

L'araignée *Grand Siècle* de Ponge vs la *Zygiella notata* de Michaux

Olivier BIRMANN

Signes pour retrouver le don des langues
la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera?

Henri Michaux⁽¹⁾

Chez les poètes, c'est toujours la guerre.

Mandelstam⁽²⁾

Dans la *Correspondance*, si instructive pour les amateurs de la poésie de Francis Ponge, entre le poète et son éditeur Jean Paulhan, nous trouvons ces lignes : «—des textes comme le *Volet*, j'en ai quelques-uns, tout à fait achevés (*lézard, anthracite, araignée, plat de poissons*). Tous très beaux.»⁽³⁾ La lettre est datée de juin 1947. Suivent quelques remarques amères sur le manque d'argent et l'espoir d'en gagner avec les textes en question (quelque chose *dans les 100.000 francs*), et se termine sur une note d'humour ajoutée en post-scriptum : «Je vais relire *La Laitière et le Pot au Lait*.» La lecture que nous proposerons ici concerne essentiellement ce texte, donc «très beau » et, nous le verrons, *très* dans le style «tragi-comédie-ballet»⁽⁴⁾ de la France classique, *très Grand Siècle*⁽⁵⁾, qu'est *L'Araignée*⁽⁶⁾, tout en gardant également dans un coin de notre esprit —de notre *pense-bête*— la *Nouvelle Araignée*⁽⁷⁾, texte qui est lui aussi une belle réussite, afin de dégager avec les notions de *perception prolongée, d'arrangement et de modèle d'agrément*, ce qui fait pour nous le propre de la poétique pongienne. Et, afin de renforcer le trait, nous ferons une brève confrontation avec son *compossible*⁽⁸⁾ : la poétique de Michaux,

à travers une lecture de *Une certaine araignée*, la *Zygiella notata* qui a ingéré un extrait de champignon hallucinogène⁽⁹⁾. Comme l'écrit Jean-Pierre Martin, dans sa passionnante biographie de Michaux : «La divergence périlleuse entre Ponge et Michaux est plus que tout autre intéressante. Elle nous parle. Contrairement à ce qui les oppose tous deux à un Char ou à un Saint-John Perse, leur point de départ commun, dès les années 20, ce fut de ne pas s'abandonner à l'autorité de ce mot, la poésie, et de la «désaffubler», chacun à sa manière ; d'éviter l'«idéologie patheuse». Mais à partir de cette donnée, chacun a circonscrit son ailleurs. Cela ne se partage pas.» Ce sont ces deux *ailleurs* que nous essaierons sinon de *circonscrire*, du moins d'esquisser⁽¹⁰⁾.

Perceptions prolongées ou *les matériaux de l'écriture*

Une araignée, comme tout autre objet, est un point de vue sur le monde : un ensemble de relations avec l'espace (chute en *se larguant dans le vide* et en *dévidant* son fil, *lancer*, accrochage *au plafond*, parcours circulaires, centre et circonférence), avec le temps (*lever du jour*, *soir*), avec la vitesse (*courante*, *courante en sens inverse*) et avec la lenteur ou l'immobilité (*se reposer*, *se tapir*), avec la légèreté (*la démarche si délicate*) et la lourdeur (*sa panse*), avec des proies (les *bestioles non prévenues qui s'y emprisonnent*), avec l'homme, que l'animal *pique*, *endort* ou *coiffe*. Araignée miroir du monde selon la perspective donc d'un corps singulier, pourvu de ce que Ponge appelle ses *qualités différentielles*⁽¹¹⁾. Mais le lecteur du texte le sait bien et Ponge le souligne lui-même, il ne s'agit pas tant de dire cet objet qui appartient au *monde du dehors* (*il ne doit pas nécessairement être présent*) mais plutôt son *idée y compris le mot qui le désigne*⁽¹²⁾. Perspective donc mise elle-même en perspective et déformée

par le corps qui l'a perçue : celui de F. P. «Et alors là, un certain cynisme de relations s'établit. Cynisme, ce n'est pas le mot (mais il devait être dit). / Tout ce qui fut pensé entre en ligne de compte. Tout ce qui sera pensé et les mesures de l'objet, ses qualités comparées. Surtout les plus ténues, les moins habituellement proclamées, les plus honteuses (soit qu'elles apparaissent comme arbitraires, puériles, — ou qu'elles évoquent un ordre de relations habituellement interdit).»⁽¹³⁾ Plutôt que de la *description* ou de la *définition* d'un objet situé dans le monde, il s'agit donc d'opérer un coup de sonde dans la mémoire pour avoir accès aux perceptions de cet objet, à leurs traces mémorielles et donc à du déjà pris dans la langue — en l'occurrence la langue française. Ponge travaille en effet à partir de ce qu'il connaît, de ce qui l'a *imprégné* : site français, contexte français, langue française, dans le sens «complexe» du terme, comme le souligne J.-M. Gleize, c'est-à-dire comme une «synthèse d'héritages et de cultures»⁽¹⁴⁾. La première phrase de *La Nouvelle Araignée*, son premier bond (*hardi*) rappelle ce principe de *francité* : «Dès le lever du jour il est sensible en France — bien que cela se trame dans les coins — et merveilleusement confus dans le langage, que l'araignée avec sa toile ne fasse qu'un». Coup de sonde, donc, dans *l'espace du dedans* : «J'ouvrais une trappe.», dit Ponge, «Je travaillais avec l'irrationnel venant de la profondeur de mon imprégnation enfantine, venant du fond de mon corps.»⁽¹⁵⁾ Ici encore, nous suivons tout à fait J.-M. Gleize, lorsqu'il écrit, commentant cette réflexion de Ponge sur *l'irrationnel* qui vient «De l'enfance. Du corps.» : «Tels sont les matériaux de l'écriture. La réalité immédiate telle qu'elle s'avance vers moi, passée à travers les fibres de mon corps. La notion que je m'en forme à partir du plus singulier, voir du plus aberrant, de ma sensibilité, de ma mémoire.»⁽¹⁶⁾

Perspective donc (celle de l'araignée), enveloppée par une autre (celle

de l'homme et auteur, F. P.) avec la première prise, *cyniquement*, dans les déformations de la deuxième. *Parti pris* ou *éloge* des choses (*y penser naïvement et avec ferveur — amour*⁽¹⁷⁾), mais *compte tenu* des perceptions — et de leur arbitraire — et *compte tenu des mots* («français», dans le sens «complexe» du terme) pour les dire. Pour «scruter l'objet» et le surprendre, Ponge explique lui-même comment il multiplie les angles d'attaque en ayant recours : «Au dictionnaire, à l'encyclopédie, à l'imagination, au rêve, au télescope, au microscope, aux deux bouts de la lorgnette, au verres de presbyte et de myope, au calembour, à la rime, à la contemplation, à l'oubli, à la volubilité, au silence, au sommeil, etc.»⁽¹⁸⁾ Ouvrir les *trappes intérieures* et voyager *dans l'épaisseur des choses*, c'est donc envoyer des coups de sonde aussi bien dans la mémoire individuelle que collective. Et aussi bien encore dans *l'épaisseur sémantique des mots*⁽¹⁹⁾ dans lesquels les perceptions sont prises. Tout en inventant, mais pour arriver à quelque chose de réel, à quelque chose de *juste* : «l'expression la plus forte est celle qui sera la plus «juste» (il s'agit de rendre *justice* aux choses, d'en parler avec *justesse*), et la moins fortuite, etc.»⁽²⁰⁾ Le lecteur de *L'Araignée* et de *La Nouvelle Araignée*, et cela dit en mettant à plat les deux textes ainsi que les variantes comme s'ils ne formaient qu'un seul texte, est d'ailleurs amené à faire l'exercice : toutes les qualités que le poète ramène de son *voyage*, sont bien celles qu'il connaît, qu'il *reconnait* en lui. *Les pattes si distantes, si distinctes* pour pouvoir *arpenter son ouvrage de bave sans le rompre ni s'y emmeler*, *le laisser tomber sans lâcher le fil* (de son discours) ou *le se larguer dans le vide comme une ancre, la panse* que l'on fait se reposer au centre stratégique, *la toile qui coiffe de manière horrible ou grotesque, quelque amateur curieux des buissons ou des coins de grenier*, les mouvement de *funambule*, la mort qui fait du corps et des jambes *un filet à provisions*,

un sac à malices jeté au rebut : toutes ces *qualités*, et même les *aberrantes*, les *puériles*, il les reconnaît, les retrouve, par ce *rafraîchissement de la mémoire*⁽²¹⁾ que permet le texte et la *justesse* de son dire. Et cette série de *qualités*, qui sont tout aussi bien celles qui définissent notre corps, qui en disent le tragi-comique, résonnent dans d'autres : araignée danseuse de ballet, araignée funambule, araignée qui parodie Descartes et son *cogito* – « . . . Et il s'ensuit que bien que ne je sois que panse donc je suis (sachet, coquille en soie que ma panse secrète) » –, ou de manière plus générale l'araignée écrivain, *l'échriveau* qui veut capter les mots, comme autant de proies et leur redonner leur *gloire*, gloire qui sera la sienne puisqu'avec eux il éblouira les lecteurs et, ce faisant, les prendra au piège, araignée appareil digestif (de *bestioles*, de *lecteurs*), araignée génératrice (tout à la fois *sachet* et *matrice*), araignée étoile du matin, *mauvaise étoile au plafond qui vous guette pour vous faire en ses rais connaître votre nuit*, araignée de la grande machinerie céleste (« D'une idée fixe dans les cieux. La parole, ombre à terre, cavale »)⁽²²⁾.

Ainsi, *L'Araignée* (le texte, sa *toile*) constitue un cosmos, il fonctionne comme un miroir de la grande machinerie du monde, selon *une perspective*, qui en complique en elle-même plusieurs – perspective qu'il faudra par ailleurs résolument varier en se déplaçant, en passant par d'autres *choses*, par d'autres points de vue, d'autres textes : *lézard*, *abricot*, *chèvre*, etc. car la nature, Malherbe l'a superbement dit, veut que « Rien, afin que tout dure, / Ne dure éternellement. » Et *L'Araignée* (le texte) est *création*, puisque son arrangement de mots « fait varier, change-quelque-chose-à la langue. »⁽²³⁾ Ponge en effet ne cesse de le répéter, et Paulhan lui aussi l'entendait bien ainsi : les objets nous *imprègnent*, les *qualités des choses nous définissent*. Et écrire, c'est *rafraîchir à la mémoire* ces objets de *sensation*⁽²⁴⁾. C'est accroître *la quantité des qualités de*

l'esprit⁽²⁵⁾, c'est lui donner de nouveaux arguments et de nouveaux lieux communs⁽²⁶⁾. Et, de fait, au proverbe «Araignée du matin, chagrin, araignée du soir, espoir», le lecteur trouvera sans doute plus de *lumière* dans ces *qualités* dégagées dans le texte que sont, par exemple, le bond hardi de l'araignée et son reflet dans celui du poète qui lance sa première phrase – *bond hardi? ou se laissant tomber sans lâcher le fil de son discours* – ou encore dans le mouvement d'univers qui le continue : *faire ma démarche assez légère, / pour que mon corps sans les rompre* [les = les phrases] / *sur elles prenne appui / pour en imaginer – en lancer d'autres / en sens divers – et même en sens / contraire – . . .*

Perceptions donc enfouies dans la mémoire, avec aussi leurs aberrations, leur puérité, leur côté honteux qui se prolongent par l'imagination et autres techniques d'attaque relevées plus haut. Dont celle du *compte tenu des mots*. Puisque *une araignée*, c'est déjà du texte, celui de la mémoire des perceptions que nous en avons dans notre langue, celui de la mémoire des dictionnaires, de la mythologie, de la littérature. Sont convoqués et résonnent dans le texte : Le Littré (*aragne et araignée*)⁽²⁷⁾, Ovide («phrases sortant uniquement de moi», «sans avoir tracé, tendu une / ligne que mon corps n'y soit passé», qui fait écho à l'orgueil créateur de la jeune Arachnè⁽²⁸⁾), Rabelais (les exercices de *copia verborum*, ces listes de mots qui s'alignent comme des mouches ou des pâtés (d'encre) sur la page et que le texte-toile guette pour les prendre dans ses *rêts* et les faire *rayonner*), Descartes donc (*pense et panse*), Molière (*Scaramouche*, le personnage discoureur et danseur, vêtu de noir : «Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche, et je ne vois pas une étoile»⁽²⁹⁾) et, pour le *compte tenu des mots*, *squadra* ou *esquadrille de mouches*), Boileau, peut-être («Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage»), Voltaire que cite Littré

(«ourdir avec art la fable d'une trame intéressante»), Mallarmé (le centre de mon ouvrage ou «. . . centre de moi-même où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit . . .»⁽³⁰⁾), mais aussi, pour la mise en scène ou plutôt *l'arrangement* scénique, nous y revenons : La Fontaine, pour le côté *Fable*, Mallarmé encore pour ses «partitions», Apollinaire pour ses calligrammes, Molière donc, pour le côté «tragi-comédie-ballet», Rameau peut-être, pour la hardiesse des transitions et l'élargissement cosmique. Nous y reviendrons.

L'arrangement scénique ou comment faire exister un texte

Nous avons dégagé ce que nous avons appelé les *perceptions prolongées* qui constituent les matériaux du texte. Elles ont été jetées sur le papier comme le montre *l'atelier d'écriture* publié avec le texte de *L'Araignée*. Le manuscrit que présente *Dans l'atelier de «L'Araignée»* (édition donc de 1952) est instructif à ce sujet. Il laisse en effet deviner les vitesses, les lenteurs, les silences, les tensions et les sautes d'humeur de *l'araignée sacrée* qui guette et attend pour être sûre de *faire mouche*. Ou encore il permet de suivre l'auteur en train d'*arpenter sa toile*, de *parcourir en tous sens son ouvrage de bave*. Mais il reste à définir un autre enjeu tout aussi capital : la mise en scène et aussi, du moins dans le cas de *L'Araignée*, la mise en page, de ces fables logiques que constituent nos deux araignées, la première et *la nouvelle*. Là aussi, imagination, invention, fantaisie, humour sont nécessaires. Mais plus encore le *goût* dans *l'arrangement* des choses et avec lui le sens du *plaisir* et du *loisir*. L'idée aussi magnifique qu'extravagante, c'est de faire de cet insecte, de ce petit animal en somme plutôt désagréable, le personnage, «le héros» d'une tragi-comédie-ballet, dans le style de la France classique,

celui de Molière ou de Rameau, siècles confondus. Araignée (*très*) *Grand Siècle*, Araignée Versailles, ou poétique de l'oxymore⁽³¹⁾.

Car, comment *faire exister un texte*? Dans *Pour un Malherbe*, Ponge écrit : « . . . pour qu'un texte puisse, d'aucune manière, prétendre rendre compte d'un réalité du monde de l'étendue (ou du temps), enfin du monde extérieur, il faut qu'il atteigne d'abord à la réalité dans son propre monde, le monde des textes, lequel connaît d'autres lois. »⁽³²⁾ Les *perceptions* de cette réalité du monde que constitue l'araignée, ainsi que leurs *prolongations* par l'imagination, la fantaisie, les résonances littéraires et le *compte tenu des mots* (*panse secrète, que je ne sois que panse donc je suis, disque court sur la méthode*⁽³³⁾ / *zizanie, vésanie / sachez, sachet / Sarabande, Scaramouche*, etc. ou encore les listes des mots-proies) sont déjà du *texte*, mais manque encore *l'arrangement* de tous ces fragments épars. *Arrangement* non dans le sens de *arranger les choses*, puisque au contraire, comme le dit Ponge dans *Tentative orale*⁽³⁴⁾, «il faut que les chose vous dérangent», mais dans le sens qu'il donne à ce mot dans son texte sur les natures mortes de Chardin⁽³⁵⁾ : « . . . le moindre arrangement des choses, dans le moindre fragment d'espace, le [l'homme] fascine : / D'un coup d'œil, il y juge de son slalom, de son destin ». Ainsi en est-il aussi bien de *l'arrangement d'un texte*, de sa mise en scène, de sa mise en page. Or, comment disposer cette *fable* ou encore ce *drame* ou ce *roman* à peine esquissé (avec exposition, nœud, fugue ou mort, élargissement cosmique) de *L'Araignée* (dont on dira et les *raisons* et les *qualités sensibles*), qui tend son piège et dont la figure se dédouble dans celle de l'écrivain, qui tend le sien à l'expression et à ses lecteurs? Ponge choisit, c'est là son *goût*⁽³⁶⁾, une figure à priori on ne peut plus éloignée de l'objet mis, en l'occurrence, au centre de sa préoccupation, de son *souci* : celle de la «tragi-comédie-ballet». L'article, auquel nous nous sommes déjà référé,

de Bernard Beugnot, *La trame et le tisserand : L'araignée (1942–1948)*, commence sur cette remarque fort juste : «L'évocation de Scaramouche («Scaramouche au ciel qui menez devers moi le branle impénitent de votre vésanie») fait planer l'ombre de Molière sur cette «tragi-comédie-ballet» (Garampon)»⁽³⁷⁾. Et en effet ce *Scaramouche au ciel*, en lettres grasses, est particulièrement bien trouvé, pour le plus grand plaisir du lecteur (et la gloire de l'auteur) de par les sonorités, le jeu des références et le ton, et fait planer l'ombre de Molière sur tout le texte, qui est orchestré comme un opéra-ballet raffiné, élégant, grave (s'y dit cette entreprise que l'on nomme *l'art*) et désinvolte.

Parcourons à notre tour le texte comme l'araignée parcourt sa toile. La première page joue le rôle de programme. Un spectacle de musique et de ballet s'y annonce : *exorde en courante, proposition (thème de la sarabande)*, etc. . . . Puis «le héros» entre en scène : l'auteur et son devenir araignée (il est à son image). Sérieux de son activité (filature et tissage, en y mettant, au sens propre, *tout son corps*). Activité nécessaire à la vie (il s'agit de se nourrir, d'attraper des proies (*bestioles, lecteurs*). Activité qui a ses aspects comiques : d'abord se laisser tomber en dévidant son fil et sans le lâcher. Puis le nœud du drame : la proposition thématique que représente «l'appétit de lecteurs». Suit, avec *la courante en sens inverse*, la mise à exécution : toile-piège, panse (pensée) au centre stratégique (estomac, cogito). Attaque, dévoration, piqûre. Changement de graphie, de ton, d'allure, de vitesse : SARABANDE LA TOILE OURDIE, SCARAMOUCHE AU CIEL QUI MENEZ DEVERS MOI LE BRANLE IMPÉNITENT DE VOTRE VÉSANIE . . . qu'exige le changement de point de vue, en passant du point de vue de l'araignée chasserresse à celui de l'auteur avec son appétit de lecteurs, qui l'enveloppe. Ponge fait ici preuve de beaucoup de savoir-faire. Déplacements, effets de surprise, *hardiesse*

comme chez Rameau qui y était passé maître dans ses opéras⁽³⁸⁾. Puis, *gigue d'insectes* volant autour. Nouvelle graphie, groupes ou esquadrilles de mots-proies, de pâtés (d'encre) disséminés, désignant des insectes (*mouches, mouchérons*), des êtres imaginaires (*spectres, sylphes*), des personnages (*docteurs et baladins*), des gens de guerre et des instruments (*archers, sergents, lyres et vielles*), des termes abstraits (*causes, raisons*), séparés par des blancs, en somme *tout un matériau brut*⁽³⁹⁾ que guette l'auteur araignée pour les prendre dans sa toile, dans le tissu de son texte, dans sa syntaxe. Enfin : l'Apothéose, avec l'araignée *pensée et panse*, l'araignée *Parque* ou *sort* qui décide du jour et de la nuit, de la vie et de la mort. Mauvaise étoile. Etoile-rêts, étoile-raïs, comme un soleil noir. . . . Et fuite, après une dernière plaisanterie (*coiffer l'homme de sa toile*), un geste désinvolte de personnage de comédie (*Mais fi!*) et un *happy end* plein d'optimisme et de belle santé : de toute façon, même ma toile détruite, mon *pouvoir* demeure, en d'autres termes mon *appétit*, mon pouvoir d'ingestion. Parodie du discours philosophique et chapeau tiré : *j'aurai fui . . .* Car, on le sait, seul dans la fuite, réside le salut!

Nous ne reprendrons pas cet exercice de *funambule* en reparcourant la toile de *La Nouvelle Araignée*, riche de nouvelles perceptions continuées (animal qui, *dans le vide, comme une ancre de navire se largue d'abord, toiles voilettes, hamacs ou linceuls, fil du funambule et fil funeste, araignée assassine et funèbre*, mais qui tout aussi bien quitte sa toile pour aller *se dégourdir les jambes*), mais il est intéressant de noter que l'apothéose tient, ici aussi, tant du comique — et de la désinvolture ou encore de l'élégance — que du cosmique (enchaînement de la nuit au jour, de la mort à la vie, d'une étoile à son ombre), comme en un écho à *la musique des Sphères*, à l'élargissement cosmique, mais sur le mode d'une aérienne légèreté, des opéras de Rameau⁽⁴⁰⁾.

Tel est le *slalom* (le *destin*) qui se trace avec le texte, selon un sens de l'*arrangement*, un sens du *goût*, qui prend effectivement à contre-pied la bête noire de Ponge : Pascal. On se souvient en effet du fameux texte de ce dernier sur le *modèle d'agrément*⁽⁴¹⁾, or quel *arrangement* serait plus *disproportionné* et donc plus inconvenant et de mauvais goût que cette «tragi-comédie-ballet» sur laquelle *plane l'ombre de Molière* ou de Rameau, pour *décrire* et *définir* un insecte?

la *Zygiella notata* de Michaux

«Désaffubler» ce mot : «la poésie», qui est décidément revêtu de trop d'autorité, mais chacun à sa manière⁽⁴²⁾. Dans le cas de Ponge, faire table rase, parler de ce dont il (on) n'arrive pas à parler : des *choses* et éprouver jusqu'au bout le drame de l'expression, c'est-à-dire l'effroyable difficulté à sortir du *manège*, du *ronron* dans lequel sont pris notre *penser*, notre *sentir*, notre *dire*, effroyable difficulté ou supplice auquel, selon nous, renvoie la célèbre phrase de Malherbe mise en exergue de ce texte *heureux* par excellence, qu'est *La Chèvre* : «Et si l'enfer est fable au centre de la terre, / Il est vrai dans mon sein».⁽⁴³⁾ Et pour cela *ouvrir les trappes*, sonder les perceptions les plus ténues, y compris les plus abérrantes et les continuer en *pongiste*, en variant angles, jeux de jambe, attaques, comme nous l'avons vu, par l'imagination, la fantaisie, le *compte tenu des mots*, afin de *surprendre* la chose à dire : *araignée*, *abricot*, *lézard*, *chèvre*, etc. Et en même temps *arranger*, *mettre en place* ces perceptions prolongées selon son *goût*, son *loisir*, son propre *modèle d'agrément*. Tout cela non cartésien. Et encore moins pascalien. Plutôt raison baroque ou «surréalisme de la raison»⁽⁴⁴⁾. Ce qui, sur le plan de l'éthique, du style de vie, donne, cela se lit entre ces lignes : parti pris du

bonheur, des *raisons de vivre heureux*, même si c'est en serrant les dents⁽⁴⁵⁾ dans son *enfer*, puisque c'est pour y forger «une expression plus complexe, plus ferme ou plus réservée», qui nous *venge* des *défaillances et des hontes de la parole orale*⁽⁴⁶⁾ et qui, en abouchant l'homme au monde, permettra à son *penser*, à son *sentir* et à son *dire* de retrouver leur *fonctionnement*.

Autre *pongiste* et même à la nième puissance⁽⁴⁷⁾ : Henri Michaux. Défiance totale vis-à-vis du langage, de la langue des autres. Volonté sauvage de parler sa propre langue : «Signes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres / faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée / qui ne vous laisse que quelques coups heureux / et la ruine et la défaite pour finir / qui y était inscrite [. . .] Signes pour retrouver le don des langues / la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera?»⁽⁴⁸⁾ Tout comme Ponge donc, qui, de son côté, formule ainsi ses *raisons d'écrire* : «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. Il n'y a point d'autre raison d'écrire.»⁽⁴⁹⁾ Mais le lieu d'où Michaux parlera ne sera ni *l'épaisseur des choses*, ni *l'épaisseur sémantique des mots*, ni *une raison qui ne lâcherait pas en route le sensible*⁽⁵⁰⁾, ni un territoire culturel et linguistique défini, si «complexe» soit-il, et surtout pas l'Occident, ni les *raisons d'écrire* et de *vivre heureux*, même si c'est en «serrant les dents», mais *le corps* et plus particulièrement toutes les formes de *dysfonctionnement* qui en découvrent la vérité. «Comme le corps (ses organes et ses fonctions) a été connu principalement et dévoilé, non par les prouesses des forts, mais par les troubles des faibles, des malades, des infirmes, des blessés (la santé étant silencieuse et source de cette impression immensément erronée que tout va de soi), ce sont les perturbations de l'esprit, ses

dysfonctionnements qui seront mes enseignants. Plus que le trop excellent «savoir penser» des métaphysiciens, ce sont les démençes, les arrières, les délires, les extases et les agonies, les «ne plus savoir-penser», qui véritablement sont appelés à nous découvrir.»⁽⁵¹⁾ Donc surtout pas de *style*⁽⁵²⁾ non plus, surtout pas de moule. Plutôt de l'écriture et de la vie à *la diable*. «Dès que j'écris, c'est pour commencer à inventer. A peine est-ce sorti, voilà que je me mets de tous côtés à lui présenter des barreaux de réalité et, ce nouvel ensemble obtenu, à lui en présenter de nouveaux encore plus réels, et ainsi, de compromis en compromis j'arrive, eh bien j'arrive à ce que j'écris qui est de l'invention saisie à la gorge et à qui on n'a pas donné la belle existence qui lui semblait promise. / C'est pourtant dans cette honnêteté tardive mais rigoureuse et par degrés, et puis plus rigoureuse encore mais toujours plus tardive que je trouve une des joies et un des supplices d'écrire.»⁽⁵³⁾ Le poème qui nous intéresse, *Une certaine araignée*, répond bien à ce mouvement, à cet élan. Soit une araignée connue, au nom musical de *Zygiella notata*. Michaux, qui lui aussi est un passionné de *l'espace du dehors* et en particulier de toutes les formes de vie animales et végétales, l'investit et *invente*, ou invente avec la science : il lui fait ingérer un extrait de ces champignons hallucinogènes qu'il a lui-même bien connus. On se souvient en effet de la *Zilla* de *Misérable miracle*, et des expériences des scientifiques qui y sont rapportées, mais déformées par la pure *invention*⁽⁵⁴⁾. Ingestion donc d'une substance qui entraîne un *dysfonctionnement* du corps, une perturbation dans son programme génétique, programme qui remonte à des centaines de siècle : la toile connaît alors *erreurs, redoublements. Se trouve*. Voilà pour *les barreaux de réalité et l'invention saisie à la gorge. Araignée si proche de toi maintenant*, araignée de *l'espace du dedans*, elle exprime — c'est là la chance pour la parole de devenir *la musicienne de la vérité*⁽⁵⁵⁾ — une

figure de la vie : *le trouble des enchevêtrements, les ruines en fil*⁽⁵⁶⁾.

L'auteur, l'homme, le style naturel et Pascal

Chez les poètes, c'est toujours la guerre : la rapide confrontation entre Ponge et Michaux que nous avons esquissée, montre déjà que s'ils sont tous les deux *contre, contre la langue des autres* et avec la même *rage*, le même souci de faire de la *pensée expérimentale*, ce qui les rend presque trop proches, ils sont aussi on ne peut plus lointains, du fait de la nature fondamentalement différente de leur *expérimentation* respective. Pour conclure sur cette *divergence périlleuse, plus que toute intéressante et qui nous parle*, nous citerons une remarque de Ponge qui retient l'attention, même si ce n'est qu'une formule, disons, *transitoire*. On sait sa constante prise à partie de Pascal et parmi les nombreuses occurrences qui en sont la manifestation, nous citerons la suivante. Pascal, à propos du *style*, écrit dans une *Pensée*⁽⁵⁷⁾, qui est restée célèbre : «Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de trouver un auteur et l'on trouve un homme.» Et notre poète de s'emporter contre «cette planche pourrie». «Chercher un homme, ce n'est pas trop notre genre, et nous nous moquons bien d'en trouver un dans un livre»⁽⁵⁸⁾. Mieux vaut chercher ce *je ne sais quoi* «qui se trouve sur le visage des belles femmes». En d'autres termes chercher justement *un auteur*. Et effectivement c'est ce que le texte pongien ne cesse de révéler. Un auteur, c'est-à-dire quelqu'un capable de réaliser des *arrangements* d'un *goût* et d'une *hardiesse* inouis, qui donnent à la littérature et à l'art quelques nouvelles «partitions» éblouissantes, comme cette *Araignée* qui nous permet de mimer intérieurement un mouvement d'univers et d'en entendre la musique. Michaux, lui, qui d'ailleurs se sentait concerné et attiré par

Pascal, cet autre inventeur de *poteaux d'angle*, nous ferait plutôt rencontrer *le style naturel* et un *homme*, ce qui fait de son texte, porté avant tout par un souci que l'on pourrait appeler d'*efficacité* existentielle, d'*efficacité* pour livrer le *Grand Combat* et connaître *la paix dans les brisements*, une lecture vitale.

Notes

- (1) Henri Michaux, *Face aux verrous*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf Gallimard, tome II, 2004, p. 441.
- (2) Cité par Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Biographie nrf Gallimard, 2003, p. 484.
- (3) Jean Paulhan Francis Ponge *Correspondance*, II, 1923–1968, nrf Gallimard, 1986, p. 51–52.
- (4) Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, puf écrivains, p. 171. L'expression citée dans son chapitre consacré à *L'araignée – La trame et le tisserand* – est de G. Garampon.
- (5) En laissant ambiguë l'expression : XVIIe et XVIIIe confondus. Voir à ce sujet, *Notes prises pour un oiseau*, In. *La rage de l'expression*, Pléiade I., p. 348 et la note p. 1029. Ainsi que l'*Appendice au «Carnet du Bois de pin»*, Id. p. 411.
- (6) Francis Ponge, *L'araignée*, 1952, 1999, Bibliothèque de la Pléiade, nrf Gallimard, tome I, 1999, p. 308–333 et p. 762–765, pour sa reprise dans *Pièces*. Au sujet des différentes éditions de ce texte, nous renvoyons aux notes de cette édition, p. 1005–1008. La composition même s'échelonne de 1942 à 1948.
- (7) Francis Ponge, *La nouvelle araignée*, composée pendant les années 1954–1957, texte publié dans *Pièces*, 1961, 1999, Pléiade I, p. 799–80.
- (8) Jean-Pierre Martin, Op. cit., p. 485. L'auteur évoque cette *divergence périlleuse* entre les deux poètes, qui sont de stricts contemporains (ils sont nés tous les deux en 1899) mais *se sont côtoyés silencieusement*, dans les pages 483–485.
- (9) Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf Gallimard, tome III, 2004, p. 1062–1063.
- (10) Pour une approche de cet *ailleurs* de Michaux, nous renvoyons à l'étude de

Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux / écritures de soi / expatriations*, José Corti, 1994.

- (11) Francis Ponge, *My creative method*, In. *Méthodes*, Pléiade I, p. 537.
- (12) Id. p. 531.
- (13) Id. même page.
- (14) J.-M. Gleize, *Francis Ponge*, Les contemporains Seuil, 1988, p. 190–191. L'auteur se réfère notamment à ce passage important de *Pour un Malherbe*, p. 210–211, dans l'édition blanche de Gallimard (1965): «Il ne se peut pas que notre France demeure alors seulement comme une nation catholique (chrétienne); non, la France païenne, celle qui descend en droite ligne des matérialistes de l'antiquité grecque et latine, et plus anciennement encore des civilisations primitives de la Méditerranée (Sumer, l'Égypte, l'Etrurie), demeurera elle aussi; et peut-être celle aussi qui descend des Celtes et des Germains. / Dès à présent, nous ne devons accepter de la France qu'une notion complexe, et faire que dure autant que possible cette notion.»
- (15) *Entretiens avec Philippe Sollers*, (1967), Gallimard/Seuil, 1970, p. 72. Ou encore l'Introduction au «Galet», Pléiade I, p. 203.
- (16) J.-M. Gleize, Op. cit., p. 69.
- (17) Francis Ponge, *My creative method*, In. *Méthodes*, Pléiade I, p. 531.
- (18) L'Éillet, La Pléiade I, p. 357. Voir aussi Gérard Farasse, *L'âne musicien*, Gallimard, 1996, p. 29.
- (19) Francis Ponge, l'Introduction au «Galet», Pléiade I, p. 203.
- (20) J.-M. Gleize, Op. cit., p. 72.
- (21) Francis Ponge, «Raisons de vivre heureux», *Proèmes*, Pléiade I, p. 197.
- (22) Variante de 1957, notée dans Ponge, Pléiade I, p. 1185.
- (23) Francis Ponge, *My creative method*, *Méthodes*, Pléiade I, p. 518.
- (24) Francis Ponge, «Raisons de vivre heureux», *Proèmes*, Pléiade I, p. 197.
- (25) Francis Ponge, l'Introduction au «Galet», Pléiade I, p. 202.
- (26) Francis Ponge, Id. p. 205.
- (27) Francis Ponge, Pléiade I, note, p. 1185.
- (28) Ovide, *Les métamorphoses*, Livre sixième, GF-Flammarion, p. 155–159.
- (29) Francis Ponge, Pléiade I, note, p. 1169. Voir aussi Bernard Beugnot, Op. cit., p. 171.
- (30) Francis Ponge, Pléiade I, p.1006, note de Bernard Beugnot. Voir aussi B. Beugnot, Op. cit., p.178. Il s'agit de la fameuse lettre de Mallarmé à Aubanel, du 28 juillet 1866.

- (31) Bernard Beugnot, *Op. cit.*, p. 184–190.
- (32) Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Pléiade III, p. 29.
- (33) Expression que l'on trouve dans le manuscrit de 1948, mais qui n'a pas été reprise dans l'édition de 1952. Pléiade I, p. 328.
- (34) Francis Ponge, *Tentative orale*, In *Méthodes*, Pléiade I, p. 666.
- (35) Francis Ponge, *De la nature morte et de Chardin*, dans *L'Atelier contemporain*, Pléiade II, p. 666.
- (36) «Peut-être un jour s'apercevra-t-on, peut-être deviendra-t-il clair que la principale qualité d'une œuvre de langage, qu'il s'agisse de prose ou de vers, de philosophie ou de poésie (comme aussi bien de technique ou de journalisme) lui vient du goût qu'elle révèle quant au choix et à la mise en place des valeurs verbales (mots ou syllabes) qui la constituent.» Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Pléiade II, p. 73.
- (37) Bernard Beugnot, *Op. cit.*, p. 171–178.
- (38) Claude Levi-Strauss, *En écoutant Rameau*, Œuvres, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1519–1532.
- (39) Bernard Beugnot, *Op. cit.*, p. 177. «Véritable ténèbres textuelles que l'expression portera au jour», dit encore l'auteur.
- (40) Jean Malignon, *Rameau*, solfèges / seuil, 1988. Voir par exemple l'analyse de *Castor et Pollux*, p. 48–61.
- (41) Pascal, *Pensées*, Éditions de Michel Le Guern, folio classique, p. 347–349.
- (42) Voir la note 7.
- (43) Francis Ponge, *La Chèvre*, In *Pièces*, Pléiade I, p. 806.
- (44) Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Pléiade II, p. 119.
- (45) Francis Ponge, *La pratique de la littérature*, In *Méthodes*, Pléiade I, p. 679.
- (46) Francis Ponge, *Tentative orale*, In *Méthodes*, Pléiade I, p. 654.
- (47) Jean-Pierre Martin, *Op. cit.*, p. 258. Voir les lignes sur Michaux et le ping-pong, ce *sport turbulent* : «Au tragique occidental, au jeu pathétiquement lyrique, HM, pongiste de l'art, préféra le ping-pong poétique : mouvements, vitesse, anticipation, jeu de jambes, dessin des bras, réflexe, rythme, attaque, défense, smash, où phrases et vers fusaient comme des balles.»
- (48) Henri Michaux, *Mouvements*, In *Face aux verrous*, Pléiade II, p. 440–441.
- (49) Francis Ponge, *Des raisons d'écrire*, In *Proèmes*, Pléiade I, p. 197.
- (50) Francis Ponge, *La Nouvelle Araignée*, In *Pièces*, Pléiade I, p. 801.
- (51) Henri Michaux, *Grandes Épreuves de l'Esprit*, Pléiade III, p. 316.
- (52) Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Pléiade III, p. 1054–1055. Dans ces lignes,

Michaux écrit au sujet du style : «Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre.»

- (53) Henri Michaux, *Passages*, Pléiade II, p. 291.
- (54) Henri Michaux, *Misérable miracle*, Pléiade II, p. 721–722 et la note p. 1305–1306.
- (55) Henri Michaux, *Face aux verrous*, Pléiade II, p. 524.
- (56) Il existe un autre texte de Michaux sur cette figure de la nature : *La vie de l'araignée royale*, In. *La nuit remue*, Pléiade I, p. 445–446. Texte là aussi d'invention et d'humour noir. Quelque chose comme une allégorie de l'amour (?)
- (57) Pascal, Op. cit., p. 370.
- (58) Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Pléiade III, p. 38.