Les poèmes en prose chez Francis Ponge. Lecture rythmique

Eliane Delente

▶ **To cite this version:**

Eliane Delente. Les poèmes en prose chez Francis Ponge. Lecture rythmique. L'information grammaticale, 2009, Linguistique de texte poétique, 121, pp.34-39. 10.3406/igram.2009.4021 . hal-04072340

HAL Id: hal-04072340
https://hal.science/hal-04072340v1

Submitted on 28 Nov 2023

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.

LES POÈMES EN PROSE CHEZ FRANCIS PONGE
Lecture rythmique

Eliane DELENTE

0. INTRODUCTION

Nombreux sont les travaux sur l'œuvre de Ponge, sur les relations de Ponge à la philosophie, de Ponge au matérialisme, de Ponge à la peinture, de Ponge aux surréalistes, etc. On demeure frappé que les pongiens s'intéressent si peu à la dimension rythmique, voire métrique de Ponge et que, de leur côté, les métriciens ne s'y soient guère risqués[1]. Il est vrai que la reconnaissance d'équivalences dans les poèmes en prose de Francis Ponge peut paraître tout à fait déplacée et pose la question de leur pertinence métrique. En effet, la reconnaissance des formes métriques se fait, soit par conformité à une forme culturelle stéréotypée et mémorisée : 6v, 8v, 6-6v, 4-6v…, soit surtout par une équivalence contextuelle s'appliquant généralement à l'intégralité du texte[2].

Dans la mesure où le traitement rythmique d'un texte est conditionné par les circonstances de communication, la typographie a été utilisée comme critère premier, ce qui m'a conduite à préalablement explorer les poèmes ou fragments de poèmes en vers[3].

Dans la première section consacrée aux poèmes en vers, je rappellerai succinctement les grandes lignes de l'analyse en distinguant trois cas de figure : les poèmes métriques, les poèmes non métriques et les poèmes métriques « sous conditions » (métriques moyennant certains assouplissements).

Dans la seconde section consacrée aux poèmes en prose, je distinguerai également trois cas de figure :

1) la typographie permet au lecteur d'identifier des paragraphes précédés d'un alinéa-prélude et/ou suivis d'un alinéa-clausule. Ces alinéas fondent des équivalences de type métrique ;
2) parfois, c'est une page de prose dont rien dans la typographie n'induit le lecteur à reconnaître des formes rythmiques répertoriées si ce n'est leur concentration en zones denses, privilégiant le début et la fin de poème, voire de paragraphe ;
3) enfin, en l'absence de tout conditionnement typographique propre à favoriser la reconnaissance d'équivalences, c'est la totalité du texte qui présente une équivalence de formes répertoriées.

1. LES POÈMES EN VERS

L'étude porte sur quatre recueils : *Le Parti pris des choses (1942), Proêmes (1948), La rage de l'expression (1952)* et *Pièces (1962).*

Sur 54 pièces au total, 14 sont métriques, soit 26 %, 7 sont rigoureusement non métriques, soit 13 % de l'ensemble, c'est-à-dire qu'aucune périodicité ne peut être reconnue : on a un mélange aléatoire de différentes longueurs répertoriées, simples et composées, et de longueurs non répertoriées. Reste alors 33 pièces qui ne sont pas périodiques au sens classique et qui pourtant présentent de fortes régularités. J'ai donc ménagé une catégorie de poèmes entre métriques et non métriques que j'appelle « métriques sous conditions », soit 82,5 %. Voici une synthèse de ces conditions :

1) le traitement syllabique des semi-consonnes n'est pas toujours conforme à la langue des vers (désormais LV)[4] ;
2) il n'y a pas de rimes au sens classique chez Ponge, et par conséquent pas de schéma strophique même si, ça et là, on observe des répétitions phoniques en fins de vers ;
3) les regroupements de vers, signalés typographiquement par une ligne blanche, se font essentiellement sur la base d'une équivalence de leur forme métrique. Le mètre de base peut changer de groupe à groupe ;
4) on peut ainsi parler de périodicité des suites métriques, non des suites strophiques. La particularité de cette périodicité est qu'elle ne s'étend pas nécessairement à l'ensemble du poème mais qu'elle peut se limiter au groupe de vers ;
5) parfois, un vers ou deux échappe à la périodicité.

1. Merci à J.-P. Bobillot pour cette remarque.

2. Cet article est le remaniement d'une communication au colloque « Pragmatique et discours poétique », Alger, 25-27 novembre 2008. Je remercie Jean-Louis Aroui et Benoît de Cornulier pour leurs remarques.

3. Cf. Delente (2009)

4. La langue des vers peut être vue autrement qu'un ensemble d'obligations et d'interdictions pesant sur la pratique des poètes. C'est un système de production des vers permettant leur transmission et leur interprétation phonique et métrique au cours des siècles et qui détermine les voyelles pertinentes pour le mètre, règle l'instabilité de l'e instable, fixe la valeur vocalique ou consonantique des semi-consonnes, traite l'intérieur du vers comme un domaine de continuité syllabique (absence d'hiatus) et la frontière de vers comme un lieu de discontinuité syllabique et enfin impose de prendre en compte la graphie des consonnes en fin de vers.

6) la régularité de certains vers est assurée si l'on suppose certains *e* instables omis ou négligés, tel que celui du vers 1 du poème *Le Mimosa (variantes incorporées)* :

Odorants à tu**e-**tête à décourage-plumes

En contexte 6-6, la reconnaissance de la forme 6-6 dans ce vers passe par une omission d'*e* supposée, non conforme à la LV. Le principe de Concordance plaide en faveur de cette analyse. Ce cas de figure se rencontre également dans les pièces *Le Mimosa* p. 95 et *Le Mimosa* p. 96.

Divers arguments ont été avancés dans Delente (2009) permettant de valider l'hypothèse suivante :

1) dans des configurations de la forme Ve, l'*e* est omis, quel que soit le contexte postérieur, jonctif ou disjonctif. (*Sèche aussitôt la nu**e** sortant de la baignoire*) ;
2) dans des configurations de la forme VeC/V, l'*e* est omis si le contexte postérieur n'est pas un contexte de liaison. *(L'azur narines bé**e**s inspire leurs oracles)*

De nombreux vers sont sentis comme équivalents à leur contexte, réguliers, si l'on suppose l'omission des *e* en question dans de nombreuses pièces (Delente, *ibid*).

Observons maintenant La Mounine dans sa version du 19 au 28 juillet :

(Il est temps d'y revenir !)	7
Au lieu dit « La Mounine » auprès d'Aix-en-Provence	6-6
Un matin d'avril vers huit heures	8
Le ciel pourtant limpide au travers des feuillages	6-6
M'apparut tout mélangé d'ombre	8
Un beau jour est aussi un météore, pensai-je, et je n'eus de cesse que je n'eusse inventé quelque expression pour le fixer :	
1. Je crus d'abord (ce n'était point) que la nuit rancunière	4-6 parenthèse omise
2. Pour venger son recul d'au-dessus ces régions	6-6
3. Avait voulu vider d'encre à style bleue noire	6-6 omission d'*e*
4. Son cœur de poulpe à cette occasion	4-6
5. Ou peut-être me dis-je (ce n'était point) infusé goutte à goutte	6-6 parenthèse omise
6. S'agit-il du poison dont le nom qu'on redoute	6-6
7. Étrangement proche de sa couleur	4-6
8- Commence comme ciel et finit comme azure	6-6

À la suite d'un quatrain périodique de la forme 6-6 / 8 / 6-6 / 8, précédé d'un alinéa-prélude, on trouve deux lignes de prose puis à nouveau un fragment en vers, constituant la suite et fin du poème. On reconnaît dans ce fragment en vers des formes métriques répertoriées 4-6 et 6-6, mélangées sans régularité aucune. La pièce semble donc non périodique[5].

On peut tenter de formuler une seconde hypothèse qui rende compte d'une équivalence contextuelle prenant en compte tous les vers du fragment. En m'inspirant assez librement de Cornulier (1995 : 60), je remarque que les formes 6-6 et 4-6 présentent malgré tout un point commun, celui d'être équivalentes par leur dernier sous-vers, dans l'indifférence de leur premier sous-vers qui n'a comme statut métrique que d'être la première partie indéterminée d'une forme métrique reconnue. Je propose alors une seconde hypothèse rendant compte de l'affaiblissement du principe d'équivalence :

> L'équivalence entre 6-6 et 4-6 est de la forme [A[B]] telle que B = 6 et A indifféremment 4 ou 6.

Un argument supplémentaire, de nature quantitative, peut être avancé : ce mélange de 6-6 et de 4-6 est très fréquent chez Ponge. Selon cette hypothèse, le poème ci-dessus, *La Mounine, Roanne, 19 au 28 juillet 1941 (p. 206, suite et fin)* retrouve alors une périodicité de la forme [A[B]] telle que B = 6 et A indifféremment 4 ou 6.

2. LES POÈMES EN PROSE

Pour qu'un lecteur soit justifié à élaborer un rythme fondé sur le nombre de voyelles anatoniques[6] d'une expression dans un poème en prose, il faut que quelque chose dans le texte l'induise à le faire. Et de fait, pour nombre de poèmes en prose de ces recueils, une lecture métrique n'est absolument pas productive et se révèle sans aucune pertinence.

Il est alors d'autant plus remarquable que, pour certains textes en particulier, la reconnaissance d'expressions rappelant les mètres du répertoire traditionnel se révèle pertinente. Ces équivalences sont caractérisables par leur longueur et par leur distribution textuelle.

Nombreuses sont les équivalences portant sur des longueurs stéréotypées 6v, 8v, 6-6v ou 4-6v… facteur qui favorise leur reconnaissance. Quant à leur distribution, elle exploite fréquemment le début et la fin d'unités textuelles. La combinaison de ces deux facteurs : 1) équivalences en longueurs stéréotypées ; et 2) distribution en début et fin d'unités textuelles, permet d'assurer une meilleure reconnaissance de ces formes.

Chez Ponge, les principes rythmiques à l'œuvre visent à dépasser l'opposition vers/prose. Tandis que les poèmes en vers manifestent un affaiblissement de l'évidence métrique, certains poèmes en prose, à l'inverse, induisent le lecteur à y reconnaître de l'évidence métrique. Cette double expérience, rapprochant vers et prose est illustrée par La Mounine du 14 juillet 1941 et un extrait de l'Araignée :

> Au lieu dit « La Mounine » auprès d'Aix-en-Provence, **6-6** un petit matin de printemps **8** le ciel pourtant limpide au travers des feuillages **6-6** m'apparut tout mélangé d'ombre. **8**
>
> Je ne crois pas que la nuit rancunière, **4-6** pour venger son recul d'au-dessus ces régions, **6-6** ait vidé de son encre à style la bleue noire **6-6** son gros cœur de poulpe à notre détriment. **5-6**
>
> Je ne crois pas la nuit poulpe si rancunier **6-6** pour son recul derrière l'horizon **4-6** avoir voulu d'encre à style bleue noire **4-6** vider son cœur à cette occasion. **4-6**
>
> Je ne crois pas la nuit si rancunière **4-6**
> que reculant derrière l'horizon **4-6**
> elle ait voulu vider d'encre à style bleu**e** noire **6-6** omission d'*e*
> son cœur de poulpe à cette occasion. **4-6**

5. Jean-Louis Aroui me fait remarquer qu'on pourrait y voir une suite périodique de la forme 4-6/6-6/6-6 à laquelle manquerait le dernier 6-6.

6. Pour une définition des termes *anatonique* et *catatonique*, voir de Cornulier ici même p. 4

Ce poème est intéressant car sa première partie présente trois paragraphes de prose suivis d'une seconde partie en lignes-vers sans majuscule initiale. Le troisième paragraphe apparaît comme mis en équivalence avec les quatre lignes-vers qui le suivent. Dans la partie en prose, c'est le paragraphe qui est l'unité de la périodicité :

– le § 1 présente une alternance régulière de la forme 6-6 / 8 / 6-6 / 8. En réalité, il y a une réelle ambivalence rythmique dans ce § 1. On ne sait si le lecteur penchera instinctivement plus pour un rythme 6-6 que pour un rythme 6 :

  Au lieu dit « La Mounine » **6** auprès d'Aix-en-Provence **6,** un petit matin de printemps **8** le ciel pourtant limpide **6** au travers des feuillages **6** m'apparut tout mélangé d'ombre. **8**

– le § 2 présente une périodicité de la forme [A [B]] telle que B = 6 et A indifféremment 4, 5 ou 6 : 4-6, 6-6, 6-6, 5-6 avec la même ambivalence que précédemment ;

– le § 3 présente une périodicité de la forme 4-6 avec une unité-prélude 6-6 : 6-6, 4-6, 4-6, 4-6 et toujours cette ambivalence entre des longueurs composées et des longueurs simples.

Quant à la pièce en lignes-vers, elle présente une périodicité de la forme [A [B]] telle que B = 6 et A indifféremment 4 ou 6 : 4-6, 4-6, 6-6, 4-6. En bref, les deux parties du texte, prose et lignes-vers, présentent une équivalence des seconds sous-vers dans l'indifférence des premiers sous-vers.

Dans *L'Araignée* (Pièces, p. 113), Ponge mêle également deux brèves lignes de prose et une très longue suite de vers, avec un traitement rythmique semblable, une succession de 6v :

SCARAMOUCHES AU CIEL* **6** QUI MENEZ DEVERS MOI **6** LE BRANLE IMPÉNITENT **6** DE VOTRE VÉSANIE… **6**

Mouches et moucherons,	6
abeilles, éphémères,	6
guêpes, frelons, bourdons,	6
cirons, mites, cousins,	6
spectres, sylphes, démons,	6
monstres, drôles et diables,	6
gnomes, ogres, larrons,	6
lurons, ombres et mânes,	6
bandes, cliques, nuées,	6
hordes, ruches, espèces,	6
essaims, noces, cohues,	6
cohortes, peuples, gens,	6
collèges et sorbonnes,	6
docteurs et baladins,	6
doctes et bavardins,	6
badins, taquins, mutins	6

(*) Var. : Squadra de mouch's au ciel.

Le point d'insertion du numéro de note est significatif, après la 6e voyelle, c'est-à-dire en fin de forme métrique et non après le mot qui est l'objet de la variante « scaramouches ». On a donc ici :

1. Un argument en faveur de l'existence de formes métriques combinées à une typographie de type prose, bien qu'il faille encore noter l'usage des capitales. Les expressions y sont bien supposées métriques puisque « Squadra de mouch's au ciel », proposée comme variante de « Scaramouches au ciel » présente une même longueur anatonique 6. Par ailleurs, l'absence d'option d'e à exercer en fin de longueur 6 favorise encore une fois une analyse rythmique ambivalente, 6 ou 6-6, qui semble être caractéristique du rythme dans les fragments de type prose[7].
2. Un argument en faveur d'un certain traitement rythmique d'e instable chez Ponge : Ponge suppose des voyelles négligées ou élidées non conformément à la LV, en contexte de liaison, analyse suggérée par la variante.

Il y a donc chez Ponge une mise en œuvre de principes semblables, parfaitement revendiqués du reste, au moyen d'une mise en équivalence déclarée entre une typographie type prose et une typographie type vers[8]. L'unité du texte passe par l'accueil de l'hétérogénéité formelle puisqu'il y a mélange dans un même poème de fragments en vers et de fragments en prose dont l'homogénéité rythmique est propre à brouiller la distinction prose/vers.

2.1. Des attaques et clausules de paragraphe

Dans certains poèmes en prose, les paragraphes sont typographiquement identifiables et leur attaque et/ou clausule est elle-même typographiquement identifiable parce que graphiquement démarquée, autrement dit, typographiquement apparentée à des vers. C'est le cas de *Plat de poissons frits :*

Goût, vue, ouïe, odorat… c'est instantané :

Lorsque le poisson de mer cuit à l'huile s'entr'ouvre, un jour de soleil sur la nappe, et que les grandes épées qu'il comporte sont prêtes à joncher le sol, que la peau se détache comme la pellicule impressionnable parfois de la plaque exagérément révélée (mais tout ici est beaucoup plus savoureux), ou (comment pourrions-nous dire encore ?)… Non, c'est trop bon ! Ça fait comme une boulette élastique, un caramel de peau de poisson bien grillée au fond de la poêle…

Goût, vue, ouïes, odaurades : cet instant safrané…

C'est alors, au moment qu'on s'apprête à déguster les filets encore vierges, oui ! Sète alors que la haute fenêtre s'ouvre, que la voilure claque et que le pont du petit navire penche vertigineusement sur les flots,

Tandis qu'un petit phare de vin doré – qui se tient bien vertical sur la nappe – luit à notre portée.

La disposition typographique du texte le fait apparaître comme une suite de deux paragraphes de longueur sensiblement équivalente, séparés par une ligne blanche. Si le lecteur reconnaît immédiatement une typographie de type prose, il note tout aussi immédiatement que chaque paragraphe s'ouvre par un énoncé dont la typographie permet d'identifier une ligne non dictée par la marge de droite, avec majuscule initiale. Il y donc comme une forme de périodicité ici : la suite alinéa/paragraphe est répétée deux fois.

7. Voir Gouvard (2008) que je découvre en fin de rédaction de cet article et qui fait la même remarque au sujet de Saint-John Perse.

8. J.-M. Gleize dans sa présentation de Ponge (1997 : 47) note l'inadéquation de la distinction vers/prose puisque la prose s'y montre aussi « malléable » et « plastique » que les vers.

Ces deux alinéas sont marqués par un parallélisme lexical, phonémique et morphosyntaxique et des répétitions. Or, dans la poésie métrique, la répétition parfois se combine au mètre et à la rime pour fonder des régularités systématiques. Chaque alinéa se compose de deux expressions rythmiques. Dans la première de chaque alinéa :

Goût, vue, ouïe, odorat…

Goût, vue, ouïes, odaurades :

les deux premiers substantifs sont répétés à l'identique, tandis que le troisième repose sur une homophonie de *ouïe* le sens humain de l'audition et *ouïes* l'organe de l'audition chez les poissons. Le quatrième substantif *odorat,* est repris pour servir de base à la constitution d'un mot valise : odorat + daurade = odaurades.

Quant à la seconde expression rythmique de ces deux alinéas, elle est phonémiquement similaire :

c'est instantané : [sɛtɛ̃stãtane]

cet instant safrané… [sɛtɛ̃stãsafrane]

Ces facteurs – démarquage typographique, parallélismes lexical, phonémique et morphosyntaxique et répétitions – induisent l'esprit du lecteur à traiter rythmiquement ces deux alinéas comme des lignes-vers. C'est-à-dire à adopter le traitement rythmique que l'on adopte en lisant de la poésie métrique. Or, il se trouve que ces deux lignes-vers rappellent des formes métriques répertoriées.

Le premier alinéa est un alexandrin qu'on pourrait dire « raté » :

Goût, vue, ouïe, odorat… c'est instantané :

un 6-5 avec difficulté de discriminer les deux longueurs qui ne diffèrent que d'une seule syllabe. Dans l'hypothèse d'une lecture en mode métrique, le traitement des *e* instables ne laisse pas place à l'ambiguïté : ils sont suivis d'un mot jonctif et sont par conséquent élidés.

L'ordre d'apparition des longueurs anatoniques n'est pas indifférent. Selon la temporalité de la lecture, le lecteur reconnaît tout d'abord une longueur 6 ; il s'attend ensuite à compléter la construction rythmique du vers par une seconde longueur 6 et se trouve à manquer de matière vocalique. Le second groupe déclenche donc une frustration par rapport à l'attente du 6-6. Reste que la forme 6-6 est déclenchée par le premier groupe, un peu comme un proverbe dont on peut ne citer que le début *Qui va à la chasse…* ce qui suffit à déclencher la forme familière. Sauf qu'ici la construction rythmique en cours demeure suspendue et inachevée… inachevable. Alors que le premier hémistiche est parfaitement classique, le second, bien que sémantiquement cohérent, ne peut être associé à aucune forme métrique de longueur 6. Il est inachevable comme le paragraphe qui le suit. Or, c'est précisément cette notion d'échec et de ratage que le paragraphe qui suit évoque sémantiquement et accomplit pragmatiquement.

Le deuxième alinéa est différent :

Goût, vue, ouïes, odaurades : cet instant safrané…

Toujours dans l'hypothèse d'une lecture en mode métrique, cette ligne-vers offre une ambiguïté quant à son traitement rythmique, liée notamment au sort que le lecteur fera aux e instables. La concordance tout d'abord plaide en faveur d'une analyse en 6-6. La reconnaissance de la première sous-mesure repose sur le « a » de « odaurades », sa dernière voyelle masculine (DVM), ce qui suppose que l'*e* de « ouïes » et de « odaurades » ne sont pas retenus dans la construction de la forme métrique.

On peut argumenter l'omission d'*e* de « ouïes » en supposant que la liaison est très improbable. En contexte de non-liaison, l'*e* s'élide pour éviter l'hiatus. On a vu que ce traitement appliqué aux poèmes en vers permettait de régulariser de nombreux vers, on ne voit pas la raison de refuser un tel traitement pour la ligne-vers d'un poème en prose.

La lecture métrique 6-6 offre encore deux traitements rythmiques d'e différents :

– soit que l'*e* de « odaurades » est omis, négligé, parce que le lecteur se représente mentalement une « prononciation » de « odaurades » sans *e*, ce qu'on pourrait représenter avec une apostrophe « odaurad' » : une sorte d'élision non conforme à la LV ;
– soit que l'*e* de « odaurades » est mentalement traité, non négligé mais n'entre pas dans la construction de la forme 6-6 : odaura-des. Il est en surnombre comme l'*e* en fin de vers féminin.

Je n'ai, pour l'instant, aucun argument pour trancher. Dans les deux cas de toute façon, le traitement rythmique n'applique pas le principe métrique de la complétude des voyelles sélectionnées ; on a une sélection plus souple, plus nuancée. On sait par ailleurs (Delente, *ibid.*) que cette non sélection des féminines devant mot disjonctif est supposée par Ponge dans ses poèmes en vers.

L'organisation rythmique du poème présente ainsi d'emblée le second paragraphe comme la reprise-réécriture du premier. Le premier paragraphe s'efforce de mettre en œuvre une stratégie descriptive de l'objet, sans compte rendu du plaisir gustatif. Il dit l'échec à décrire tout autant qu'il le montre (subordonnées circonstancielles sans principale, comparaisons aussi insatisfaisantes les unes que les autres, aveu d'impuissance, points de suspension indiquant l'abandon du projet initial).

Quant au second paragraphe, il ne se substitue pas au premier mais vient comme en surimpression, tout en disant et accomplissant une surimpression de deux mondes, un instantané où se mêlent deux expériences. L'expérience vécue de la haute fenêtre qui s'ouvre sur le port de Sète surgit ici, déclenchée par la salivation provoquée par le poisson prêt à déguster. Ce monde est donc de l'ordre de la remémoration, du souvenir qui vient investir le présent instant. S'y surimprimer.

Le premier paragraphe apparaît comme une ébauche ratée, un essai abandonné, un brouillon que le second aurait repris ultérieurement. Mais loin de se substituer au premier, il a besoin du premier pour se développer et pour assurer sa

cohérence. Comme la superposition des deux attaques fournirait un parfait alexandrin classique : *Goût, vue, ouïe, odorat : cet instant safrané…* suggérant ainsi que le paragraphe-correction ne va pas sans le paragraphe esquisse/ébauche. Le poème en son entier, par son organisation syntaxique, rythmique et sémantico-pragmatique est une métaphore de l'écriture de Ponge : l'ébauche et le brouillon n'ont pas pour destin la corbeille à papier mais celui d'un premier état nécessaire pour engendrer un second état, celui-ci ne parvenant pas à se passer du premier : il succède au premier sans se substituer à lui.

À l'issue de cette analyse, je réaffirmerai la nécessité de ne pas appliquer de rythme fondé sur l'égalité en longueur anatonique sur n'importe quel texte sans raisons particulières. Ici, les deux alinéas-préludes typographiquement démarqués et les nombreux parallélismes lexicaux, phonémiques, morpho-syntaxiques et les répétitions apparaissent comme des justifications suffisantes.

Du *Plat* à *L'assiette,* l'analyse est du même type :

> Pour le consacrer ici, 7 gardons-nous de nacrer trop 7 cet objet de tous les jours. 7 Nulle ellipse prosodique, 7 si brillante qu'elle soit, 7 pour assez platement dire 7 l'humble interposition de porcelaine entre l'esprit pur et l'appétit.
>
> Non sans quelque humour, hélas 7 (la bête s'y tenant mieux !), 7 le nom de sa belle matière 7 d'un coquillage fut pris. 7 Nous, d'espèce vagabonde, 7 n'y devons pas nous asseoir. 7 On la nomma pocelaine, 7 du latin – par analogie – *porcelana*, 7[9] vulve de truie… Est-ce assez pour l'appétit ? 7
>
> Mais toute beauté qui, d'urgence, naît de l'instabilité des flots, prend assiette sur une conque… N'est-ce trop pour l'esprit pur ? 7
>
> L'assiette, quoi qu'il en soit, 7 naquit ainsi de la mer : 7 d'ailleurs multipliée aussitôt par ce jongleur bénévole remplaçant parfois en coulisse le morne vieillard qui nous lance à peine un soleil par jour.
>
> C'est pourquoi tu la vois ici sous plusieurs espèces vibrant encore, comme ricochets s'immobilisant sur la nappe sacrée du linge.
>
> Voilà tout ce qu'on peut d**ire** 7 d'un objet qui prête à v**ivre** 7 plus qu'il n'offre à réfléch**ir**. 7

Les équivalences métriques ici sont remarquables par leur densité et renforcées dans le paragraphe clausule par des équivalences de la forme catatonique : -ire, -ivre, -ir.

Le poème *L'orange* se prête à une analyse semblable[10]. Ce sont ici les attaques de paragraphes qui concentrent essentiellement des équivalences de longueurs stéréotypées : 6v, 8v, 4-6v.

> § 2 Faut-il prendre parti **6** entre ces deux manières **6** de mal supporter l'oppressi***on*** ? **8** _L'éponge n'est que muscle **6** et se remplit de vent, **6** d'eau propre ou d'eau sale sel***on*** : **8** cette gymnastique est ignoble. **8** L'orange a meilleur goût, **6** mais elle est trop passive, **6** _et ce sacrifice odorant… **8** c'est faire à l'oppresseur **6** trop bon compte vraiment. **6**
>
> § 3 Mais ce n'est pas assez **6** avoir dit de l'orange **6** que d'avoir rappelé **6** sa façon particulière de parfumer l'air et de réjouir son bourreau.
>
> § 4 Et l'on demeure **4** au reste sans paroles **6 (ou bien 4-6 ?)**
>
> § 5 Mais à la fin **4** d'une trop courte étude, **6 (ou bien 4-6 ?)** menée aussi rondement que possible, **?** _il faut en venir au pépin. **8**

Il n'est pas facile parfois de trancher entre deux analyses rythmiques. Le deuxième paragraphe présente :

– soit une suite de la forme 6, 6, 8, 6, 6, 8, 8, 6, 6, 8, 6, 6 ;
– soit une suite de la forme 6-6, 8, 6-6, 8, 8, 6-6, 8, 6-6.

Faut-il prendre parti entre ces deux manières de rythmer ? Rien ne conduit le lecteur à trancher. Les césures, exceptée la première offrant un hiatus, dans la mesure où elles sont parfaitement classiques, ne peuvent fournir d'argument en faveur d'une analyse en groupes simples. Sans doute faut-il plutôt y voir une exploitation de l'ambivalence rythmique.

2.2. Une concentration d'équivalences

Dans d'autres poèmes en prose, on observe une zone dense d'équivalences associées à une typographie type prose. C'est le cas du poème *Le Gymnaste* (*Le parti pris des choses, Poésie/Gallimard, 1942)* :

LE GYMNASTE

> Comme son G l'indique le gymnaste porte le bouc et la moustache que rejoint presque une grosse mèche en accroche-cœur sur un front bas.
>
> Moulé dans un maillot **6** qui fait deux plis sur l'aine **6** il porte aussi, **4** comme son Y, **4 ?** la queue à gauche. **4**
>
> Tous les coeurs il dév***aste*** **6** mais se doit d'être ch***aste*** **6** et son juron est B***ASTE***! **6**
>
> Plus rose que nat***ure*** **6** et moins adroit qu'un singe **6** il bondit aux agrès **6** saisi d'un zèle p***ur.*** **6** Puis du chef de son corps **6** pris dans la corde à noeuds **6** il interroge l'air **6** comme un ver de sa motte. **6**
>
> Pour finir il choit parfois des cintres comme une chenille, mais rebondit sur pieds, **6** et c'est alors le parangon adulé de la bêtise humaine qui vous salue.

La disposition typographique n'induit nullement le lecteur à reconnaître ou sentir des unités métriques. Et pourtant la coïncidence de la DVM de certaines expressions avec la DVM de longueurs stéréotypées du type 6v ou 6-6v, 8v, la coïncidence de cette DVM avec le début d'une forme catatonique (sorte de rimes en [ast] dans le troisième paragraphe, en [yʁ] dans le quatrième) sont des facteurs aptes à déclencher chez lui une mise en mode métrique.

Il y a beaucoup d'incertitude sur l'interprétation rythmique à adopter à l'égard des e instables dans le premier paragraphe. La question n'est d'ailleurs peut-être pas pertinente puisqu'aucune régularité ne peut être reconnue. En revanche,

9. En contexte 7-syllabique, la séquence « du latin – par analogie – *porcelana* » peut très bien sonner 7, dans l'ignorance du syntagme entre tirets. Pour une argumentation en faveur de ce type d'analyse rythmique discontinue, non rare chez Ponge, cf. Delente (*ibid.*).

10. Citons encore *La figue*. Nombreuses sont les variantes qui ont pour incipit une expression qui sonne 6-6 : *J'avoue ne trop savoir ce qu'est la poésie* / *Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie* / *Pour ne point trop savoir ce qu'est la poésie* etc. De même, l'attaque du *Cageot* sonne 4-6 : *À mi-chemin de la cage au cachot*. La clausule de *La bougie* fait se succéder deux expressions sonnant 8 : *– puis s'incline sur son assiette et se noie dans son aliment*. Voir également *Les plaisirs de la porte*, *Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard*, *Le mollusque* etc.

le second paragraphe commence à induire chez le lecteur un mode métrique qui devient parfaitement opérationnel dans les deux paragraphes suivants.

On sait le souci de Ponge d'adapter la rhétorique à son objet. En ce sens, on peut dire que ces formes rythmiques du passé constituent une poétique ou une rhétorique propre à évoquer/dire la figure désuète du gymnaste. Le gymnaste est du côté de la barre de mesure, de l'équilibre comme les hémistiches qui se balancent de part et d'autre de la césure. Il est « Moulé dans un maillot » comme les expressions linguistiques sont corsetées dans le moule métrique.

On peut faire une analyse semblable du poème *Le Pain* (Le Parti Pris des Choses, 1942, p. 46) :

> § 3 Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie **6-6** a son tissu pareil à celui des éponges **6-6 :** feuilles ou fleurs y sont comme des sœurs siamoises **6-6** soudées par tous les coudes à la fois. Lorsque le pain rassit **6** ces fleurs fanent et se rétrécissent : elles se détachent alors les unes des autres, et la masse en devient friable…
> Mais brisons-l***a*** **4 :** car le pain d***oit*** **4** être dans notre bouche **6** moins objet de respect **6** que de consommation. **6** Fin

2.3. Vers l'intégralité du texte

Enfin parfois, le formatage typographique du texte est celui d'un texte en prose et comme tel, il est impropre à induire dans l'esprit du lecteur une mise en mode métrique. Mais la totalité du texte comporte des énoncés qui, selon un traitement rythmique possible – parmi d'autres – présentent une équivalence systématique de longueur en voyelles anatoniques. C'est le cas, dans *Pièces*, d'un extrait de l'Araignée dont la totalité du fragment présente une équivalence de longueur 6.

FREDONS, BILLEVESÉES, **6** SCHÈMES EN ZIZANIE ! **6** SACHEZ, QUOI QU'IL EN SOIT **6** DE MA PANSE SECRÈTE **6** ET BIEN QUE JE NE SOIS **6** QU'UN ECHRIVEAU CONFUS **6** QU'ON EN PEUT DEMELER **6** POUR L'HEURE CE QUI SUIT **6 :** A SAVOIR QU'IL EN SORT **6** QUE JE SUIS VOTRE PARQUE **6** ; SORT, DIS-JE, ET IL S'ENSUIT **6** QUE BIEN QUE JE NE SOIS **6** QUE PANSE DONC JE SUIS **6** (SACHET, COQUILLE EN SOIE **6** QUE MA PANSE SECRÈTE **6**) VOTRE MAUVAISE ÉTOILE **6** AU PLAFOND QUI VOUS GUETTE **6** POUR VOUS FAIRE EN SES RAIS **6** CONNAÎTRE VOTRE NUIT. **6**

Ce texte est isolé typographiquement de ce qui précède et de ce qui suit par une ligne blanche. L'intégralité de ce fragment est en petites capitales. Une des lectures rythmiques de ce texte est que les expressions sonnent toutes 6 avec une tendance à l'équivalence phonémique entre fins d'expressions : *soit, sois, soie, suit, s'ensuit, suis, nuit, guette, secrète*.

Mais la disposition graphique du texte qui se présente comme un texte de prose induit sans doute d'autres traitements rythmiques qui n'auraient pas lieu d'être envisagés si le texte se présentait comme suit :

FREDONS, BILLEVESÉES,	6
SCHÈMES EN ZIZANIE	6
SACHEZ, QUOI QU'IL EN SOIT	6
DE MA PANSE SECRÈTE	6
ET BIEN QUE JE NE SOIS	6
QU'UN ECHRIVEAU CONFUS	6
QU'ON EN PEUT DÉMÉLER	6
POUR L'HEURE CE QUI SUIT	6
A SAVOIR QU'IL EN SORT	6
QUE JE SUIS VOTRE PARQUE	6
SORT, DIS-JE, ET IL S'ENSUIT	6
QUE BIEN QUE JE NE SOIS	6
QUE PANSE DONC JE SUIS	6
(SACHET, COQUILLE EN SOIE	6
QUE MA PANSE SECRÈTE	6
VOTRE MAUVAISE ÉTOILE	6
AU PLAFOND QUI VOUS GUETTE	6
POUR VOUS FAIRE EN SES RAIS	6
CONNAÎTRE VOTRE NUIT.	6

Rien dans la présentation du texte par Ponge ne justifie que le lecteur, recevant ce texte, se mette en mode métrique. Excepté peut-être les capitales. Mon interprétation métrique serait donc totalement infondée si l'intégralité du texte n'était concernée par cette organisation rythmique. Le traitement réservé aux *e* instables fournit un autre argument puisqu'il est scrupuleusement conforme à celui qu'il a dans le système métrique traditionnel : élision devant mot jonctif et sélection dans les autres cas. La périodicité des formes et la conformité à la LV sont les deux conditions qui conduisent le lecteur, malgré une typographie de type prose, à construire ces formes rythmiques. Si le lecteur n'était pas invité à se mettre en mode métrique, pourquoi une périodicité intégrale de longueur 6 ? et pourquoi une stricte conformité à la LV alors que de nombreux poèmes en vers n'observent même pas ces régularités ?

Pour conclure, cette analyse a permis de montrer que la dimension rythmique chez Ponge, non seulement n'est pas négligée mais qu'elle apparaît au contraire comme un lieu d'exploration constant[11], objet d'une double dynamique : d'une part, l'affaiblissement de certains principes rythmiques relevant traditionnellement de l'écriture en vers, et d'autre part, la mise en œuvre de ces mêmes principes dans ce qui relève traditionnellement de la prose. Bien que, dans les poèmes en prose, la disposition typographique n'invite nullement à rechercher des régularités quelconques, certains[12] offrent néanmoins des facteurs de reconnaissance des formes métriques : le démarquage des alinéas, les débuts et fins de paragraphe ou de poème, des zones de densité remarquables, la stricte conformité à la LV et le caractère intégralement périodique.

Pour être rigoureusement complet, il faut sans doute encore préciser que les paragraphes sont généralement courts, qu'une disposition de type vers n'est jamais très loin et que les textes font parfois usage de petites capitales.

11. Le propos de C. Giordan-Schacher (1986) mériterait sans doute d'être nuancé : « Ponge n'a pas théorisé la signifiance du mètre et du rythme, mais des quelques réflexions sur ses règles impératives et de sa conception du langage, on peut en déduire que, pour lui, ni le mètre ni le rythme ne sont premiers dans un texte. »

12. Que le traitement rythmique analysé ici même ne concerne que certains poèmes en prose et que, par ailleurs, F. Ponge ait, à plusieurs reprises, affirmé sa distance à l'égard de la versification traditionnelle ne constituent en rien des arguments en faveur du manque de pertinence de ce type d'analyse.

Cette étude des poèmes en prose a mis en évidence une volonté chez Ponge de maltraiter la frontière entre vers et prose. Le mélange de divers fragments relevant des deux régimes dans un même poème et l'invitation faite au lecteur de leur appliquer un même traitement rythmique montre qu'il y a *des* vers et *des* proses. Cette mise en œuvre de principes rythmiques semblables pose la question du conditionnement d'un texte et de sa réception : s'il y a un réel affaiblissement de l'évidence métrique dans les vers, appelle-t-on encore cela des vers ? et si de l'évidence métrique émerge des paragraphes, appelle-t-on encore cela de la prose ? La réponse, c'est Ponge qui nous la fournit : ce sont, dans les deux cas, des Proêmes.

Eliane DELENTE
Université de Caen, CRISCO (EA 4255)