes, comme l'a relevé Jacques Derrida (19) qui a notamment traqué, à des places stratégiques de l'oeuvre, les apparitions souvent inattendues de la *serviette-éponge*, manifeste signature interne... Je vise ici autre chose.

La première phrase du texte porte : "*... d'un même arbre contre le tronc (...) ainsi (...) un jour ta présence nous fut*. Texte daté, rappelons-le, de 1923. En 1955, Ponge rédige des notes en vue d'un *Malherbe* conçu d'abord pour prendre place dans la collection des Ecrivains de toujours (*Microcosmes*) au Seuil. C'est dans ces notes qu'apparaît pour la première fois le néologisme *réson*, mot-valise obtenu par fusion de *raison* et de *résonner*, qui dit admirablement la fusion revendiquée par l'écriture poétique (celle, tout au moins, de Malherbe et de Ponge) entre l'intellectuel et le

sensible : raison qui résonne, sonorités, rythmes par lesquels la raison *sonne*, se donne à saisir, voir, entendre, percevoir sous ses espèces concrètes... C'est alors que survient, dans une note datée du 8 mars 1955, cette remarque :

"Fûts d'arbre (ou de colonne) et fut, passé simple de l'Etre (à la troisième personne du singulier) : voilà qui, dans la Réson, signifie certainement quelque chose" .(20)

Rencontre fortuite ? Facétie ? Bizarrerie idiosyncrasique ? Je ne le pense pas. En fait, ce qu'illustre la remarque métalinguistique de 1955, ce qu'opérait déjà, vraisemblablement en toute inconscience, le poème de 1923, n'est qu'une application du principe jakobsonien bien connu selon lequel "*l'équivalence des sons (...)* implique inévitablement *l'équivalence sémantique*" (21), principe qui gouverne notamment le mécanisme de la rime. L'originalité du texte de "*LA FAMILLE DU SAGE*", si l'on veut bien nous suivre, consistant seulement en ceci, que le mot "à la rime" - le *fût* forestier, si je puis dire - n'y est pas manifesté ; il s'inscrit seulement, comme virtualité, sous les mots qui désignent le *tronc* (d'arbre). Autrement dit, le texte mettrait en place un système proportionnel, où le premier algorithme figurerait des signifiants, le second des signifiés, et opérerait sur ce système une réduction qui, en passant directement de *fut* (passé simple de verbe) à *tronc*, court-circuiterait le relais obligé par le substantif *fût*, synonyme de *tronc* :

$$\frac{fut}{fût} = \frac{/passé simple de l'Etre/}{/tronc d'arbre/}$$

En fait la représentation ainsi proposée ne rend pas compte du fait que si */tronc d'arbre/* y figure au titre de signifié, ce signifié y est manifesté par un signifiant, *tronc*, lequel fournit précisément au texte son signe-pivot.

Comment ne pas penser, en tout cas, devant un traitement aussi cavalier des catégories grammaticales, aux discussions sur la fonction référentielle, réservée, ou non, aux seuls substantifs ? Discussion frappée d'inanité si le "langage poétique" intègre la transgression ou la négation de ces catégories dans son fonctionnement...

créativité linguistique, créativité référentielle ?

On peut lire, au chapitre *Néologie* du *Grand Larousse de la Langue Française* (22) une distinction entre le néologisme scientifique et technique, qui "*résulte de la nécessité de nommer des choses découvertes ou créées*", acte relativement passif, et le néologisme littéraire, dit "connotatif", création active et délibérée, destinée à atteindre la sensibilité du lecteur autant que sa faculté de comprendre. Si je me reporte une fois de plus aux propositions de Karel Kosik dont j'ai dit qu'elles constituaient mon point de départ, je suis obligé de mettre en cause cette distinction : si le texte littéraire, indissolublement, donne forme au référent en même temps qu'il le présente, le néologisme pourra être le lieu privilégié d'une telle fusion. Un néologisme "absolu" (qui n'emprunterait rien au matériau linguistique préexistant) étant en effet difficilement imaginable, on peut *a priori* construire un modèle abstrait où la partie "empruntée" du néologisme assurerait l'ancrage référentiel et

le traitement déformant (adjonction, suppression, transformation) l'apposition, précisément, d'une "forme" nouvelle à ce référent. L'oeuvre de Francis Ponge abonde en néologismes lexicaux, que ce soit sur le versant "métapoétique" de ses écrits (où par exemple *objeu* et *objoie* désigneront un objet "poétique" indissolublement voué au jeu et à la joie) ou sur le versant "créatif" où, pour ne prendre ici encore que deux exemples entre une multitude, l'*amphibiguïté salubre* de "FIN D'AUTOMNE" présente immédiatement le mélange *amphibie* de terre et d'eau occasionné par les climats d'automne de nos contrées sous la "forme" de l'*ambiguïté* linguistique. Mécanisme assez exactement reproduit quand, dans "LE CHEVAL", les émissions anales, "*tonitruantes et parfumées*", du noble animal sont dénommées *tonitruismes*. Le seul néologisme caractérisé de "LA FAMILLE DU SAGE" serait le *vert-feuillu* du paragraphe 4, création verbale qui, dirions-nous, intègre à la couleur verte non seulement la substance de toute vivante végétale *feuille*, mais encore quelque chose du foisonnement, de la vitalité rebelle du *chevelu*, du *crépu*, du *touffu* ou du *moussu*.

La néologie ne saurait se limiter au domaine de la création de vocables, surtout quand il s'agit de textes, de textes littéraires à plus forte raison. La métaphore, par exemple, qui, dans le cas le plus simple, surimpose à la désignation habituelle d'un "objet" celle d'un autre, la métaphore n'est-elle pas, par essence, une opération de dé-formation et de re-formation, de restructuration du réel ? Sans pouvoir entrer ici dans une discussion approfondie sur la métaphore, mon dessein est seulement de marquer la place d'une telle discussion dans un débat sur Référence et Littérature.

Une seule question, sans doute naïve : le modèle logique "référent-prédicat" assigne-t-il le statut de prédicat au terme métaphorique, à savoir, par exemple, pour nous en tenir au poème "LE CHEVAL" qu'on vient de citer, aux termes *armoire* ("*Aboule-toi du fond du parc, fougueuse, hypersensible armoire, de loupe ronde bien encaustiquée !*") *saint*, *volaille aux oeufs d'or, juive* ("*Grand saint, tes yeux de juive, sournois, sous le harnais*"), *moine, courtisane* ("*un splendide derrière de courtisane... monté sur des jambes fines, de hauts talons*"), *pontife, potache*, par lesquels, entre autres, "le cheval" se trouve dans ce texte successivement désigné ?

Encore s'agit-il ici de métaphores *in praesentia*. Que faire de celles dites *in absentia* ? "LA FAMILLE DU SAGE" nous en fournit un certain nombre. Comment rendre compte de la fonction référentielle (encore une fois : mise en place et mise en forme du référent, effectuées d'un seul mouvement) de l'*eau* du cinquième paragraphe ("*Egale en nous coulait une eau en silence du cou sans cesse dans le dos jusqu'aux membres sous l'herbe*") ? On me permettra de citer ici le passage de mon commentaire consacré au terme eau :

"L'élection du terme eau qui, après une nouvelle plage de silence, prend le relais direct de liquide, présente l'avantage, tout en préservant à peu près la polysémie du générique liquide (ici encore il s'agit d'un terme qui, à peine poussé vers la métaphore, peut "valoir pour" sang, sève, sueur - ce dernier terme apparaîtra quelques lignes plus loin - qu'appelle également le contexte), de "dégager" précisément, de ces termes chargés de concrétions plus ou moins lourdes, substantielles, spécifiantes, d'en dégager la liquidité pure, tout en conférant à cette liquidité, dans un mouvement inverse en quelque sorte, la légèreté, la limpidité, la pureté de l'eau claire. De la santé. Pure santé des vivants et des morts !"

Créations lexicales, translations ou transsubstantiations métaphoriques ; il faut encore faire sa place à ce qu'on peut appeler la néologie syntaxique. Un exemple frappant, je crois, dans notre texte. Celui-ci comporte le mot *famille* dans son titre. Il y réfère à plusieurs reprises dans son déroulement, notamment par le chiffre *quatre* ("*nous quatre ensemble*") : la critique biographique nous apprend que la

famille de Francis Ponge se composait effectivement de quatre *membres* - ce dernier terme également dans le texte. Dès la première phrase, le *tu*, à la fois opposé et intégré au *nous* ("*ta* présence *nous* fut") assigne au *Père* (mot pourvu, et lui seul, de la majuscule) une place à part. Mais cette place, cette fonction, ou mieux : cette *relation* assurée par la place, le texte les dit mieux grâce à une "création syntaxique", à la fois simple dans son effectuation et, me semble-t-il, fort subtile dans ses effets. Je pense au court segment, isolé par des virgules : "*d'un même arbre contre le tronc*". La composante métaphorique de l'expression ne soulève guère de problème : famille-arbre issue d'un même tronc. Notons toutefois, dès ce stade, d'une part le jeu de mots sur *tronc* qui redouble, en quelque sorte, la métaphore, d'autre part que la métaphore n'est pas simple, n'est pas réductible, en tout cas, à une *vision*, car rien ne dit que les membres de la famille - disons-le très grossièrement - y soient donnés comme *branches* d'un même arbre plutôt que comme *arbres* eux-mêmes issus d'un *tronc* paternel. Mais de tels efforts de *représentation*, pour peu qu'on les énonce, révèlent d'eux-mêmes leur inanité. L'essentiel, encore une fois, est syntaxique. Il suffit, me semble-t-il, pour s'en rendre compte, de chercher à réduire la néologie en substituant à l'ordre "anormal" des termes dans le texte un ordre senti comme "normal", autrement dit de considérer "*d'un même arbre contre le tronc*" comme une inversion et d'écrire, par "redressement" : *contre le tronc d'un même arbre*". Qui ne voit que le texte, par cette opération, a disparu ? Ce qu'il dit en effet, dans sa littéralité, pour autant que la glose parvienne à en rendre compte, c'est l'indivision entre le *tronc* et l'*arbre* qui, issu de lui, s'éploie autour et à partir de lui, à la fois *un autre*, disjoint du tronc, et *le même*, soudé à lui dans une unité indestructible que la mort même ne tranche pas.

Encore faudrait-il - mais on a compris que ce commentaire ne prétend aucunement ni égaler le texte, ni épuiser ses vertus - encore faudrait-il faire un sort à la polysémie de la préposition *contre*, qui elle aussi, pour son compte, inscrit dans le texte ce mouvement contradictoire, propre à toute vie, à toute croissance, où le Père procréateur, le Père nourricier, le Père éducateur et protecteur, est bien toujours à la fois ce tronc "contre" lequel *s'appuyer*, mais aussi "contre" lequel *s'affirmer*... Et ici encore, il me paraît que c'est l'ordre des syntagmes qui, sinon impose, du moins autorise la lecture polysémique de *contre*, que l'ordre *contre le tronc d'un même arbre* rendrait beaucoup moins nécessaire.

sens propre, sens référentiel ?

Puisque nous venons de faire appel à plusieurs reprises à des notions ou à des procédures issues de la rhétorique (*métaphore, sens littéral, ordre normal* des termes), je ne résiste pas à la tentation de poser ici un problème, concernant précisément ce concept de norme, auquel je me suis trouvé récemment confronté. J'avais demandé à des étudiants de repérer les marques de la subjectivité dans un extrait de *L'AMANT*, déjà nommé. Le texte comportait ce passage :

"A cette époque-là, (...) il n'y avait que les bateaux pour aller partout dans le monde. De grandes fractions des continents étaient encore sans routes, sans chemins de fer. Sur des centaines, des milliers de kilomètres carrés il n'y avait encore que les chemins de la préhistoire" (23).

L'exercice était évidemment redoutable, mais j'avais été frappé de ce qu'aucun étudiant n'ait relevé cette dernière expression "*les chemins de la préhistoire*" comme portant trace d'une subjectivité. Je leur avais alors proposé comme texte "objectif" la transcription en : *les voies de communication de l'époque préhistorique*". Mais, réflexion faite - d'où mon questionnement d'aujourd'hui - ma proposition m'avait paru moins lumineuse que je ne pensais. La formulation "objective" n'est-elle pas chargée de connotations "scientifiques", ne *sent*-elle pas le manuel d'histoire ou de géographie comme l'autre *sent* le littéraire ?

Ma question serait donc la suivante. L'expression "*les voies de communication de l'époque préhistorique*" peut-elle être dite plus *référentielle* que le texte de Marguerite Duras ? ou : *réduite au référentiel* ? Et si tel est bien le cas, par quelle procédure parvient-on à cette affirmation ? Ma réponse, tout empirique, serait de dire que la formulation de Marguerite Duras est polysémique, *chemins* comme *préhistoire* dans "*les chemins de la préhistoire*" se prêtant en effet, à côté d'une lecture littérale, à des interprétations plus ou moins "figurées", interprétations dont ne semble pas susceptible l'énoncé "scientifique". Mais reste encore à savoir si et dans quelles conditions *monosémique* équivaldrait à *référentiel*. Toute parcelle de "la réalité extra-linguistique", aussi fin que soit le "découpage" opéré par "l'expérience d'un groupe humain" dont elle résulte, n'est-elle pas encore et toujours *polysémique* ?

le texte mimétique

Vue de 1986, la suspicion de l'avant-garde littéraire et critique des années 60 - ou de ce qui se donnait pour tel - vis-à-vis de la fonction représentative de la littérature, de la *mimésis*, apparaît presque comme un épisode, sinon oublié, du moins résolument dépassé. De toutes parts, on assiste à un retour en force de la *mimésis* dans la théorie. Je ne citerai que le beau passage de la *Leçon inaugurale* de Roland Barthes au Collège de France (7 janvier 1977), où l'on voit, du reste, que l'étape de la *négation* de la fonction mimétique n'aura pas été parcourue en vain, puisque cette négation s'intègre désormais dans la définition même :

"Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement : le réel. Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature".

Et Barthes de préciser :

"On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l'histoire des expédients verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est toujours un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel" (24).

A vrai dire, Francis Ponge disait déjà quasiment la même chose dès 1956.

Qu'on en juge. Voici d'abord le constat :

"Quand je dis que nous devons utiliser ce monde des mots pour exprimer notre sensibilité au monde extérieur, je pense (...) que ces deux mondes sont étanches, c'est-à-dire sans passage de l'un à l'autre . (...) On ne peut rien faire passer d'un monde à l'autre (...).

Puis le remède :

"...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".

"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 (...)" (25).

Effectivement, l'oeuvre de Ponge - j'ai essayé de le montrer ailleurs (26) - est une mine précieuse pour le chercheur désireux d'inventorier les *expédients verbaux* par lesquels le praticien du texte peut mimer la réalité. Je n'en citerai ici que quelques uns parmi les plus caractéristiques.

- Le recours à l'artifice typographique : la chèvre que le texte assimile à une loque, à de la charpie, elle même *"accrochée (...) aux buissons, loques animales, accrochés eux-mêmes à ces loques minérales que sont les roches abruptes, les pierres déchiquetées"*, ces chèvres seront "représentées" par des paragraphes brefs, "déchiquetés" par la multiplication des passages à la ligne.

- La prise en compte du dessin graphique des mots et des lettres, censé représenter l'apparence physique des êtres et des choses. Ainsi du gymnaste qui *"comme son G l'indique" "porte le bouc et la moustache que rejoint presque une grosse mèche en accroche-coeur sur un front bas"*, et qui, *"moulé dans un maillot qui fait deux plis sur l'aine"*, *"porte aussi, comme son Y, la queue à gauche"* (27). Ou encore de la suite graphique *14 juillet* que le texte qui porte ce titre lira comme une gravure dans laquelle les jambages du *1*, du *j*, des *l* et du *t* vaudront comme représentations aussi bien des *"rayures verticales du pantalon des sans-culottes"* que des piques, pioches, fléaux et rateaux, armes improvisées brandies par eux, tandis que les points sur le *i* et le *j* figureront, dans une nouvelle lecture démultipliée, tantôt *"le soleil dans le dos"* du peuple accouru, tantôt *"un bonnet en signe de joie jeté en l'air"*, enfin *"au bout de leurs piques les têtes renfrognées de Launay et de Flesselles"*, qui ne compromettent pas l'*"aspect joyeux"* de *"cette futaie de hautes lettres"*, de *"ce frémissant bois de peupliers à jamais remplaçant dans la mémoire des hommes les tours massives d'une prison"* (28).

- Actualisation du sémantisme virtuel attaché aux catégories grammaticales (une part de ce que Jakobson nommait "poésie de la grammaire" (29) : le galet donnera naissance à un mythe à la gloire du *"héros (au masculin !)* *de la grandeur du monde"* alors que la féminine lessiveuse invite *"à progressivement l'émouvoir"*, à *"écouter le profond bruissement intérieur"*, signe des *"secrètes et bouillantes ardeurs"* dont elle est le siège...(30).

- Exploitation aussi bien des parentés phonético-graphiques entre deux termes que des propriétés métalinguistiques comparables, au bénéfice de parentés référentielles. Ainsi de la surprise heureuse manifestée à la découverte de la "proximité" d'*olive* et d'*ovale* (*"Voilà une proximité fort bien jouée, et comme naïve"* (31). Ou de l'exercice de haute voltige auquel donne lieu le "parallèle croisé", si

l'on peut dire, entre *chèvre* et *cheval*, entre *la chèvre* et *le cheval* :

"... donnons, le menton haut, à entendre que *chèvre*, non loin de *cheval*, mais féminine à l'accent grave, n'en est qu'une modification modulée, qui ne cavale ni ne dévale mais grimpe plutôt, par sa dernière syllabe, ces roches abruptes, jusqu'à l'aire d'envol, au nid en suspension de la muette" (32).

Un des procédés les plus constamment mis en oeuvre par Ponge consiste ainsi, comme on vient de le voir, à mêler étroitement, inextricablement, dans l'énoncé, des assertions concernant l'objet à "décrire" à d'autres visant les mots qui désignent ce même objet. Le procédé n'est pas employé seulement dans les parallèles et il vise à conférer à l'objet linguistique non seulement les qualités, les caractéristiques de l'objet matériel, mais sa matérialité, sa substantialité mêmes :

"A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie" (33).

"Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon. C'est un creux entouré d'une terre fragile : rugueuse et fétable à merci" (34).

Un des exemples sans doute les plus complexes ou, plus précisément, un de ceux où le fonctionnement du langage se révèle le plus éloigné de celui décrit et analysé par les linguistes, est présenté par l'emploi de l'adjectif *hyménoptère* caractérisant l'aile des guêpes. Ponge commente lui-même cet emploi :

" Hyménoptère, quoi qu'il en soit, à propos des guêpes, n'est pas tellement mauvais. Non qu'à l'hymen des jeunes filles ressemble à vrai dire beaucoup l'aile des guêpes. Apparemment pour d'autres raisons : voilà un mot abstrait, qui tient ses concrets d'une langue morte. Eh bien, dans la mesure où l'abstrait est du concret naturalisé, diaphanéisé - à la fois mièvre et tendu, prétentieux, doctoral - voilà qui convient assez à l'aile des guêpes..." (35).

Je me suis moi-même autorisé de ce commentaire pour montrer comment le mot *phraséologie*, dans un passage de "*La chèvre*" où il vise à la fois le texte qui "rend compte" des cornes du bouc et ces cornes elles-mêmes, se révélait, par sa structure phonique et graphique, sa charge étymologique, son allure "savante", particulièrement apte à suggérer la complication torsadée, agressive, des unes et le rythme accidenté, les détours tant soit peu artificieux, de l'autre (36).

De ces procédés, aucun n'est à proprement parler à l'oeuvre dans "*LA FAMILLE DU SAGE*", ce qu'explique aisément la date de composition de ce texte de jeunesse. J'en relèverai néanmoins quelques autres. Et d'abord l'importance quantitative et qualitative des blancs, des silences, qui absorbent et prolongent la charge sémantique, émotive, très forte, qui émane des courts paragraphes, à peine plus étendus que les espaces qui les entourent.

Un des points culminants du poème, en tout cas sa "ponctuation" la plus forte, se situe à la fin du 3^e paragraphe, sur le mot *mort*. Or, précisément, la place du mot, comme sa "quantité", redoublent l'effet produit par son sens. Non seulement il s'agit d'un monosyllabe encadré par la virgule et le point terminal, mais ce monosyllabe vient après une série de segments également isolés entre virgules, mais dont la

longueur va en diminuant, comme si leur série conduisait progressivement le lecteur depuis des périphrases embarrassées, faites pour tenir la vérité écartée le plus longtemps possible, jusqu'à la brièveté nue, brutale, du constat asséné par le mot "propre". Mot propre, du reste, qui ne clôt pas seulement la série des syntagmes du paragraphe qu'il termine, mais ceux des deux précédents également, *mort* conférant enfin sa signification véritable à cette *présence* qu'énonçait - à la manière, un peu, d'un leurre ou d'une énigme macabre - la fin du premier paragraphe.

Cette valeur conclusive du monosyllabe *mort* se trouve toutefois aussitôt, sinon contredite, du moins dépassée ou absorbée dans le mouvement de reprise plus ample du paragraphe qui suit, dans l'exclamation sans éclat (non suivie du point d'exclamation) de "*Quelle pure santé du vert-feuillu, du sol et du liquide*", exclamation qui *reprend*, qui *corrige*, si l'on peut dire, l'exclamation parallèle qui ouvrait le paragraphe précédent, d'*avant* le constat mortel : "*Quel équilibre nous quatre ensemble...*"

Et je noterai seulement encore, puisque je viens d'évoquer des phénomènes de rythme, combien le cinquième paragraphe : "*Egale en nous coulait une eau en silence...*", combien ce paragraphe "coule", rompant avec la scansion coupée de ce qui précède, au moment même où le texte dit l'eau qui *coule*, le souffle *versé*, réalisant en quelque sorte, rythmiquement, mimétiquement, la promesse inscrite, tout au début du texte, par le mot *source*. Il n'est que de suivre encore, tout au long du paragraphe 5, les récurrences, souvent liées, des [s] et des [u] :

"Egale en nOUS cOUlait une eau en SilenCE du cOU Sans CeSSE dans le dos juSqu'aux membres SOUS l'herbe. Par la fenêtre SOURde, un SOUffle, verSé du fond obScur du Ciel, eSSuyait Sur les tempes des femmes la Sueur du Soir".

questions, non conclusions

J'en ai terminé. Pour conclure, ou plutôt ne pas conclure, je résume abruptement, en quelques questions, ce qui me semble l'enjeu d'une confrontation du texte littéraire avec le problème du référent tel que l'appréhendent nos disciplines.

Questions à la linguistique. Comment passer d'une linguistique de la langue, qui *reconnaît* le signe et son pouvoir (virtuel) de désignation du référent, à une linguistique du discours qui *comprend* le signe et *construit* le référent ? Comment passer d'une linguistique qui extrait le code des discours à une linguistique rendant compte de discours qui, tout en mettant le code en oeuvre, le déjouent, se jouent de lui, "*trichent la langue*", selon la belle expression de Roland Barthes, ainsi cité une dernière fois (37) ?

Questions à la sémiotique. Suffit-il de prendre en compte l'iconicité du signe, à côté de son pouvoir symbolique, pour rendre justice aux capacités mimétiques d'un texte qui puise largement et dans le pouvoir direct de représentation de la *substance* (phonique, graphique, rythmique, etc.) de la langue, et, d'autre part, dans les ruses infiniment subtiles et infiniment renouvelées de la représentativité indirecte du texte et du langage ?

Question à la pragmatique. Comment rendre compte d'un acte, certes "de langage", mais dont la fonction essentielle n'est ni de signification, ni d'assertion, ni de "performance", mais bien de production d'un objet qui réalise, par l'écriture, un vécu dans l'efficace de sa "vérité"?

Question enfin, sans doute la plus désespérée, à la logique. Quelle place accorder au modèle de la proposition logique *référent-prédicat* - où quelque chose est dit à *propos* d'un référent préalablement *posé* - quelle place attribuer à ce modèle dans l'analyse du texte littéraire, si celui-ci est le lieu même de la *constitution* du référent (référent indissociable du prédicat qui lui donne forme) et si, d'autre part, ce texte, pour l'essentiel, n'émet pas des *propositions* au sujet du référent mais produit des *effets* référentiels ?

épiphrase

Mais j'aimerais quand même laisser le dernier mot à Francis Ponge en reproduisant le petit texte suivant où il me semble que tout se trouve déjà inscrit de *nos* perplexités (38):

FABLE

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

(APRES *sept ans de malheurs*
Elle brisa son miroir.)

Thomas ARON
 Université de Franche-Comté
 Besançon

NOTES

- (1) Roland BARTHES. "Longtemps, je me suis couché de bonne heure", *Le Bruissement de la langue*, Ed. du Seuil, 1984, p. 325.
- (2) Thomas ARON. "Patrie. Notes pour un commentaire de "LA FAMILLE DU SAGE"". *L'Herne*, n° 51, 1986 : Francis Ponge, p. 75-97.
- (3) Jean DUBOIS et alii. *Dictionnaire de Linguistique*, Larousse, 1973, article *référent*.
- (4) Philippe HAMON. "Un discours contraint", in BARTHES et alii, *Littérature et réalité*. Points-Seuil, 1982, p. 132.
- (5) Roger PLANCHON. "Le Regard du Commandeur", entretien avec R. P., *Révolution*, 41, 12-18 décembre 1980. Cité in : Thomas ARON, "Littérature et référent", *Etudes de Linguistique appliquée*, fév.-mars 1982.
- (6) Karel KOSIK. *Die Dialektik des Konkreten*, Frankfurt, 1967. Cité en français dans : Wolfgang ISER, "La fiction en effet", *Poétique*, 39, sept. 1979, p. 292.
- (7) Emile BENVENISTE. "Sémiologie de la langue". *Problèmes de Linguistique Générale*, II, Gallimard, 1974, P. 65.
- (8) *Id.*, *ibid.*, p. 64.
- (9) Francis PONGE. *Le Grand Recueil. Lyres*. Gallimard, 1961, p. 7.
- (10) "Le monde muet est notre seule patrie". *Le Grand Recueil. Méthodes*, Gallimard, 1961, p. 195.
- (11) Francis PONGE. *Nouveau Recueil, op. cit.*, p. 165-175.
- (12) Michel CHAROLLES. "Les formes directes et indirectes de l'argumentation". *Pratiques*, 28, oct. 1980, p. 7-43.
- (13) Stephan HERMLIN. "Mein Friede", *Aufsätze, Reportagen, Reden, Interviews*. Fischer, 1983, p. 102. Trad. française, "Ma Paix", *Europe*, 652-653, p. 140.
- (14) Marguerite DURAS. *L'Amant*. Ed. de Minuit, 1984, p. 130.
- (15) Jean STAROBINSKI. *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Gallimard, 1971.
- (16) Julia KRISTEVA. *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Ed. du Seuil, 1968. Notamment : "Pour une sémiologie des paragrammes" et "L'engendrement de la formule".
- (17) Jacques LACAN. *Ecrits*. Ed. du Seuil, 1966, p. 502 : "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud".
- (18) *Id.*, *ibid.*, p. 503.

(19) Jacques DERRIDA. "Signéponge", in *Francis Ponge inventeur et classique*, Colloque de Cérisy, 1975, U.G.E. 10-18, p. 115-151, et *Digraphe*, n° 8, 1976, p. 17 et s.

(20) Francis PONGE. *Pour un Malherbe..* Gallimard, 1965, p. 217.

(21) Roman JAKOBSON. "Linguistique et Poétique". *Essais de Linguistique Générale*, (I), Ed. de Minuit, 1963, p. 235.

(22) Louis GUILBERT. "La néologie". *Grand Larousse de la Langue Française*, T. 4, 1975, p. 3584-3594.

(23) Marguerite DURAS. *L'Amant*, op. cit. p. 131.

(24) Roland BARTHES. *Leçon*. Ed. du Seuil, 1978, p. 21-22.

(25) Francis PONGE. *Le Grand Recueil. Méthodes*. Gallimard, 1961, p. 275-6.

(26) Thomas ARON. *L'objet du texte et le texte-objet. La chèvre de Francis Ponge*. Editeurs Français Réunis, 1980.

(27) Francis PONGE. *Le parti pris des choses*, in *Tome Premier*, Gallimard, 1965, p. 72.

(28) Francis PONGE. *Le Grand Recueil. Pièces*, op. cit., p. 50.

(29) Roman JAKOBSON. "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie". *Questions de poétique*. Ed. du Seuil, 1973, p. 219-233.

(30) Francis PONGE. *Le Grand Recueil. Pièces*, op. cit., p. 81 et 84.

(31) *Id., ibid.*, p. 110.

(32) *Id. Ibid.*, p. 210.

(33) Francis PONGE. *Tome Premier*, op. cit., p. 43.

(34) Francis PONGE. *Le Grand Recueil. Pièces*, op. cit., p. 105.

(35) Francis PONGE. *La Rage de l'expression*, in *Tome Premier*, op. cit., p. 263-4.

(36) Thomas ARON. *L'objet du texte et le texte-objet. La chèvre de Francis Ponge*. Op. cit., p. 89-90.

(37) Roland BARTHES. *Leçon*, op. cit., p. 16. De nombreuses formules de Francis Ponge pourraient être citées en écho, depuis le "...*quæ j'aie pu seulement quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage*" de 1924-25, jusqu'à "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 défigurent*" (souligné dans le texte) de 1929-30 ou au "Il faut beaucoup de mots pour détruire un seul mot" (idem) de 1968 (publié en 1981). Respectivement : "*Douze petits écrits*", *Tome Premier*, op. cit., p. 10 ; "*Des raisons d'écrire*", *Proèmes, Tome Premier*, p. 186 ; *La Table*, Ed. du Silence, Montréal, 1982, [8 recto].

(38) Francis PONGE. *Proèmes*, in *Tome Premier*, op. cit., p. 144. Pour un commentaire : Robert W. Greene, "Francis Ponge, métapoète", in *L'Herne*, n° 51 : *Francis Ponge*.