



**HAL**  
open science

## L'Huître et le Ptyx

Joël Loehr

► **To cite this version:**

Joël Loehr. L'Huître et le Ptyx. Littérature, 2010, Empreinte théâtralités, 157, pp.17-32. <10.3917/litt.157.0017>. <hal-01329838>

**HAL Id: hal-01329838**

**<https://hal.science/hal-01329838v1>**

Submitted on 2 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## L'huître et le ptyx

On peut être frappé par la clausule souvent tranchante des poèmes du *Parti pris des choses*<sup>1</sup>. Étrécissement du paragraphe, signe deux-points ou déchirure du tiret, anacoluthes ou asyndètes, rupture de registre ou chausse-trappe du lexique y sont les marques d'un achèvement brusqué. Qu'ils prennent fin sur une interruption (« Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être mais n'a pas l'odeur de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci<sup>2</sup> ») ou par abruption (« Mais brisons-la : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation<sup>3</sup> »), la cessation de l'écriture paraît avoir été hâtive. Le dessein était d'« écrire une sorte de *De natura rerum* », de composer non des poèmes, mais « une seule cosmogonie<sup>4</sup> ». Ambitieux, il a cependant tourné court : n'en demeurent que de « bien petites choses<sup>5</sup> ».

Ponge s'en est justifié : abruti le jour par son travail, assommé le soir par la fatigue, il n'aurait disposé que d'un bref intervalle pour s'adonner au loisir poétique<sup>6</sup>. C'est certainement conforme à la condition sociale et à la réalité quotidienne qui étaient les siennes. Mais, à l'évidence, les petites formes à terminaisons abruptes ne sont pas pour l'essentiel à mettre au débit du peu de temps et d'énergie qui restaient pour écrire à un auteur « vanné »<sup>7</sup>. D'autres raisons peuvent être alléguées et le sont d'ailleurs parfois de l'intérieur même du poème : il « convient [...] de ne s'appesantir longuement » sur le sort d'un objet aussi fragile qu'un cageot<sup>8</sup> ; à l'orange ne saurait s'ajuster qu'une courte étude « menée aussi rondement que possible<sup>9</sup> » ; la cigarette ou la bougie ne demandent pas davantage d'espace qu'il ne leur faut de temps pour se consumer ; la rareté des pierres précieuses « doit faire qu'on ne leur accorde que peu de mots très choisis<sup>10</sup> »... La brièveté de nombre de poèmes du recueil, de fait, résulte moins de circonstances ou de

1. Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris, Poésie / Gallimard, 1977, p. 33. Toutes les références de pages, pour ce recueil, renverront à cette édition.

2. « La fin de l'automne », p. 34.

3. « Le pain », p. 46.

4. « Introduction au galet », p. 177.

5. Cf. « Préface aux sapatés » : « Je suis bien content lorsqu'un ami me dit qu'il aime un de ces écrits. Mais moi je trouve que ce sont de bien petites choses. Mon ambition était différente », p. 111.

6. « Du fait de ma condition sociale, parce que je suis occupé à gagner ma vie pendant pratiquement douze heures par jour, je ne pourrais écrire bien autre chose : je dispose d'*environ vingt minutes*, le soir, avant d'être envahi par le sommeil », *ibid.*

7. Le terme est appliqué aux papillons dans « La bougie », p. 39.

8. « Le cageot », p. 38.

9. « L'orange », p. 42.

10. « Les trois boutiques », p. 78.

contraintes extérieures que, souvent, d'effets calculés de mimétisme textuel et, toujours, du choix de ne procéder qu'à mots comptés. Quant à leur clôture, si elle est fréquemment abrupte, ce n'est pas à la vérité parce que le temps aurait manqué pour en dire plus, c'est surtout qu'il s'agissait de n'en pas dire trop et, quitte à couper court, de conserver à l'art poétique son pouvoir astringent.

Il y a chez Ponge un goût et un sens de la « formule », un « désir d'expression poussé à maximité<sup>11</sup> ». Et s'il limite volontiers ses petites proses à la moitié d'une page, c'est aussi en souvenir de ce que Mallarmé cadrait à l'étroit, et en vue d'une pointe, dans l'espace resserré d'un feuillet, d'un billet, ou d'un sonnet. Pour évoquer les expressions exquises — parce que concises<sup>12</sup> — qui sortent parfois du « gosier » de l'huître, c'est à lui d'ailleurs qu'il en appelle au terme de l'explication qu'il conduit ligne à ligne de trois paragraphes toujours plus étranglés et parvenu au commentaire d'une clausule où il « force la syntaxe » :

Je m'orne, on s'orne, on fait une perle de cravate, on fait une épingle de cravate d'une perle, si on en trouve une, ou bien on va chez Cartier et on en obtient un certain nombre de centaines de mille francs, mais le plus volontiers, le poète ou l'écrivain s'en orne, d'une formule, — c'est dans Mallarmé —, dans l'espoir de s'y *mirer*. Eh bien ! ce n'est pas un miroir, mais c'est un ornement.

C'est par coquetterie que Ponge paraît réduire la « formule » sur laquelle son poème s'achève à une préciosité ornementale et cette référence à Mallarmé ne sert pas seulement de caution à un style à la fois densifié et raffiné : elle intervient au moment où il déclare entrer « dans la signification [...] profonde, d'art poétique, qui se trouve à l'intérieur de [son] texte ». Car, si la clausule n'est peut-être pas là en effet pour que le poète s'y mire, le poème lui, comme on le verra, s'y réfléchit de toutes les façons. À vrai dire, il ne se limite même en surface à la moitié d'une page et ne s'achève à l'abrupt d'une torsion de la syntaxe que pour y mieux creuser précisément la profondeur d'une mise en abyme. C'est encore « dans Mallarmé », chez qui le poème est d'autant plus abyssal qu'il est plus concentré et ne s'arrête jamais sur une construction rompue que pour « finir en Infini<sup>13</sup> », une fois neutralisée par leur relation spéculaire la différence même entre une surface et une profondeur.

Sur cette allusion oblique à Mallarmé, faute de temps, Ponge coupe court à l'entretien :

11. « Notes d'un poème (*sur Mallarmé*), p. 137.

12. « La concision est l'âme de l'esprit » (Mallarmé, *Thèmes anglais*, in *Œuvres complètes*, texte établi par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1974, p. 1064. Toutes les références de pages, sauf indications contraires, renverront à cette édition).

13. Mallarmé, *Igitur*, p. 434.

Je crois que je vais en finir là, parce que le temps est bref, mais je n'ai pas du tout donné une analyse exhaustive du texte, loin de là. Voilà seulement ce que je pouvais en dire aujourd'hui<sup>14</sup>.

Nous reprendrons à partir de ce que son commentaire laisse subsister comme un reste, alors qu'il s'agit probablement de l'essentiel, et gagerons que la « signification profonde » de « L'huître » pourrait s'éclairer justement de la référence à Mallarmé. On commencera par mesurer les degrés de sa présence ou de son « influence » dans ceux qui précèdent et suivent ce poème à tous égards crucial.

### LA BOUGIE D'IGITUR

Nombreux sont les textes dans lesquels Ponge déclare son allégeance à celui qu'il révère comme un Maître. Philippe Sollers, se reportant aux « Notes d'un poème », texte contemporain des premières moutures de « L'huître »<sup>15</sup>, souligne que « personne n'aura mieux que Francis Ponge, dès 1926, compris la singularité et la grandeur de Mallarmé<sup>16</sup> ». Brigitte Bercoff, excipant de sa correspondance privée, observe que sa marque a en réalité été plus précoce encore ; dans une lettre datée de 1922, Ponge écrit à Gabriel Audisio :

Il est exact que Mallarmé m'a produit une grosse impression et qu'on doit retrouver son influence dans mes poèmes. Je ne désavoue pas du tout cette alliance, au contraire. Je me proclame disciple de Mallarmé<sup>17</sup>.

Dans *Le Parti pris des choses*, cette « influence » n'affecte cependant pas principalement le style de Ponge, ni n'explique seulement un principe de condensation poétique. Elle informe surtout de l'intérieur un certain nombre de poèmes, à proportion d'une mémoire intertextuelle d'extension et de portée variables. Il arrive que la trace n'en soit lisible que dans un titre et dans le choix d'un petit format de billet, comme dans « Les plaisirs de la porte<sup>18</sup> » qui semble démarquer *Les Loisirs de la poste*<sup>19</sup>. Mais elle peut être plus profonde et demeurer sensible du

14. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, p. 116 (la partie de l'entretien de 1967 qui regarde « L'huître » se trouve p. 107-116).

15. Selon la table chronologique de l'édition de « La Pléiade », qui indique pour « L'huître » les dates 1926-1929 (Francis Ponge, *Œuvres complètes* II, dir. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, p. 1810).

16. Philippe Sollers, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, 2001, p. 63.

17. Cette lettre est placée au point de départ d'un article de Brigitte Bercoff qui fait un bilan très complet à propos de l'« influence » de Mallarmé, mais laisse sur la marge celle que nous mesurerons pour notre part dans *Le Parti pris des choses* (« Mallarmé-Ponge : d'une poétique l'autre », *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, 3, 2006, p. 43-92). Voir aussi l'étude génétique de Monic Robillard, « Ponge en la grotte mallarméenne », consacrée principalement à « Notes pour un poème (sur Mallarmé) » (in *Genesis*, 12, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 27-47).

18. « Les plaisirs de la porte », p. 44.

19. Selon l'hypothèse avancée par Cécile Hayez-Melckenbeeck dans *Prose sur le nom de Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2000, p. 203.

début jusqu'à la fin d'un poème. Ainsi en est-il dans « La bougie », dont le motif peut rappeler le genre pictural du *Memento mori*, mais que sa narrativité elliptique apparente surtout à celle du conte de Mallarmé : la « vie d'Igitur », ouverte sur « une présence de Minuit <sup>20</sup> », fatidique, détermine l'éphémère existence d'une bougie que « la nuit parfois ravive <sup>21</sup> », mais dont l'extinction est inéluctable.

La « feuille d'or » qui « tient impassible au creux d'une colonnette d'albâtre » et « décompose les chambres meublées en massifs d'ombre » paraît en effet reconstituer le décor du conte nocturne, avec son « mystérieux ameublement » renfermant des secrets et sa précieuse orfèvrerie, le « feu pur » du « joyau de la Nuit » (p. 436) <sup>22</sup>, la table sur laquelle se trouvent un livre ouvert et une bougie. Le « frémissement de pensée » (p. 435) qui assaille le personnage de ce drame psychique, « le battement d'ailes absurdes de quelque hôte effrayé de la nuit » (p. 437) se retrouvent chez Ponge à travers les « papillons miteux » qui « frémissent au bord d'une frénésie voisine de la stupeur » (Le papillon, même réduit à une teigne, est de la famille de Psyché). Chez Mallarmé, après que le « pauvre personnage » solitaire qui n'aura existé comme sujet qu'à son corps défendant et qui voulait se « dissoudre » en lui-même, dont le temps était compté et auquel son nom même assignait un rôle conclusif, a fermé le livre, soufflé la bougie, il se couche au tombeau pour « rejoindre les cendres [...] de ses ancêtres » (p. 442). En une nuit, Igitur est allé « au fond des choses » (p. 434), de lui-même aussi bien : son œuvre consommée, sa vie consumée, il s'enfouit. Il n'en va pas autrement dans « La bougie ». Ponge y réserve jusqu'à la fin du texte, où elle s'abîme à force d'intussusception, le nom de la « plante singulière » qu'il a animée pour une vie nocturne. Mais ce nom, qui était dans le titre, impliquait en fait d'entrée sa disparition, par extinction et liquéfaction, et peut-être même déjà, dans ses phonèmes, l'építaphe d'un « ci-gît » :

Cependant la bougie, par le vacillement des clartés sur le livre au brusque dégageant des fumées originales encourage le lecteur, — s'incline sur son assiette et se noie dans son aliment.

Du destin indissolublement subi et choisi d'Igitur à celui de la bougie, Ponge pourrait n'avoir après tout que tiré le fil du lien métonymique qui les reliait chez Mallarmé.

La progression narrative du conte, qui devait se diviser en quatre « morceaux » brisés et « finir en Infini », se trouve constamment interrompue et fracturée par une série de tirets, toujours plus nombreux et plus

20. *Igitur*, p. 433-443. Les indications de pages données entre parenthèses renvoient à notre édition de référence.

21. « La bougie », p. 39.

22. Il s'agit du diamant de l'horloge.

abrupts. Le cinquième et dernier morceau, supplément à la vérité moins conclusif qu'interrogatif, est aussi moins terminal qu'abyssal<sup>23</sup> :

Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer. (La fiole vide, folie, tout ce qui reste du château ?). Le Néant parti, reste le château de la pureté. (p. 443)

Cette mise au tombeau est en effet une mise en abyme : le poète y projette la « disparition élocutoire » que « l'œuvre pure implique<sup>24</sup> ». Quant à la bougie, elle s'éteint pour thématiser la fin du conte et surtout parce que le lecteur élu semble appelé à reprendre le flambeau, pour éclairer et interpréter les glyphes de cet obscur théâtre mental. L'épigraphie l'en prévenait dès l'abord : « Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même » (p. 433).

N'est-ce pas, dans une certaine mesure, ce que fait Ponge lecteur d'*Igitur* en re-présentant, si l'on peut dire, le conte de Mallarmé ? Dans la dernière des quatre scènes — la conclusion intervient après la rupture d'un turet — qui dramatisent l'existence de la bougie, des « fumées originales » se dégagent de sa consommation. À la faveur de cet adjectif, ces fumées deviennent l'image de ce qui émane d'une personnalité peu commune et d'un esprit singulier, dont les intentions demeureraient toutefois pour finir plutôt opaques, sa vocation première eût-elle été d'éclairer « les choses ». Il n'est plus là en tout cas pour répondre de ses intentions : ces fumées sont en même temps celles de l'autodafé d'un être (figure du poète) qui ne s'est nourri de sa propre substance que pour se consumer, comme la bougie, brûlée, se dissout alors « dans son aliment ». Ne reste plus d'ailleurs, à la fin du poème de Ponge, rien autre que ce qui demeurerait fermé sur une table dans la crypte du conte, une fois éteinte la bougie, « grâce à laquelle peut-être subsistent les caractères du grimoire » (p. 433) : « le livre », dans un mixte de clarté et d'opacité, entouré d'un halo de mystère, innommé, aussi énigmatique qu'un cryptogramme.

### « UN TROU DE SERRURE AVEC UNE CLEF DEDANS »

La chute du poème de Ponge est donc aussi abyssale que l'était celle de la fiction allégorique de Mallarmé. Dans l'un et l'autre textes, c'est la « disparition élocutoire » du poète qui semble se dramatiser et se réfléchir. Et dans l'un comme dans l'autre, que ce soit dès le début par un avertissement ou seulement à la fin sur un encouragement, un appel est

23. Expression empruntée à Stéphanie Orace, dans un article consacré à la clause dans l'œuvre de Claude Simon (« Vers une poétique clausulaire », *Poétique*, n° 133, février 2003, p. 55).

24. « Crise de vers », *Variations sur un sujet*, p. 366.

jeté au lecteur pour qu'il exécute les mystérieuses instructions qui auront été laissées dans le secret du Livre, dans le « château de la pureté ».

Peut-on pour autant penser que Ponge, relisant et réécrivant *Igitur*, adhérerait à l'idéal mallarméen du volume « impersonnifié », du « Texte [...] parlant de lui-même et sans voix d'auteur<sup>25</sup> », bref : d'une « œuvre pure » ? Certes pas, et pour bien des raisons. Quand en 1926, dans « Notes d'un poème (*sur Mallarmé*) », Ponge parle d'une « nécessité cristalline », c'est emphatiquement. Deux ans plus tard, et même si c'est alors Pascal qu'il cite, il laisse cet adjectif à distance de sa propre « tentation » :

donner au monde [...] non pas [...] la forme d'une grande sphère, d'une grande perle, molle et nébuleuse, comme brumeuse, ou au contraire cristalline et limpide, dont comme l'a dit l'un d'entre eux le centre serait partout et la circonférence nulle part, ni non plus [...] d'une ruche aux innombrables alvéoles tour à tour vivantes et habitées, ou mortes et désaffectées [...], comme certaines coquilles autrefois atténuées à un corps mouvant et volontaire de mollusque, flottent vidées par la mort et n'hébergent plus que de l'eau et un peu de fin gravier jusqu'au moment où un bernard-l'hermite les choisira pour habitacle [...]. Mais plutôt [...] la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques et de réputation contingentes [...], comme par exemple une branche de lilas, une crevette dans l'aquarium naturel des roches au bout du môle du Grau-du-Roi, une serviette-éponge dans ma salle de bains, un trou de serrure avec une clef dedans<sup>26</sup>.

Le dernier exemple qu'il prend alors à son compte est emblématique et définit une conception de l'échange littéraire : à la différence de Mallarmé qui obscurcit le texte poétique pour en modifier les conditions mêmes d'intelligibilité<sup>27</sup>, crypte un « mystère » dont le lecteur devrait chercher la « clef » dans un volume dont il s'est séparé comme auteur, Ponge, à demeure dans son œuvre, la laisse pour ainsi dire toujours sur la porte<sup>28</sup>. Et s'il est chez lui un rapport pulsionnel à « l'un de ces grands panneaux familiers », ce n'est pas Thanatos qui le déclenche : « empoign[é] au ventre », ce panneau offre le « bonheur » de le « tenir dans ses bras » et s'ouvre à des plaisirs de nature érotique. Quand enfin « l'un de ces hauts obstacles d'une pièce » se referme, ce n'est pas comme la « porte sépulcrale » sur le personnage spectral d'*Igitur*, c'est

25. Lettre de Mallarmé à Verlaine datée du 16 novembre 1885, *Proses diverses*, p. 663.

26. « La forme du monde », p. 115-116.

27. Parce que la poésie ne se fonde pas sur ce qu'il est convenu d'appeler le « sens » (univoque et stable, transparent et accessible, transitif et référentiel, garanti et attesté etc.) : voir la lettre de Mallarmé à Henri Cazalis de juillet 1868, à propos du « sonnet en -ix » : « Le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots eux-mêmes » (p. 1489).

28. Ce qui ne signifie pas, bien sûr, que les poèmes de Ponge ne présenteraient aucun obstacle ou que leur « signification profonde » serait immédiatement accessible. On s'en tient simplement à l'évidence : les poèmes de Mallarmé sont d'un abord plus difficile que ceux de Ponge, du moins dans *Le Parti pris des choses*.

que « le corps tout entier » s'est accommodé au volume de « son nouvel appartement<sup>29</sup> ».

Le poème consacré au mollusque<sup>30</sup> fera explicitement signe vers « Les plaisirs de la porte » : « Deux portes légèrement concaves constituent sa demeure entière ». C'est qu'il s'agit alors de faire du corps qui s'était enclos dans un appartement, celui de l'écrivain qui s'établit dans un « coquillage formel<sup>31</sup> ». Il s'y abrite comme dans « un écrin dont la face intérieure est la plus belle », se replie dans l'enveloppe verbale qu'il a lui-même secrétée et qui, littéralement, l'exprime. Mais on voit bien qu'elle n'implique nullement que le poète s'en soit allé. Au contraire même. Bien sûr, il arrive qu'il meure, et c'est ce que Ponge fit. Mais il n'y a chez Ponge ni métaphysique de l'Absence ni fascination du Néant<sup>32</sup>. Comme la Nature, il a horreur du vide<sup>33</sup> : son œuvre lui est ce que sa demeure est au mollusque, et « il y loge jusqu'après sa mort ». Et s'il l'a bien aussi par conséquent édifiée comme un tombeau, il ne lui a pas pour autant conféré le caractère sacré et secret du mausolée mallarméen : « parfois un autre être vient violer ce tombeau, lorsqu'il est bien fait, et s'y fixer à la place du constructeur défunt<sup>34</sup> ». « C'est le cas du pagure » ; c'est aussi celui du lecteur qui peut se lover à son tour dans une « enveloppe » qui lui est après tout destinée, et parce qu'aucune place ne doit rester vacante ni aucun volume désaffecté.

On l'a vu dans « La bougie », où il se trouvait encouragé à le faire, on le voit aussi dans « Le mollusque » : c'est souvent à la clausule que Ponge invite ou incite le lecteur à prendre sa place et à jouer son rôle. Mallarmé n'ouvrait *Igitur* sur une sollicitation du lecteur que pour mieux refermer à la fin les portes du « château de la pureté » et le livre sur son mystère, ses secrets de « grimoire »<sup>35</sup>. Chez Ponge, c'est presque l'inverse. La clausule est certes fermante, en ce sens qu'elle signe la cessation d'un geste d'écriture, mais elle est aussi ouvrante, dans la mesure

29. « Les plaisirs de la porte », p. 44. Si Ponge commence par dire que « Les rois ne touchent pas aux portes », c'est peut-être aussi parce qu'il n'a jamais pour sa part prétendu au statut de « Prince des poètes » : il se contente de remplir l'indispensable mais modeste fonction de l'huissier.

30. « Le mollusque », p. 50.

31. « Notes pour un coquillage », p. 74.

32. Selon Brigitte Bercoff, « Mallarmé lu par Ponge n'est [...] ni du côté du néant, ni du côté du silence » (article cité p. 48). Quand il écrit « *sur Mallarmé* », peut-être. Quand Ponge « relit » et « réécrit » des poèmes indéniablement construits sur fond de vide, il nous semble que c'est moins sûr et que c'est précisément avec la négativité qui en est le principe qu'il prend ses distances.

33. Il n'est que de songer au poème intitulé « Les mûres » : « Aux buissons typographiques constitués par le poème sur une route qui ne mène hors des choses ni à l'esprit, certains fruits sont formés d'une agglomération de sphères qu'une goutte d'encre remplit » (p. 37).

34. « Le Mollusque », p. 50.

35. On ne prétendra certes pas traiter ici des problèmes particulièrement complexes que posent « l'obscurité » du texte mallarméen et la place ou le rôle qu'il assigne au lecteur, qui sont loin d'être stables et qui évoluent au rythme de « crises ».

où elle offre le poème à l'acte d'une lecture qui l'investisse et une voie d'accès à sa « signification profonde » : une serrure en effet, mais avec une clef dedans...

### DU SONNET EN « -IX » À UNE PROSE EN « -ÂTRE »<sup>36</sup>

Ces différents poèmes, entre lesquels se tissent les fils d'un réseau intra et intertextuel, règlent ainsi un rapport complexe de proximité et de distance avec la poétique de Mallarmé. Au centre de ce réseau, il y a « L'huître »<sup>37</sup>, où se concentre celle du disciple, comme celle du Maître se condense dans le « sonnet en -ix »<sup>38</sup>.

Commençons par le choix de l'objet même du texte, qui n'est certes pas indifférent. Ponge déclare dans les *Entretiens* qu'il s'agit d'une « portugaise ». C'est indiscutable : elle est « frangé[e] d'une dentelle noirâtre sur les bords ». Mais si ce pôle référentiel correspond bien au sens du poème, sa signifiante<sup>39</sup> regarde ailleurs. Quand Ponge choisit un cageot, « simple caissette à claire-voie<sup>40</sup> », c'est parce que personne avant lui n'y aurait songé et n'en avait parlé, il n'y a pas de précédent ; mais quand il regarde une huître, il ne se peut qu'elle ne rappelle le ptyx, car il y a un antécédent, auquel il faut que Ponge s'ajoute « pour que la littérature soit complète<sup>41</sup> ». On sait bien que Mallarmé eût préféré que ce mot de « ptyx » n'existât dans aucune langue, « à fin de [se] donner le charme de le créer par la magie de la rime<sup>42</sup> ». N'empêche que celui qui écrit *Le Parti pris des choses* compte tenu des mots que « la langue française a » n'aura certainement pas manqué de constater que celui-là aussi est répertorié par le dictionnaire<sup>43</sup> et de retenir, parmi les sens attestés, probablement celui de « tablette d'écriture » et très certainement celui de « coquille d'huître ».

Pour ce qui concerne le choix d'une division du poème en trois paragraphes, Ponge déclare qu'elle serait « adéquate à son objet » :

Le premier décrit l'huître close et la façon de l'ouvrir. Le second, l'intérieur de l'huître et le troisième, beaucoup plus court et qui ne fait que deux lignes,

36. Cf. « Comment se fait-il que, dans ce texte, et il y a d'autres mots du même ordre plus loin, il y ait autant de mots qui se terminent par «âtre», c'est-à-dire par a (accent circonflexe), t, r, e ? » (*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 111).

37. « L'huître », p. 43.

38. *Ses purs ongles...*, p. 68-69.

39. On se fonde ici sur la distinction entre « sens » et « signifiante » exposée par Michael Riffaterre dans « Ponge intertextuel », *Études françaises* (Université de Montréal), vol. 17, n°1-2, avril 1981, p. 73-85.

40. « Le cageot », p. 38.

41. « Le Parnasse », p. 147.

42. Lettre du 3 mai 1868 de Mallarmé à Lefébure, p. 1488.

43. Yves Bonnefoy précise que « “ptyx” n'est pas un mot inventé par [Mallarmé], c'est, chose tout autre, un mot dont il doute du sens et même de l'existence » (*La Hantise du ptyx*, William Blake and Co. Edit., 2003, p. 22).

la perle qu'on y trouve parfois beaucoup plus court, évidemment, le troisième, parce que la perle est proportionnellement beaucoup moins importante, du point de vue du volume, enfin de l'importance quantitative, que l'huître elle-même.

Mais la forme bivalve adoptée ne mime-t-elle pas aussi bien la structure en deux battants symétriques et inverses du sonnet de Mallarmé ? Il y a en tout cas dans « L'huître » (« À l'intérieur l'on trouve tout un monde... ») comme dans le « sonnet en -ix » (« Mais proche la croisée au nord vacante... ») une *volta* sur laquelle le point de vue pivote, pour que se découvrent chez Ponge un « *firmament* », chez Mallarmé la constellation de la Grande Ourse.

Quant à la clausule, si l'on peut certes faire crédit au souci qu'a eu Ponge d'en proportionner le volume à celui de la perle que l'huître recèle, on y reconnaît en même temps l'art du *conchetto* propre au sonnet. La chute de « L'huître » va jusqu'à assimiler pour ainsi dire la pointe du « sonnet en -ix ». Chez Mallarmé : « se fixe/de scintillations sitôt le septuor ». Chez Ponge : « Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner ». Se retrouvent ainsi l'allitération des sifflantes, le même adverbe ou presque et, dans le verbe « s'orner », non seulement l'ultime diphone d'un sonnet qui n'est pas exclusivement en -ix, mais le rappel quasi anagrammatique de ses précédentes occurrences (« sonore » / « s'honore »). Il est vrai que la blancheur d'une perle est venue remplacer celle des étoiles : chez l'un comme chez l'autre, cet éclat nacré ne s'obtient cependant qu'à la faveur d'une dislocation de la syntaxe. À quoi il faudrait ajouter que la dernière phrase du poème en prose est impliquée par la première comme le vers initial du sonnet appelait son vers final par de « purs ongles très haut dédiant leur onyx<sup>44</sup> » : l'apparence de l'huître, « de la grosseur d'un galet », est qualifiée de « rugueuse » parce qu'elle contient en creux et en puissance la régularité de la perle et sa couleur de « brillamment blanchâtre » parce qu'elle suppose la possibilité de sa sécrétion au fond d'un « gosier de nacre ». Ce « gosier » est en outre lui-même annoncé par l'allitération des consonnes gutturales. Le poème de Mallarmé avait vocation à se « réfléch[ir] de toutes les façons<sup>45</sup> » : il le fait notamment à partir d'une clausule qui apporte une réponse au geste d'oblation de son premier vers, et parce que le septuor réfracté dans le cadre d'un miroir, au total, ne compte jamais que le nombre de vers dont le sonnet se compose. La clausule du poème de Ponge, avec sa « formule précieuse », semble répondre aux attentes que suscitait la première phrase et libère à son tour des effets d'auto-réflexion.

44. Non seulement sur un plan sémantique ou symbolique, mais aussi par la diérèse. C'était cependant plus explicite encore lorsque le poème s'intitulait « Sonnet allégorique de lui-même » et que le premier vers était : « La nuit approbatrice allume les onyx » (p. 1488).

45. Lettre de Mallarmé à Henri Cazalis, juillet 1868, p. 1490.

Aussi « l'influence » de Mallarmé pourrait-elle ici se mesurer sur tous les plans de la fabrique du texte : dans le choix de son objet (l'huître en lieu et place du ptyx) comme dans celui de sa facture (ce poème en « -âtre » se cale pour ainsi dire sur la structure du sonnet en « -ix ») ; en surface (s'il y a bien préciosité d'un « désir d'expression poussé à maximité ») comme en profondeur (si la profondeur d'un poème se lie en effet à sa signification d'art poétique).

**« CIEUX D'EN-DESSUS »,  
« CIEUX D'EN-DESSOUS »**

Est-ce à dire pour autant que le poème de Ponge ne se voudrait comme celui de Mallarmé qu'« allégorique de lui-même<sup>46</sup> » et que son « coquillage formel » se replierait comme le ptyx sur son propre secret ? Sans doute pas. L'huître est certes « un monde opiniâtrement clos ». Mais il n'est pas hermétiquement fermé et l'accès n'en est pas réservé : « on peut l'ouvrir ». Ponge prend là ses distances avec une conception à la fois élitiste et ésotérique de la vocation de la poésie<sup>47</sup>. Mallarmé avait beau vouloir ses vers intelligibles par sa cuisinière<sup>48</sup>, ils ne l'étaient pas. Et si l'on peut comprendre que Bertrand Marchal refuse « de traiter [ses] poèmes comme des cryptogrammes pour amateurs d'ésotérisme<sup>49</sup> », il reste que Mallarmé a pu croire « décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché<sup>50</sup> » et que son écriture n'appelait à la lecture que pour susciter précisément une « sensation assez cabalistique<sup>51</sup> ». Y brûlant sa propre personne, il alimente en effet « le fourneau du Grand Œuvre » :

J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations du hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre [...]. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence<sup>52</sup>.

46. Même lorsqu'il se « réfléchit », un poème de Ponge ne sacrifie jamais les données référentielles : au moins parce qu'il mime son objet tout autant qu'il se mire lui-même.

47. Ce qui ne signifie pas que la poésie de Ponge ne soit pas érudite (S'il y a des suffixes en « -âtre », c'est peut-être aussi en mémoire de l'étymon grec du mot « âtre » : « ostrakon »), et parfois même « occlusive » (« Il faut s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles »).

48. Roger Bellet, « Le langage, les choses et le peuple chez Mallarmé », *Europe* (numéro consacré à Mallarmé), avril-mai 1976, p. 28.

49. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, p. 297.

50. « Le Mystère dans les lettres », *Variations sur un sujet*, p. 383.

51. Lettre de Mallarmé à Cazalis, juillet 1868, p. 1489.

52. Lettre de Mallarmé à Verlaine, p. 662-663.

Ces mots de Mallarmé sont à prendre au sérieux : l'architecture de l'univers a une clef de voûte et il y a une « formule » qui en est la clef de compréhension. À charge pour le poète de la découvrir et de la celer dans l'architecture du poème lui-même. Mais seule l'immanence creuse d'un texte édifié sur fond de vide saurait renvoyer l'image et l'écho de l'univers créé, lui-même hanté par le Néant. L'instance métaphysique s'en est en effet retirée<sup>53</sup>, et plus rien par conséquent ne soutient ni ne garantit son sens, à supposer qu'il en ait un. C'est pourquoi d'ailleurs le « ptyx », « aboli bibelot d'inanité sonore », n'est finalement pas à entendre péjorativement comme la dérision de la poésie parnassienne<sup>54</sup>, mais bien comme l'emblème même de la poésie mallarméenne : il ne s'agit pas par hasard du seul mot du texte dont celui de « septuor » répercute les phonèmes, le mot « ptyx » se trouvant lié par la rime au Styx, fleuve de l'Oubli, le « septuor » de « scintillations » s'établissant « dans l'oubli fermé par le cadre » de ce « sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons<sup>55</sup> ». Et c'est donc parce que ce vocable, à l'oreille de Mallarmé du moins, n'a aucune signification qu'il peut répercuter en son creux le défaut même du Sens.

L'huître fera certes elle aussi découvrir un *firmament*, « à proprement parler ». Mais, Ponge « rapprochant le télescopique du microscopique<sup>56</sup> », l'huître a beau renvoyer au macrocosme par son cosmos interne, elle n'est pas le ptyx. Ponge, en effet, ne réécrit le « sonnet en -ix » que pour en désécrire dans le même temps la « logique négative » et la « liturgie de l'absence<sup>57</sup> », qui mettent à la rime le Styx, fleuve du Néant. À un mot « rare et précieux » de consonance grecque mais qui, vide de sens, ne contient rien, Ponge commence par préférer le nom commun<sup>58</sup> que « la langue française a » et qui promet une plénitude de banquet, « à boire et à manger » ; au Maître solitaire, surdéterminé par la majuscule, il substitue l'indétermination d'un pronom

53. On suit ici la lecture du « sonnet en -ix » que propose Bertrand Marchal, en marquant simplement qu'elle aura été en quelque sorte précédée par celle que Ponge vraisemblablement en fit et que ce poème transcrit, comme on le suggérera plus bas.

54. Selon Bertrand Marchal, « de l'« inanité sonore » au « septuor » [...], c'est [...] le même poème, péjorativement, puis emphatiquement mis en abyme, le même poème qui doit effacer toute trace de transitivité entre le monde et lui pour accéder à une réflexivité totale » (*Lecture de Mallarmé, op. cit.*, p. 186).

55. Cf. « J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons, parce que mon œuvre est si bien préparée et hiérarchisée, représentant comme il se peut l'Univers, que je n'aurais su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever » (Lettre de Mallarmé à Cazalis, juillet 1868, citée par Bertrand Marchal qui corrige « sonnet nu » de la précédente édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » (in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, 1998, p. 1189).

56. « La forme du monde », p. 116.

57. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé, op. cit.*, p. 300.

58. La seule occurrence de ce nom commun chez Mallarmé se trouve dans *Thèmes anglais* : « Undone, as a man would undo an oyster » (« Défait, comme une huître qu'on ouvrirait »), p. 1127. Et le seul Maître à le prononcer est donc celui qui s'adresse à ses collègues et à ses élèves (p. 1062).

indéfini, ouvert au plus grand nombre, de même qu'il supprime l'atmosphère aristocratique du poème de Mallarmé au bénéfice d'un « travail grossier » de casseur de caillou (l'huître est « de la grosseur d'un galet moyen ») ; le ptyx, posé sur une crédence était l'accessoire de quelque cérémonie rituelle, c'est muni d'ustensiles de cuisine (un « torchon » de marmiton, un « couteau ébréché ») qu'on s'attaque à l'huître ; et les ongles ne « déd[ie]nt pas très haut leur onyx », dans un geste d'oblation à un ciel où la divine étincelle cependant ne luit plus, ils « s'y cassent ».

Nulle métaphysique de l'Absence, nulle fascination du Vide et du Néant chez Ponge, disions-nous. Mais aucune tentation non plus de chercher dans la perfection stellaire de l'absolu littéraire quelque transcendance de remplacement aux transcendances déçues. Le sonnet de Mallarmé commençait à Minuit, dans un salon vide, et s'achevait avec la blanche brillance des étoiles, dans un ciel tout aussi vide<sup>59</sup>. La prose de Ponge est pour ainsi dire inverse : la couleur de l'huître est d'abord « brillamment blanchâtre », les coups qu'on lui porte lui font même la couronne de lumière des astres, une « enveloppe de ronds blancs ». Mais, à décliner le suffixe du premier adjectif de couleur, on finit sur un « sachet visqueux et verdâtre [...] frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords ». Ce dernier adjectif, qui plus est, affecte un autre emblème encore de la « poésie pure », délicate autant qu'immaculée<sup>60</sup>. La prose de Ponge va donc toujours plus avant dans l'épaisseur d'une matière toujours plus sombre, là où le poète « lampadophore » voulait quintessencier la poésie dans un éclat toujours plus purement spirituel, cette lumière n'eût-elle d'autre source que la brillance clinquante d'un vocable « étranger à la langue<sup>61</sup> ».

La densité matérielle dans laquelle la prose de Ponge retrempe la poésie est glauque : elle « flue et reflue à l'odeur et à la vue ». Que pourrait-il rester d'autre en effet qu'une « mare » d'eau croupie quand le Verbe divin, à la source du Livre, n'est plus là pour séparer « les eaux qui sont au-dessous du firmament d'avec les eaux qui sont au-

59. Selon Bertrand Marchal, pour mieux se replier dans « l'immanence du sens que consacrait d'emblée le premier vers » (*Lecture de Mallarmé, op. cit.*, p. 176).

60. Cf. Lettre du 28 juillet 1866 de Mallarmé à Théodore Aubanel : « J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon (Euvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, — clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, — centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté » (Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Préface d'Yves Bonnefoy, Édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 315-316). Dans « L'Action restreinte », « l'alphabet des astres » trouve son reflet symétrique et inverse avec le « pli de sombre dentelle qui retient l'infini » de « l'homme qui poursuit noir sur blanc. » (in « Quant au livre », *Variations sur un sujet*, p. 370). Je remercie Brigitte Bercoff, qui a bien voulu relire ce texte, de m'avoir suggéré ce dernier rapprochement.

61. « Crise de vers », *Variations sur un sujet*, p. 368.

dessus du firmament » (*Genèse*), quand « les cieux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en-dessous » dans un retour au chaos originel et à l'informe fourre-tout primitif ? Comme chez Mallarmé, le *terminus a quo* est chez Ponge un effondrement métaphysique, une catastrophe cosmique ; mais le *terminus ad quem* n'est pas le même. Chez Mallarmé, ne s'agirait-il que d'une image ou d'un « mirage », cela s'achève tout de même sur l'assomption stellaire des mots qui « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries <sup>62</sup> ». Ponge, remonté « plus loin même que le déluge », finira par « s'empêtrer » <sup>63</sup>.

### LA POSSIBILITÉ D'UNE PERLE

On dira qu'on débouche tout de même à la clause de « L'huître » sur un chatolement de pierre précieuse. La présence d'une perle, dont la perfection sphérique était appelée à l'entame, est au moins suggérée. Dans le commentaire de cette clause, Ponge l'accrédite, en même temps qu'il paraît renvoyer à des esthétiques ou des rhétoriques (parnassiennes, symbolistes...) dont elle serait l'emblème et que Mallarmé parachèverait. Si gemme il y avait dans cette clause, alors on ne pourrait manquer en effet de songer au « joyau magnifique » que ce dernier voulait faire sortir du « sanctuaire de [sa] pensée <sup>64</sup> » ou à l'or et aux diamants dont il « orne » le nom même d'Hérodiade.

Mais Ponge n'est pas plus amateur de perles de cravate qu'il ne l'est d'« abolis bibelots » : à la contemplation des bijoux, il préférera toujours celle de matières plus frustes comme le bois et le charbon <sup>65</sup>. La chute du poème, à la vérité, ne contient nulle pierre précieuse et la coquetterie du commentaire d'une syntaxe qu'il dit « forcer » ne saurait recouvrir la chausse-trappe du lexique. La clause pourrait certes évoquer un soin minutieux dans l'exécution, mais ce n'est pas la concrétion solide d'une perle que le « gosier de nacre » produit. Ponge met un verbe en lieu et place du substantif auquel l'on aurait pu s'attendre : la sécrétion et l'excrétion sont donc tout au plus celle d'une goutte bien arrondie. Aussi « très rare, la formule » qui « perle » entre-t-elle surtout en relation avec le registre liquide dans lequel le paragraphe précédent s'était établi, ce que vérifient d'ailleurs des reprises phoniques à partir des « cieux d'en

62. *Ibid.*, p. 366.

63. « Le Galet », p. 101. La première phrase de « L'huître » est une amorce du dernier poème du recueil.

64. Cf. « Ah ! ce poème, je veux qu'il sorte, joyau magnifique du sanctuaire de ma pensée, ou je mourrai sur ses débris ! » (Lettre de Mallarmé à Cazalis, 5 décembre 1865, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 259).

65. Cf. « Les trois boutiques », p. 78.

dessus [qui] s'affaissent sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare », un « sachet visqueux<sup>66</sup> ».

Ce « sachet visqueux » qui contient la « formule » chez Ponge n'est donc certes pas « la Cassette spirituelle » avec sa « clef de pierreries » dont Mallarmé parlait à Aubanel<sup>67</sup>, pas non plus le « fermoir héraldique » à « étincelle d'or » d'*Igitur*. Et la différence se marque toujours davantage avec le « ptyx » qui suscite, en réponse à l'« onyx », l'apparition d'étoiles nacrées une fois que le Maître a abandonné sa demeure pour aller « puiser des pleurs au Styx ». L'on ne peut par conséquent être complètement d'accord avec Jean-Marie Gleize lorsqu'il déclare que « la condition du surgissement de la perle est exactement ici la mort de celui qui la signe : la signant il fait advenir la formule, il est devenu ce qu'il signe, comme la bougie, il s'est “noyé dans son aliment”<sup>68</sup> ». Gleize paraît postuler chez Ponge « la disparition élocutoire » que « l'œuvre pure » impliquait chez Mallarmé et rapproche ainsi la poétique de l'un et celle de l'autre, là où nous pensons au contraire que l'écart se creuse. Il allègue « La bougie » mais, on l'a vu, c'est à la limite de la parodie que Ponge rejoue le drame d'*Igitur* et la chute du poème, recourant à l'un des procédés favoris de la narration bouffonne, s'affecte d'un coefficient d'ironie. Quelle que soit l'admiration dont témoigne Ponge à l'égard de Mallarmé, il se tient en effet à distance de la mystique sacrificielle d'un poète qui « aliment[ait] le fourneau du Grand Œuvre » de sa propre personne, consacrée et consumée au service sacré du « volume impersonnifié [qui], autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur<sup>69</sup> ». Les « raisons d'écrire » sont chez Ponge « raisons de vivre<sup>70</sup> », non raisons de mourir ; son œuvre ne le supprime pas, elle l'exprime.

Sans doute le dégoût de Ponge à l'égard de ce qu'il appelle « la vulgarité lyrique<sup>71</sup> » pourrait-il le placer dans la filiation de Mallarmé, mais cela ne signifie nullement qu'il fasse le deuil de l'intime. « Les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots » lui servent aussi à « l'ouverture de trappes intérieures<sup>72</sup> ». Elles s'ouvrent le plus volontiers à l'endroit de la clause, en ce sens à nouveau moins fermante qu'ouvrante. C'est le cas ici car, à l'évidence, Ponge nous parle du siège de sa voix en évoquant

66. Et on peut étayer par là ce que Jean-Marie Gleize infère de la proximité du « sachet » et de la « formule » : « Cette “formule” finale ne se dégage ou ne survient que dans la proximité du sachet visqueux et verdâtre; pas de cieux d'en dessus sans les cieux d'en dessous, pas de firmament sans crachat, pas de gosier de nacre sans cette anatomie interne et peu ragoûtante: tout a lieu en lieu obscène » (« La poésie mise en orbite. Francis Ponge », in *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, p. 190).

67. Le 16 juillet 1866, Mallarmé écrit à Théodore Aubanel : « Je suis mort et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière Cassette spirituelle » (*Correspondance*, op. cit., p. 312).

68. Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 191.

69. « Quant au livre », *Variations sur un sujet*, p. 372.

70. Cf. « L'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre : Raisons de vivre heureux » (« Raisons de vivre heureux », p. 166).

71. Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1977, p. 21.

72. « Introduction au galet », p. 176.

le « gosier » de l'huître et d'une voix qui exprime, sinon le plus secret, au moins le plus intime du sujet.

Sujet de l'écriture, qui « se crée par et dans le poème », plutôt que « je » empirique, « constitué et préalable au poème », pour reprendre la définition que Dominique Rabaté avance du « sujet lyrique »<sup>73</sup>. Mais cette définition ne saurait suffire : il faudrait ajouter en effet que ce sujet, qui résulte de l'acte même de l'énonciation, ne parvient à trouver sa voix et à fonder son identité poétiques qu'à partir du texte d'un autre, qu'il porte en lui et qui l'y provoque (d'où peut-être la présence d'un « on » inclusif à la clause)<sup>74</sup>. « Je ne considère pas que Malherbe, Boileau ou Mallarmé me précèdent, avec leur leçon. Mais plutôt je leur reconnais à l'intérieur de moi une place. La difficulté est pour moi de m'ajouter à eux pour que la littérature soit complète... Mais il suffit de n'être rien autre que moi-même », disait Ponge en 1928<sup>75</sup>.

La présence d'un autre, logée à l'intérieur de soi, c'est bien souvent celle de Mallarmé. Risquerait-on à son propos le terme d'« introtextualité » ? Un texte de Ponge, en tout cas, n'atteint la valeur distinctive par laquelle il s'identifie que d'avoir inclus, assimilé, et transformé le texte de Mallarmé qui l'a suscité<sup>76</sup>. Et « L'huître » pourrait donc prendre une dimension d'« art poétique », en libérant des effets de mise en abyme. Au moins dans la mesure où le processus créateur s'apparente ainsi à celui de la fabrication d'une perle, qui implique la présence d'un corps étranger (d'un *corpus*), altérité intégrée, enveloppée puis transmutée, jusqu'au point où l'huître exprime la beauté singulière qu'elle est elle-même capable de produire. À la réserve près toutefois qu'au terme du processus, comme nous l'avons vu, il s'agit moins de la sécrétion de quelque chose comme une pierre précieuse que de l'excrétion hors du gosier de quelque chose comme une goutte (de salive ? de mucus ?)<sup>77</sup>. De même d'ailleurs que, lorsque Ponge prétend avoir « trouvé la pierre philosophale de la poésie », il n'y a à la vérité pas de pierre : tout au plus des « bulles d'eau ».

Le proème intitulé « Phrases sorties du songe » entre avec « L'huître » dans des relations d'autant plus étroites que les « formules » qui remontent des profondeurs du sujet :

A : « Coryza authentique, pipe, et bulles d'eau. »

73. Dominique Rabaté, « Présentation », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 8.

74. Pour Michel Collot, s'appuyant notamment sur l'œuvre de Ponge, c'est en se projetant hors de soi et à la rencontre des choses que le sujet se construit (« Le sujet lyrique hors de soi », *ibid.*, p. 113-125).

75. « Le Parnasse », p. 147.

76. Monic Robillard parle d'une « activité réécrivante suscitée par le texte de l'autre » (article cité, p. 28).

77. On mesure la différence avec l'opération alchimique où le processus créateur, de Dante à Mallarmé, a longtemps cru pouvoir trouver sa métaphore même et avec le jeune poète qui, dévoué au « Grand Œuvre », alimentait l'athanor de la digestion alchimique, rêvant de trouver la « formule » de l'éclat le plus précieux

B : « Chemise molle... sed... (ici un trou)... le venin s'allie aux quatre venins. — Dante. »

paraissent à Ponge aussi « parfaitement belles et significatives » qu'était « rare » « la formule [qui] perl[ait] » au « gosier de nacre » de l'huître. À propos de la seconde de ces phrases extraites d'un « fond sombre », Ponge déclare : « Je la considérais non pas seulement comme *digne* du Dante, mais effectivement comme une citation de ce dernier, — et cependant j'en étais très fier<sup>78</sup> ». Autrement dit : la « pierre philosophale » n'est précisément rien autre que la formule qui permet la transmutation d'un matériau textuel premier. Sauf qu'il ne s'agit pas pour autant d'un texte antérieur et que Ponge n'imité pas plus Dante qu'il n'imité Mallarmé. Comment le pourrait-il d'ailleurs, puisque, comme il le déclare dans « Parnasse » qui jouxte « Phrases sorties du songe », les grands auteurs élus ne le « précèdent » pas<sup>79</sup> ? Et il faut donc finalement renverser l'idée d'influence : « dans [sa] bouche moins objet[s] de respect que de consommation<sup>80</sup> », il a pour ainsi dire ingéré ses auteurs et, leur reconnaissant « à l'intérieur de [lui] une place », de fait, il les réinvente, les force même à lui ressembler et c'est au bout du compte le Maître qui se trouve modelé sur le disciple.

N'est-ce pas là le sens des « Notes d'un poème (*sur Mallarmé*) » ? Au poète de l'annulation des choses et de l'abolition de soi, qui mourut d'un spasme de la glotte, la voix de Ponge — celle qu'il entend avec la gorge et qui parle pour l'« affranchissement de l'appétition, du désir de vivre, de chaque caprice d'expression » — fait dire « “Oui” » à tout comme à soi. On comprend que, de la statue ou de la stature du modèle, (ne) demeure (qu'un « socle d'attributs » : il sert « beaucoup aux poètes, pour se parler à eux-mêmes<sup>81</sup> ».

78. « Phrases sorties du songe », p. 145-146. Nous relèverons pour notre part l'homophonie entre le terme de « songe » et le nom de Francis Ponge, mais sans suivre Cécile Hayez-Melckenbeek qui, dans *Prose sur le nom de Ponge*, s'engage sur la voie d'une lecture de ce texte inspirée à la fois par Derrida et par Lacan (*op.cit.*, p. 62-64). À propos de ce dernier, voir la perplexité que Ponge fait apparaître dans une note (n°18) de son agenda, datée de février 1970 : « J'ai acheté les *Écrits I* de Lacan en livre de poche. Feuilleté cela avec un certain effarement (malgré l'imposture ou charlatanisme évident, y a-t-il là quelque génie ? That is the question) » (« Ponge lecteur — agendas 1964-1973 — Relevés », par Bernard Veck, in *Francis Ponge : preuves et épreuves*, Textes rassemblés par Guy Lavoirel, Lyon, C.E.D.I.C., vol. 19, 2002, p. 51).

79. Ajoutons que Ponge « se représente plutôt les poètes dans un lieu qu'à travers le temps » et que ce Parnasse, tout intérieur, creusé à l'intérieur de soi, est l'antonyme du site élevé de la mythologie antique, c'est-à-dire aussi bien d'une vénération qui appelle à l'imitation.

80. « Le pain », p. 46.

81. « Notes d'un poème (*sur Mallarmé*) », p. 137-138.