

**EL ARTE DE LA SEDUCCIÓN**  
**EN LOS SIGLOS XIX Y XX**

*Edición a cargo de*

CLAUDE BENOIT y ELENA REAL

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
DEPARTAMENT DE FILOGIA FRANCESA I ITALIANA

SÉDUIRE ET DESSILLER PAR L'OBJET: RÉFLEXIONS SUR LA POÉTIQUE DE  
FRANCIS PONGE.

*Evelio Miñano Martínez*  
Universitat de València

Il est probable que le titre de cette communication ne surprenne pas si j'indique dès maintenant le sens dans lequel je prends «séduire» et «dessiller». Nulle pudeur ne m'empêche d'avouer que comme lecteur plus d'une fois j'ai été séduit par les textes de Francis Ponge: attiré, captivé, fasciné. Le fait qu'une intense concentration de la conscience se soit ainsi produite sur une écriture dont les référents sont des objets quotidiens auxquels on ne pense pas habituellement - comme c'est le cas de tous les menus objets qui nous accompagnent dans cette salle- constitue déjà une première séduction dans la mesure où la conscience a été détournée des occupations littéraires ou extra-littéraires jugées normalement plus utiles ou nécessaires. Dans ce sens, le poème pongien séduit lorsqu'en concentrant l'attention du lecteur sur un objet considéré habituellement secondaire ou simple décor, il crée une illusion, ne serait-ce que par l'effacement temporel pour la conscience des réalités sur lesquelles nous devrions, suivant les impératifs communs, nous pencher et user de notre temps. Mais voilà le paradoxe sur lequel je vais réfléchir: le texte pongien qui captive au point de devenir pendant la lecture, avec son référent, unique réalité, nous dessille aussi: il défait une illusion, il désabuse.

La défiance de l'infini et des idées qui, comme l'auteur lui-même le déclare, «[...] ne sont pas mon fort» (M, 141 et 10)<sup>1</sup>, constitue le canevas sur lequel l'objet séduit la conscience poétique:

1. Sigles et éditions dans ce travail: *Le Parti pris des choses* (PPC) et *Proèmes* (PR), Paris, Poésie Gallimard, éd. de 1982; *Pièces* (P), Paris, Poésie Gallimard, 1981; *Méthodes*

Les objets du monde extérieur me ravissent. Il leur arrive de me causer de la surprise mais ils ne paraissent en aucune mesure se soucier de mon approbation: elle leur est aussitôt acquise. (M, 22)

Les objets s'emparent donc du poète qui leur donne immédiatement son approbation. L'intensité de cette attraction est clairement exposée dans un texte de 1941 où l'auteur, après avoir montré les angoisses et incertitudes que produit en lui la situation de la France à cette date, nous révèle cependant que «[...] c'est au "bois de pins" que je reviens d'instinct, au sujet qui m'intéresse entièrement, qui occupe toute ma personnalité, qui me fait jouer tout entier» (LRE, 160). Mais que peut-il y avoir dans les objets pour séduire un poète au milieu de telles circonstances et qui, de plus, a adhéré au Parti communiste en 1939 ? Un rapide parcours par les essais de Francis Ponge nous donnera certaines pistes pour tenter de répondre, tout en nous montrant que, malgré ce ravissement par les choses et l'écriture, l'homme n'est nullement absent de cette oeuvre.

L'attraction exercée par l'objet ne suffit certainement pas à elle seule pour captiver la conscience poétique et amorcer en elle l'activité créatrice. Deux des conditions nécessaires à l'artiste, selon Ponge, se retrouvent maintenant chez cet artiste des choses pour le permettre: «[...] une sensibilité au fonctionnement du monde et un violent besoin d'y rester intégré» (M, 161). D'ailleurs, Ponge précise davantage sa prédisposition se laisser ravir par l'objet :

Vous savez ce qui me porte ou me pousse, m'oblige à écrire, c'est l'émotion que procure le *mutisme* des choses qui nous entourent. Peut-être s'agit-il d'une sorte de pitié, de sollicitude, enfin j'ai le sentiment d'instances muettes de la part des choses, qui solliciteraient de nous qu'enfin l'on s'occupe d'elles et les parle [...] (M, 189)

Cette émotion procurée par le *mutisme des choses* est donc l'état subjectif et préalable de la conscience poétique qui fait de celle-ci une proie facile pour l'objet. Nous voici donc face à une conscience poétique sensible au fonctionnement du monde, voulant s'y intégrer et, de plus, mue par le mutisme des choses. Reste voir maintenant ce qu'il peut y avoir dans l'objet pour la séduire et ce qu'elle tire de l'activité scripturaire qui en résulte.

Tout d'abord, l'écriture se présente à ses yeux comme une transgression:

Mais quand je travaille chez moi, je suis les pieds sur la table, il faut que je me mette dans la position du mauvais élève, et c'est pour écrire le contraire de ce que j'écrivais par devoir à l'école, que j'ai choisi de devenir écrivain. (M, 219)

Complicité du séduit avec son séducteur qui prend ainsi une revanche, transgressant par ce qu'il écrit le devoir d'écriture que tente d'imposer, d'une façon ou d'une autre, plus ou moins voilée, toute société à ses poètes. On ne sera pas étonné de trouver à côté de cette transgression la jouissance: « Ce qui

m'importe, c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet et d'en tirer la fois une jouissance et une leçon, je m'y instruis et m'y amuse à ma façon» (PR, 111). Le poète séduit par l'objet transgressé, s'amuse et jouit même dans son activité scripturaire. L'objet étant pour ce matérialiste un être inanimé, commence à se dessiner maintenant ce qui vraiment séduit la conscience poétique au fond des choses: la possibilité d'entrer dans un espace non régi pas des instances externes et d'y faire ainsi son choix, son *parti pris*, librement.

Et qu'elle est cette leçon dont nous parle le poète? Je dirai qu'il y a d'abord une petite leçon propre à chaque objet: celle de sa particularité même -sa *qualité différentielle* en termes pongiens-, qui d'ailleurs n'exclut pas le rapport de cet objet à l'homme, que ce soit sur le plan des images utilisées pour mieux la cerner ou celui des références littérales. En ce sens, les paroles de l'auteur dans le «Verre d'eau» me semblent révélatrices car elles montrent comment celui-ci est conscient d'avoir été captivé par une particularité de l'objet qui symbolise une notion - le peu de chose- reflète immédiatement dans le rapport de cet objet à l'homme:

Le verre d'eau avait dès l'abord quelque chose pour me séduire: c'est le symbole du rien, ou du moins, du peu de chose. Un verre d'eau, c'est le minimum vital, c'est la moindre des aumônes, la moindre des choses que l'on puisse offrir. (M 113)

Ponge insiste à plusieurs reprises sur son intention de se tenir l'objet, d'être fidèle à celui-ci. Une lecture des poèmes nous révèle cependant que l'objet fascine aussi par tout ce qu'il peut, par le biais des analogies, symboliser, y compris des conduites ou des ralits importantes pour la société des hommes. Ainsi l'eau, qui par sa définition de liquide est «[...] ce qui préfère obéir la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme [...] est-elle une véritable esclave» (PPC, 62), tandis que l'orange et l'éponge représentent deux façons différentes de supporter l'oppression (PPC, 41 et 42): esclavage et oppression, deux termes auxquels ont mené les objets et qui concernent bien l'homme.

Mais il y a aussi une autre leçon, peut-être moins évidente, dans le fait de séduire et dessiller par l'objet. L'auteur a révélé une coordonnée essentielle de son oeuvre qui pourrait passer inaperçue:

Le *Part pris* naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression). Mais en même temps il résout le tragique de cette situation. Il dénoue cette situation. (PR, 196)

Toutefois, d'autres textes nous montrent que la poésie des objets n'a pas toujours une telle puissance et qu'elle peut être considérée à un certain égard *séduction* transitoire de la conscience qui, ainsi, mais seulement de façon provisoire, ne perçoit plus la non-signification du monde:

Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige? Instinctivement il regarde au plus près [...]. On porte son regard la marche

immédiate, ou au pilier, la balustrade, ou un objet fixe, pour ne pas voir le reste. [...] L'homme qui vit ce moment-là, il ne fera pas de la philosophie de la chute ou du désespoir. Si son trouble est authentique, ou bien il tombe dans le trou, comme Kafka, comme Nietzsche, comme d'autres, ou bien plutôt, il n'en parle pas<sup>1</sup>, il parle de tout mais pas de cela. Le parti pris des choses, c'est aussi cela. (M, 293)

C'est donc une véritable séduction que l'objet exerce sur la conscience poétique: il écarte le regard de l'abîme de l'existence créant ainsi l'illusion que cet abîme n'est pas. Mais cette séduction est suivie d'un désabusement: Ponge nous dit qu'il écrit «[...] lorsque d'une méditation ou d'une contemplation jaillit en mon corps la fuse de quelques mots qui le rafraîchit et le décide à vivre quelques jours encore». En d'autres termes, l'illusion créée par l'objet fascinant est limitée dans le temps: une fois que son effet cesse, l'abîme de l'existence s'ouvre encore. Les blancs qui séparent ainsi les poèmes du *Parti pris des choses*, la clôture même du livre, ont aussi une lecture dans l'univers pongien: ce sont les espaces où le charme exercé par l'objet s'est évanoui et le vide, l'abîme de la non-signification du monde, revient.

Mais nous allons assister à un retournement de la situation: l'objet qui séduit la conscience en voilant la présence de l'abîme peut conduire directement lui-même à cet abîme :

N'importe quel objet, il suffit de vouloir le décrire, il s'ouvre à son tour, il devient un abîme, mais cela peut se refermer, c'est plus petit; on peut, par le moyen de l'art, refermer un caillou, on ne peut pas refermer le grand trou métaphysique, mais peut-être la façon de refermer le caillou vaut-elle pour le reste thérapeutiquement. Cela fait qu'on continue à vivre quelques jours de plus. (M, 204)

Voilà qui nous rappelle une réflexion précédente: ce qui séduit dans l'objet c'est la possibilité d'agir dans le langage comme il n'est pas possible d'agir dans le réel. Dire l'objet, malgré les insuffisances de la parole, malgré l'abîme à l'intérieur de chaque objet, est un problème qui peut se résoudre avec un succès relatif. Et de plus, la conscience poétique trouve ici la possibilité de miniaturiser le problème de l'existence dans un problème d'expression à propos d'un objet, ce qui lui permet de faire valoir, ne serait-ce que par reflet, la victoire obtenue sur un terrain dans l'autre. Miniaturisation du problème existentiel en problème d'expression poétique, appuie sur le fait que ceux-ci présentent une zone d'intersection importante: si, comme nous venons de le voir, il y a ce risque de sombrer dans l'abîme de la non-signification du monde, il y a aussi pour ce poète des choses un risque d'annihilation par l'objet. En effet, le poète affirme que si la variété des choses est ce qui en réalité le construit, cependant «[...] eu égard chacune d'elles en particulier, si je ne considère qu'une, je disparaîs, elle m'annihile» (M12). La chose attire donc, séduit en cachant l'abîme, mais le risque de tomber dans son abîme à elle dès qu'on la considère seule, est présenté comme risque d'annihilation du sujet. Voyons comment le poète réagit alors face à cette situation:

Et, si elle n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part son propos.

Quelle création? Le texte. (M, 12)

Le texte donc: preuve que le sujet poétique n'a pas été annihilé par l'objet de sa contemplation, trophée de paroles qui symbolise une victoire momentanée sur l'abîme par écart du regard qu'a séduit l'objet...

L'objet séduirait-il en cachant l'abîme, l'écriture s'oriente de façon opposée: «Ce qui importe chez moi, c'est le sérieux avec lequel j'approche l'objet, et d'autre part la très grande justesse de l'expression». En d'autres termes, la voix poétique ne veut nullement séduire le lecteur en créant une illusion sur l'objet mais au contraire le respecter, le scruter fidèlement. Le poète forme ainsi le projet d'un texte qui serait une définition-description de l'objet tout en respectant son caractère sensoriel (M, 11 et 16). Mais si Ponge reconnaît explicitement [...] «l'impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses» (PR, 182), nous ne pouvons éviter de nous demander si le désir d'être fidèle à l'objet et de saisir sa *qualité différentielle* arrive à vaincre cette insuffisance du langage dans la perspective du poète.

Remarquons que Ponge est avant tout un esprit fertile en images et trouvailles verbales. Au moment de la rédaction de *La Rage de l'expression*, il avoue que dans son projet de fidélité à l'objet, il éprouve «[...] les plus grosses difficultés du fait du nombre énorme d'images qui viennent se mettre à ma disposition (et masquer, mettre des masques à la réalité)» (LRE, 201). Une brève réflexion sur le vif de la création dans les «Cahiers du bois de pins» nous montre comment l'écriture devient une opération par laquelle la conscience poétique, dans sa recherche de la qualité différentielle, cède à la séduction des productions de l'imagination puis tente de les dépasser:

Ainsi en viens-je à une idée peut-être moins séduisante d'abord (moins reluisante, moins cosmétique), mais plus sérieuse et plus proche de la réalité de mon objet. (LRE, 116-117)

Le poète tenté par sa fertile imagination nous livre dans *La Rage de l'expression* le journal de son exploration des objets. Deux mouvements s'y dessinent dans le processus créateur pongien: l'imagination poétique propose mais la conscience rectifie continuellement. Le poète nous montre donc qu'il ne cède pas à la trouvaille verbale qui séduirait le lecteur mais n'approcherait pas l'objet, quoique celle-ci soit un levier indispensable pour vaincre, ne serait-ce que partiellement, l'insuffisance du langage: «J'ai besoin du magma poétique, mais c'est pour m'en débarrasser» (LRE, 172); «L'entrechoc des mots, les analogies verbales sont un moyen de scruter l'objet» (LRE, 10). Au terme de sa tentative, le poète apparaît conscient de son échec et nous indique qu'il nous livre dans le poème la relation de cet échec:

Quand j'ai pris mon parti de l'Absurde, il me reste à publier la relation de mon échec. Sous une forme plaisante, autant que possible. D'ailleurs l'échec n'est jamais absolu [...] De même il y a des succès relatifs d'expression». (PR, 182)

Mais le poète se redresse: pas question de s'angoisser par cet échec, moins encore de sombrer dans une mauvaise conscience pour avoir faussé l'objet. La conscience poétique se calme en envisageant non pas ce qu'il lui a manqué pour remplir son dessein mais la distance quelle a parcouru et qui la rapproche de celui-ci. Et de plus elle ajoute une distanciation ludique vis-à-vis de sa propre entreprise en évoquant *sous une forme plaisante* la relation de cet échec. Un pragmatisme salvateur permettant de diluer les grandes angoisses se montre ici, qui ne manque pas de nous rappeler la miniaturisation que nous avons observé du vertige existentiel dans les petits vertiges de l'expression.

L'échec nominateur débouche cependant sur une rencontre entre texte et objet à un autre niveau. L'orientation selon laquelle «[...] chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière» (M, 31) nous conduit à une construction analogique du texte même sur l'objet qui est son référent. Construction analogique qui est le résultat d'une séduction exercée par l'objet sur le tissu même du langage lequel, sous la pression de la conscience poétique, tend à se conformer, actualisé dans un texte précis, par rapport à cet objet. Non pas que tous les poèmes pongiens se construisent de la sorte; je crois que ce serait vraiment céder à une séduction que de chercher dans toutes les pièces pongiennes ce genre d'analogies. Toutefois, il est vrai que la fréquence des déclarations de la voix auctoriale dans ce sens nous invitent à la recherche analogique non seulement dans les poèmes concrets où la déclaration y est explicite mais dans l'ensemble des pièces pongiennes. La racine de l'oeillet, par exemple, «est quelque chose qui ressemble fort à la phrase par laquelle j'essaie «actuellement» de l'exprimer, quelque chose qui se déroule moins qu'elle ne s'arrache» (LRE, 70-71). Titres et sous-titres sont parfois révélateurs: «L'édredon. Méditation sans effort, formée de pensées légères et bouffantes, sur (et sous) l'édredon» (P, 55), «Les hirondelles ou Dans le style des hirondelles (randons)» (P, 166). Ou bien à propos de la pomme de terre, et après nous avoir décrit cette fascinante opération quotidienne qui consiste à la peler une fois bouillie:

Il semble, à reconnaître la perfection du fruit nu, sa différence, sa ressemblance, sa surprise [...] que l'on ait accompli là quelque chose de juste, dès longtemps prévu et souhaité par la nature, que l'on a eu toutefois le mérite d'exaucer. C'est pourquoi je n'en dirai pas plus au risque de me satisfaire d'un ouvrage trop simple. Il ne me fallait -en quelques phrases sans effort- que déshabiller mon sujet en en contournant strictement la forme: la laissant intacte mais polie, brillante et toute prête à subir comme à procurer les délices de sa consommation. (P, 67)

Par conséquent, l'objet séduit le poème en attirant certaines de ses particularités -variables selon les cas- qui se configurent analogiquement à lui. C'est dire que

l'objet est dans le style du poème, ou du moins dans certains de ses éléments. Toutefois, un petit détail me paraît indiquer qu'il y a une limite à cette imposition d'une *forme rhétorique particulière* par chaque objet, et peut-être même un clin d'oeil complice au lecteur dans cette déclaration bien ambitieuse. On constate que c'est surtout à la fin des poèmes que le poète manifeste l'analogie entre le texte et l'objet.: «Il a plu». («La pluie», PPC, 32); la bougie «[...] s'incline sur son assiette et se noie dans son aliment» («La bougie», PPC, 39). Paradoxe conforme entre le texte et son référent: ils coïncident indubitablement en leur disparition et, par conséquent, en leur non-être. Mais alors, le texte pongien ne dessillerait-il pas ainsi de l'illusion d'une conformité entre lui-même et l'objet? C'est mon avis: faire coïncider texte et objet du moment où ils cessent d'être ou dans leur non-être subséquent, cela rend suspecte toute conformité préalablement établie ou seulement propose entre texte et objet. D'ailleurs ce désabusement me semble confirmé par le fait que cette analogie par absence d'être entre objet et texte est accompagnée -et cela avec fréquence suspecte- par une justification plutôt amusante de l'inachèvement du poème ou son imperfection. La boue, par exemple, est ennemie des formes: «Ainsi soit-il! Et je ne saurais donc en écrire qu'au mieux, à sa gloire, à sa honte, une ode diligemment inachevée...» (P, 63). Quant à l'anthracite, «[...] c'est là-dessus, en observant encore qu'après des millénaires d'obscurité et de préparation souterraine, elle n'apparaît que pour disparaître bientôt [...], que je veux brusquement, moi aussi, conclure» (P, 66). La conclusion du poème «Le lézard» est encore plus frappante. Après nous avoir montré comment le lézard sort brusquement d'une faille et gobe la mouche qui s'est posée sur la surface éclatante d'un ouvrage de maçonnerie, c'est ainsi que conclut le poème:

Page par un violent désir d'observation à y inscrire éclairée et chauffé à blanc. Faille par où elle communique avec l'ombre et la fraîcheur qui sont à l'intérieur de l'esprit. Qu'un mot par surcroît s'y pose, ou plusieurs mots. Sur cette page, par cette faille, ne pourra sortir qu'un... (aussitôt gobant tous les précédents mots)... un petit train de pensées grises -lequel circule et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit. (P, 87-88)

Surprenante façon de conclure un poème en établissant des analogies détaillées entre sa disparition et celle de son référent: le lézard! Dans toutes ces brillantes et, bien sûr, amusantes fins de texte, j'ai l'impression que Ponge dit: «Attention! Ne vous laissez pas séduire, ne me prenez pas trop au sérieux!» L'évidence recherchée, le sérieux de l'approche désabusent des trouvailles de l'écriture non pas par une conscience de la faute, ou plutôt par une mauvaise conscience -comme ce serait le cas de certains poèmes de Philippe Jaccottet- mais par une ironie textuelle par laquelle un texte nous demande de ne pas trop croire en lui. Une citation du «Mimosa» nous montre comment le poète cède volontiers la fantaisie et ironise lui-même sur ses productions:

Accessoire de cotillon, accessoire de comédie italienne, pantomime, mimosa.  
Un fervent de la pantomime osa  
Enfer ! vendre la pente aux mimosas.

( Ex-martyr du langage, on me permettra de ne le prendre plus tous les jours au sérieux. Ce sont tous les droits qu'en ma qualité d'ancien combattant -de la guerre sainte- je revendique. Non, vraiment, il doit y avoir un juste milieu entre le ton pénétré et ce ton canaille). (LRE, 80)

L'amusante exigüité des rapports entre les plans de l'image, les motivations imaginaires du signe phonétique ou graphique, les amusantes rencontres entre texte et référent qui apparaissent fréquemment dans les poèmes pongiens, sont autant d'ironies du texte sur lui-même désabusant de l'illusion qu'il ait atteint pleinement l'objet, comme il désabuse de la conformité analogique avec son référent par la justification plaisante de son imperfection ou son inachèvement eux aussi analogiques. Une réflexion tardive de l'auteur corrobore, me semble-t-il, cette vision de son oeuvre. Après avoir constaté qu'on ne peut pas passer des objets du monde externe à ceux du langage et qu'il faut que les compositions imitent la vie des objets du monde extérieur, l'auteur précise de la façon suivante :

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, la réalité dans son propre monde, dans le monde des textes [...] C'est à dire que ça soit un complexe de qualités aussi existant que celui que l'objet présente. (M, 227)

En d'autres termes, ce qui compte surtout, malgré toute l'attraction configuratrice que l'objet peut exercer sur le texte, c'est la complexe identité que le texte devient dans son monde comme l'objet dans le sien. On comprend alors que l'ironie de l'oeuvre portant sur elle-même est un moyen de subvertir l'angoisse face au fossé infranchissable entre objet et langage par l'amusement, sinon même par la jouissance de l'écriture. La surprenante conclusion du poème «Soleil placé en abîme prend toute sa valeur dans ce contexte :

Et maintenant c'est le délire autour de midi. Ô Soleil, monstrueuse putain rousse!  
Tenant ta tête horripilante dans mon bras gauche, c'est allongé contre toi, tout au long de la longue cuisse de cet après-midi, que dans les convulsions du crépuscule, parmi les draps sens dessus-dessous de la réciprocité trouvant enfin dès longtemps ouvertes les portes humides de ton centre, j'y enfoncerai mon porte-plume et l'inonderai de mon encre opaline. (P, 165)

Revanche, s'il en est une, sur l'objet et le langage séducteurs, qui substitue l'angoisse de l'échec une imaginaire jouissance à la fois érotique et scripturaire de l'objet.

Séduire et dessiller se révèlent donc comme deux lignes de force paradoxales de l'oeuvre pongienne, inscrites dans ce que l'auteur appelle son but à la fois

politique et poétique: « [...] un monde nouveau o les hommes, à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux [...]» (LRE, 162). Au sein d'un projet qui, considérant que nous ne sommes probablement que « [...] des rêves de la divine Matière», veut réconcilier l'homme au monde (L, 166), cette poésie se doit de dessiller le lecteur de toute tentation idéaliste qui ne placerait pas l'essentiel de l'aventure humaine dans ce lieu, dans cet espace-ci que nous habitons. Evidance de l'objet et évidence de notre être au monde constituent ainsi un pôle d'une oeuvre qui affirme tendre «plutôt à la conviction qu'aux charmes» (M, 35), et qui veut nous faire bénéficier dans ses poèmes du «climat de l'évidence (M, 55). Dans cette perspective, le poème pongien séduit surtout du moment qu'il se présente au lecteur comme possibilité de jouissance intellectuelle. Une illusoire adéquation entre poème et objet serait-elle le prix de cette jouissance? Curieusement, le texte pongien propose aussi comme jouissance au lecteur de démasquer ses leurres. Ainsi, si nous lisons parfois des images qui nous ravissent par leur justesse, d'autres fois nous nous amusons avec l'auteur précisément de leur exagération ou manque de justesse. Le texte pongien est un objet de jouissance autant parce qu'il séduit que, parce que prenant des distances sur lui-même, il ironise. Le poète lui-même nous dévoile les risques que nous courons à être séduits par lui dans un poème où, se comparant à l'araignée qui se jette sur les proies attrapées à sa toile, il finit ainsi:

Oui, soudain, d'un angle de la pièce me voici à grands pas me précipitant sur vous, attention de mes lecteurs pris au piège de mon ouvrage de bave, et ce n'est pas le moment le moins réjouissant du jeu: c'est ici que je vous pique et vous endors. (P, 112)

Faire une jouissance du désabusement de sa propre séduction, voilà -si je ne m'abuse- une des clefs de la force des textes de Francis Ponge. Le paradoxe d'un lecteur à la fois fasciné, jouissant des séductions du texte mais aussi de la lucidité qui l'en détache, annoncerait l'homme dessillé des illusions idéalistes sur le réel mais capable de faire une joie de son être au monde.