

## Modélisations de la Topique chez Francis Ponge

Philippe Met

Volume 36, Number 1, 2000

Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036171ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036171ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Met, P. (2000). Modélisations de la Topique chez Francis Ponge. *Études françaises*, 36(1), 75–91. <https://doi.org/10.7202/036171ar>

Article abstract

Francis Ponge's theoretical and practical approach to poetry has always been infused with rhetorical, topical and gnomic concerns. *La Seine* (1947-48) is a case in point, particularly when it is read against other earlier or later texts such as "Bords de mer" (1933-34) and "Texte sur l'Électricité" (1954) where the emphasis is either on liminality and metapoeticity or on sources of plagiarism. An essential common place bringing together geometry and rhetoric is thus delineated, along with an ongoing dialectic of the peculiar and the general. More largely, the invention of Ponge's own Topic appears to stem from a comparison with and/or a production of various aesthetic paradigms.

# Modélisations de la Topique chez Francis Ponge

PHILIPPE MET

Des grands poètes français de ce siècle, Francis Ponge est sans doute l'un des plus réceptifs et des plus réticents à la fois à l'endroit de la rhétorique. Nulle surprise à cela, venant d'un écrivain qui se sera placé, dès l'origine et durablement (en dépit de multiples orages), sous la férule d'un Jean Paulhan. Si par exemple « Prologue aux questions rhétoriques » (1949-1951) continue au tournant des années 50 de proclamer la caducité de la rhétorique officielle, Ponge aspire par ailleurs dès l'époque des premiers *Proèmes*<sup>1</sup> à l'invention de modèles inédits, à la constitution de nouvelles formes : « fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public » (PRO, 157). Son attitude vis-à-vis de la *gnômé* et de la topique, on le concevra aisément, n'est guère différente : le vif intérêt qu'il leur a toujours porté, et qui n'est plus aujourd'hui à démontrer, s'accompagne de fréquentes réticences ou d'un certain malaise. Quant à la tendance de son travail d'écriture à émuler ces pratiques oraculaires et formulaires (proverbe, définition, lieu commun, etc.), elle ne

1. Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, [1942, 1948] 1975, dorénavant désignés dans le texte respectivement par PPC et PRO. Les autres ouvrages cités de Ponge et les abréviations employées sont : *Comment une figure de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, [1977] 1997 (CFP); *Correspondance avec Jean Paulhan*, t. II : 1946-1968, Paris, Gallimard, 1986 (COR-II); *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Seuil/Gallimard, 1970 (ENT); *La fabrique du pré*, Genève, Albert Skira, 1971 (FPR); *Lyres*, Paris, Gallimard, [1961] 1980 (LYR); *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », [1961] 1971 (MÉT); *Nouveau nouveau recueil*, t. II : 1940-1975, Paris, Gallimard, 1992 (NNR-II); *Pièces*, Paris, Gallimard, [1961] 1962 (PIÈ); *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, [1952] 1976 (RAE); *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965 (MAL); *Le savon*, Paris, Gallimard, 1967 (SAV); *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965 (TPR).

va pas sans un constant questionnement. Le but visé en revanche ne varie pas : d'une part, rénover et dépoussiérer des paradigmes dont on se déchargerait par ailleurs à trop bon compte, d'autre part, les intégrer à son propre système, les faire rentrer et fonctionner dans son particulier. C'est à ce prix seulement qu'on aura une chance de dégager de nouvelles lois, de jeter des bases et des ponts.

*La Seine*, dont la rédaction date des années 1947-1948, reste à ce jour un texte largement inexploré par la critique, bien qu'il clôture stratégiquement le recueil *Tome premier* de 1965 et signale un important infléchissement de la poétique pongienne vers des modèles d'écriture désormais « liquides », plutôt que « solides ». Or, la mise en scène (en « Seine » ?) de la topique, comprise dans un sens tant spatial que rhétorique, s'y révèle particulièrement présente et prégnante, tant il est vrai que le fleuve — distinguant un amont et un aval, confrontant son lit commun à des affluents, orientant son cours entre une source et une embouchure — est fait pour métaphoriser l'articulation de l'*imitatio* et de l'*inventio*, est propre à figurer le carrefour fécond des disciplines et des traditions (scientifiques, poétiques, esthétiques...). Encore faut-il d'abord, et topiquement, remonter aux (meilleures) sources...

## I. Les (res)sources de la Seine : lieu(x) et discours

Il n'est pas rare que la mise en branle, fictive ou réelle, d'un chantier pongien s'effectue à partir d'une trace écrite déjà là, en attente : soudainement resurgie des tiroirs ou prélevée d'un ancien dossier inabouti, elle devient source en quelque sorte par effet de retardement, par reconnaissance ultérieure. Quitte à être en partie censurée (ce serait le cas de la « Note première » du *Verre d'eau* ou encore de la formule de Rimbaud à l'orée de *La fabrique du pré*) ou prise à rebours (ainsi de la « phrase donnée automatiquement » en tête du dossier de la figue — CFP, 59). Abstraction faite des états manuscrits<sup>2</sup> et de sa nature de commande, le texte publié de *La Seine* pose et problématise dès l'incipit la question de son origine, désigne tautologiquement, tout en s'orientant vers un futur (l'en-avant d'un projet), le locus de sa source : « Connaissons bien de quelle difficulté à se promettre notre onde en premier lieu sourcille » (TPR, 525). Il faut voir là non seulement une topographie originnaire — premier lieu et lieu premier —, mais un fragment topi-

2. Il existe par exemple dans le dossier des archives une dactylographie, avec corrections manuscrites, sobrement mais pertinemment intitulée « Source de la Seine ». Voir les notes sur le texte dans Francis Ponge, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

que, s'agissant de la parole et de son origine locative. D'où un vocable (« connaître que », « onde », « sourcille ») et une syntaxe délibérément archaïsants qui contribuent à donner à cette ouverture des allures de formule ou de citation, si ce n'est de vers blancs (le compte y est, à défaut d'une coupe sémantiquement cohérente, pour un distique d'alexandrins). D'où encore cette réflexivité d'un *caveat* adressé à soi-même, et, dans le même temps, d'une promesse de l'objet qui est aussi, par la forme pronominale, don de « soi ». D'où enfin cette génération spontanée, prise à la source, de la *copia verborum*, illustrée dès le deuxième paragraphe, longue phrase aux périodes particulièrement sinueuses et convolutées dont on retiendra ici ce syntagme : « le premier flot de notre *Seine* par ces mots déjà abondant et nourri prend son cours » (TPR, 525).

« Notre *Seine* » — les italiques renvoient au texte *en cours* ; déplaçons-les (sur une autre scène, en somme) : « *notre Seine* » — l'objet-*Seine* est à la fois lieu commun et lieu spécifique. Lieu commun en ce qu'il est une partie intégrante de l'imaginaire collectif : autant qu'à l'hypothétique mais non moins illustre « Marquise » valéryenne (figure, à l'époque déjà topique, d'une discursivité et d'une narrativité auxquelles le texte de Ponge, et pour cause, ne répugne pas), la *Seine* « appartient au géographe, à son concierge, à l'historien, au marinier, au pêcheur, au poète, à tout Français, au touriste, au philosophe — à l'écolier, qu'il soit blanc ou noir, aussi » (TPR, 528). Les abonnés suisses de la *Guilde du Livre*, à qui le texte est au départ destiné, forment un lectorat non moins disparate : « des instituteurs, des facteurs, aussi bien que des bourgeois » (ENT, 128). Et sans doute n'est-ce pas tout à fait une coïncidence si, dans la foulée de ce *topos* partagé, une note en bas de page dévoile discrètement mais sans fard une activité de plagiat affichant les sources auxquelles elle a puisé non sans une certaine dextérité : « Il y est jonglé, en plusieurs endroits, avec des expressions, parfois des paragraphes entiers, pris d'ouvrages savants, notamment de Darmois ou d'Emmanuel de Martonne » (TPR, 528). Lieu spécifique, pourtant, la *Seine* l'est aussi dans la mesure où elle est propre à l'auteur qui use d'un pluriel dit de majesté (« notre ») visant précisément à rapprocher le général du particulier.

C'est dans « Texte sur l'Électricité », autre œuvre de commande importante datant de 1954, qu'on trouverait, selon une acception beaucoup plus conforme à la vulgate aristotélicienne<sup>3</sup>, une telle conjonction

3. Les « lieux spécifiques » sont notamment censés désigner « les axiomes des diverses sciences, techniques et disciplines » (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGÉ, coll. « 10/18 », 1984, p. 72).

des deux notions. Ponge y réinscrit ostensiblement l'ambiguïté de la première personne du pluriel :

à tout prendre *notre* langage est le seul auquel reste, dans la Tour de Babel des techniques, quelque chance d'être par tous et par toutes entendu. Ses matériaux, en effet, empruntés au bien commun de tous : la Parole, sont pour le moins autant que sensibles *intelligibles* : à condition d'être bien agencés. (LYR, 77-78<sup>4</sup>)

Il convient de noter que ce passage est immédiatement encadré par deux principes essentiels régissant la poétique pongienne : d'une part, la congruence de la rhétorique et de la chose signifiée qui définit la catégorie d'écrivains parmi lesquels Ponge souhaiterait être rangé (LYR, 77) ; de l'autre, le plan directeur de la *dispositio* que masquent parfois les dérives, détours et autres digressions du fil du texte ou de l'eau (« Il faut que je dévie brusquement et m'endigue. Il faut que je revienne à mon plan. » — LYR, 78).

À la faveur du basculement paradigmatique du solide vers le liquide, un semblable désir d'analogie entre texte et référent se manifeste dans *La Seine* : « Il me semble maintenant plus raisonnable (ou moins utopique) de prétendre réaliser l'adéquation des écrits aux liquides plutôt qu'aux solides » (TPR, 533). S'y combinent le souci réitéré « d'organiser [s]es écrits » (TPR, 533<sup>5</sup>), et la recherche d'un lieu de l'écriture et de la langue, suffisamment propre et suffisamment commun, qui semblait naguère inaccessible ou faire défaut<sup>6</sup>.

Cela posé, cette reconfiguration de l'esthétique pongienne en un « simple discours liquide fluent » (TPR, 542), qui paraît à présent couler littéralement de source, s'avère pour le moins instable sur un plan générique. Un louvoiement constant s'opère entre divers modes d'écriture connexes, en quête d'« une forme intermédiaire entre le poème en prose et le discours » (TPR, 539) qui ne soit donc, sur un plan tant géo-

4. Voir à ce sujet les déclarations de Ponge au colloque de Cerisy : « la langue, quand elle est traitée d'une certaine façon, est une langue qui n'est pas l'une des langues des techniciens, mais bonne pour tout le monde et donc pour eux » (collectif, *Ponge inventeur et classique*, Paris, UGÉ, coll. « 10/18 », 1977, p. 422).

5. Déclaration de principes qui n'est pas vaine : le dossier de *La Seine* contient notamment trois folios manuscrits d'un « Plan du discours » très détaillé (voir la Notice du texte dans les *Œuvres complètes*). Dans le « Texte sur l'Électricité », c'est l'étape ultime de la péroration qui apparaît particulièrement soignée, assurant le bouclage du dossier (LYR, 107-108).

6. De manière significative, le terme *utopique*, qui renvoie originellement à un lieu à la fois absent et idéal, est repris quelques pages plus loin dans un contexte identique : « L'adéquation d'un écrit aux objets extérieurs liquides est non seulement non utopique, mais pour ainsi dire fatale, et comme sûre d'avance d'être réalisée » (TPR, 538).

métrique que rhétorique, ni tout à fait la poésie (qui tourne — *versus, vertere*), ni tout à fait la prose (qui va en droite ligne — *prosa oratio, prorsum*), ni même le discours (qui sinue et serpente, ou multiplie les marques d'adresse au lecteur), mais un peu de tout cela. Flux qui se dirige vers une embouchure sans pour autant oublier ou oblitérer son point d'origine, avec ruptures de pente et figures de disjonction.

Si de cours à discours, il n'y a en somme qu'un saut qui est pourtant celui de la séparation et de la distance (*dis-*), de cours à source, il n'y a guère plus qu'un quasi-anagramme, qui n'en implique pas moins un long retour en amont, puisqu'aussi bien discours il y a : « Adoptant un genre proche du discours, j'en fais assez loin remonter la source » (*TPR*, 529). Outre l'exposé du processus ayant conduit au choix du sujet et, en deçà, à celui des choses par opposition à l'homme, des solides plutôt que des liquides<sup>7</sup>, cette remontée concernera jusqu'au « milieu salin originel » (*TPR*, 609), qui n'est autre que celui de l'espèce humaine<sup>8</sup>, tout en étant (à l'autre bout en quelque sorte, bien qu'il s'agisse du même *locus*) le point d'aboutissement inéluctable du texte-fleuve, là où s'ébauchent un autre espace, une autre *histoire*. Sans parler de cette recréation cosmogonique, de cette « Genèse » nouveau genre auxquelles nous convie de surcroît le texte (*TPR*, 596) — *clinamen* lucrétien, « livres sacrés » et données de la science du vingtième siècle étant évoqués et reliés.

Si, on le voit, le retour à la source ou aux sources peut paradoxalement permettre de rejoindre l'embouchure, il doit encore se comprendre comme *ressource*, qui plus est définie, à l'amorce du texte (source) comme en fin de parcours (embouchure), par son potentiel à la fois inachevé et inépuisable : « notre ressource est infinie » (*TPR*, 525) ; « ma ressource est infinie » (*TPR*, 610). L'accouplement du substantif et du prédicat en question revêt volontiers chez Ponge une portée métatechnique, et tend plus spécifiquement encore à établir un fonctionnement homologique : « Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des

7. C'est somme toute un panorama diachronique des modèles d'écriture pongiens qui nous est ainsi offert. Dans le sillage de *La Seine*, certaines pages du *Verre d'eau* (écrit en 1948) reprendront la chronologie et les termes de cet historique.

8. « Et quand donc des hommes apparurent-ils sur ses bords ? Peut-être nos ancêtres furent-ils d'abord des animaux marins ? » (*TPR*, 543). Voir aussi dans la « pièce » intitulée « L'eau des larmes » (1944) : « Ainsi parfois peut-on cueillir de la tête de l'homme ce qui lui vient des réalités les plus profondes, — du milieu marin... / [...] « Entre l'eau des larmes et l'eau de mer il ne doit y avoir que peu de différence, si, — dans cette différence, tout l'homme, peut-être... » (*PIÈ*, 77-78). L'anagrammatisation (larme-la mer) a sans doute là aussi son rôle à jouer...

mots!» (« Introduction au galet », *PRO*, 176)<sup>9</sup>. « Tout m'apporte de l'eau » (*TPR*, 611) : dans le cas de la Seine, le jeu sur le littéral et le figuré — sur un idiome à fond dialectique : apporter de l'eau au moulin de quelqu'un — suggère une évidente parenté avec la topique. *L'infini* de la ressource — que reliaieront d'une manière déplacée les considérations sur le ciron pascalien et l'espace intersidéral (*TPR*, 546 ss), et que l'on pourrait grossièrement rapprocher du puits sans fond des *loci communes*, sources vives de la création et de l'invention — s'inscrit dans un mouvement perpétuel et hybride : « c'est le courant du non-plastique, de la non-pensée qui traverse constamment l'esprit, — écoulant ses détritrus, ses débris, ses ressources, les jetant à la mer » (*TPR*, 580-581)<sup>10</sup>. Le fleuve est non seulement « lieu de passage » comme le pré pongien, mais passage lui-même ; moins « lieu de pacage », lieu commun susceptible d'être converti par tout ruminant en sa propre substance (*FPR*, 200), que flot charriant « le résidu de tout ce qui a été agi, [...] de ce qui n'a pu être assimilé, et qui doit être rejeté, évacué » (*TPR*, 584), en attendant que « la formule "tout à l'égout, rien à la Seine" devienne une vérité » (*TPR*, 586).

« Fente, sillon, pli, creux, rigole, aine, vallée » (*TPR*, 581) : c'est, dès lors, fort naturellement que la Seine se voit associée à un stade anal de la sexualité. L'érotisme sous-jacent à certaines amphibologies (lit, bassin, humide) ne tarde pas en effet à se faire explicite (« lits de prostituées » — *TPR*, 589) et donne lieu à une vision uniment scatologique, faisant la part belle aux « sécrétions » (*TPR*, 584) et à l'excrémentiel, de cette « nature fauve » telle l'urine (*TPR*, 584). Il n'est pas jusqu'à la formulation d'avant-fin — « pourquoi coulerais-je encore, sinon pour m'étendre et me relâcher enfin ? / Comme en la mer... » (*TPR*, 611) — qui ne soit justiciable d'une telle lecture, surtout si l'on place en regard cette définition fournie par un texte du *Parti pris des choses* intitulé « Bords de mer » et par ailleurs métaphore transparente de la *copia* et du *koinos topos* : « C'est en effet, après l'anarchie des fleuves, à leur relâchement dans le profond et copieusement habité lieu commun de la

9. Autres exemples (l'attribut en moins) : « L'expression est pour moi la seule ressource. » (« Pages bis », *PRO*, 205) ; « Baignés dans le monde muet, nous en pratiquons la ressource ; à chacun selon ses moyens. Pour nous, ce seront ceux de notre langue maternelle » (« La société du génie », *MÉT*, 212). Dans le même esprit, voir aussi « Les ressources naïves », titre d'un « proème » de 1927.

10. Voir aussi : « Oui, chaque fois j'ai trouvé mon issue, puisque je n'eus jamais d'autre intention que de continuer à écouler ma ressource » (*TPR*, 610). L'emploi transitif du verbe « écouler » suggère l'idée d'un épuisement (finitude, achèvement) que la notion même de continuité (ce serait du reste la forme pronominale du même verbe) contredit (non-finitude, in-fini) : « ressources infinies », mais aussi « issue » (fin et évacuation)...

matière liquide, que l'on a donné le nom de mer. » (PPC, 59). L'idée de « relâchement » est, dans un cas comme dans l'autre, évocatrice d'excrétion et est confirmée dans le second exemple par le syntagme « elle garde au fond de sa *cuvette* à demeure son infinie possession de courants » (PPC, 59, je souligne), où s'esquisse déjà l'idée de ressource illimitée, intarissable.

Il va de soi que ce brassage incessant des ressources et des déchets, comme si le fleuve incarnait la réserve *conjointe* des valeurs positives et négatives du lieu commun, n'a pas force de loi unique dans l'esthétique pongienne. On trouverait notamment dans le poème « La cruche » moins un contre-exemple qu'un modèle décalé où les phases de plénitude et de vacance, plutôt que d'être indiscernables comme dans le flux ininterrompu de *La Seine*, sont soumises à un phénomène d'alternance : « Pleine elle peut déborder, vide elle peut casser. » (PIÈ, 96). Ainsi le mot-notion « cruche » est-il d'emblée pris dans une gaine gnomique : « C'est la goutte d'eau qui a fait déborder le vase » (locution proverbiale ici ébauchée) ; « tant va la cruche qu'à la fin elle casse » (autre adage également suggéré, et plus loin cité)<sup>11</sup>. Rien de surprenant à cela, somme toute, puisqu'il s'agit d'un objet *commun* par excellence, « fait[e] de la matière la plus commune » (PIÈ, 95) : « un simple intermédiaire [...] de valeur médiocre » (PIÈ, 94), mais qui acquiert du coup une fonction « en quelque sorte précieuse » de médiation. C'est du reste ce que *laisse entendre* au niveau du signifiant le « U » médian de cruche, « plus creux que creux », de telle sorte que le texte de Ponge serait à même d'illustrer un célèbre axiome sartrien de *L'être et le néant* : « Ce qui compte dans un vase, c'est le vide du milieu. » Les périodes successives de manque et d'excès (de remplissage et de désemplissage sur le plan référentiel, de modulation et de reformulation sur le plan textuel) rappelleraient, elles, le statut ambivalent ou labile de la topique au cours des âges — réserve tantôt de formes vides, tantôt de morceaux pleins<sup>12</sup>. Il faudrait encore mentionner ces « morceaux absolument sans intérêt,

11. Voir aussi la formule « rugueuse et fêlable à merci » (PIÈ, 94) qui réécrit secrètement le tour idiomatique « taillable et corvéable à merci ».

12. « Les lieux sont en principe des formes vides ; mais ces formes ont eu très vite tendance à se remplir toujours de la même manière [...]. La Topique est devenue une réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de "morceaux" pleins que l'on place presque obligatoirement dans le traitement de tout sujet. D'où l'ambiguïté historique de l'expression *lieux communs* (*topoi koinoi, loci communi*) : 1) ce sont des formes vides, communes à tous les arguments (plus elles sont vides, plus elles sont communes [...]) ; 2) ce sont des stéréotypes, des propositions rabâchées. La Topique, réserve pleine : ce sens n'est pas du tout celui d'Aristote, mais c'est déjà celui des Sophistes » (Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 207).

navrants et dérisoires » (*PIÈ*, 96) de la cruche brisée, version négative du lieu commun, ou, au-delà et selon l'allégorie finale, aléas des paroles.

## II. La dialectique du singulier et du collectif : prosopopée, calligramme, lit commun

Résurgence des (res)sources : « *notre* ressource », « *ma* ressource » ; « écou-lant [...] *ses* ressources », « écouler *ma* ressource » ; « tout *m'*apporte de l'eau ». Qui parle (dans) *La Seine* ? Le lecteur est là encore confronté à l'ambivalence du jeu pronominal, à la con-fusion visée de la rhétorique (et) du lieu, en particulier à l'approche de l'estuaire-excipit, moment-charnière du glissement quasi imperceptible à la *prosopopée* :

Je vois bien maintenant que depuis que j'ai choisi ce livre et que malgré son auteur j'y ai pris ma course, je vois bien que je ne puis tarir. [...] Et je sais bien que je ne suis ni l'Amazone, ni le Nil, ni l'Amour. Mais je sais bien aussi que je parle au nom de tout le liquide, et donc qui m'a conçu peut tous les concevoir. (*TPR*, 611)

À l'instar du calligramme (équivalent visuel, si l'on veut, de la prosopopée), ce procédé constitue une tentation constante à laquelle Ponge entend cependant ne jamais céder tout à fait. Dans *La Seine*, il correspond à l'accomplissement d'un vœu tôt formulé et réitéré consistant à faire « de la Seine ce livre » (*TPR*, 541) : « Il s'agit de la Seine et d'un livre à en faire, d'un livre qu'elle doit devenir [...]. Confondons, confondons sans vergogne la Seine et le livre qu'elle doit devenir ! » (*TPR*, 557). De manière générale, cependant, le mot d'ordre visant à donner la parole au monde muet des choses tend aussi à refouler ce que peut avoir de grossier, de facile ou de systématique, ce genre d'artifice. Chez Ponge, il est rare que l'exercice de la prosopopée soit pleinement actualisé et assumé, ou qu'il s'autonomise en morceau de bravoure explicite et dénué de tout signe de distanciation. Pour user d'un vocable pongien relatif aux dispositifs typographiques, on aurait plutôt affaire à un effet « rentré<sup>13</sup> ».

À cet égard, le cas de *La Seine* pourrait sembler tenir de l'exception, dans la mesure où la question de la convergence exacerbée de la topographie et de la typographie y est longuement envisagée et développée

13. « J'ai dit quelque part qu'on avait beaucoup usé de ces artifices, la mise en page, des calligrammes, etc., et depuis la nuit des temps [...] maintenant, tout ça, je suis partisan qu'on le refasse [...], dans mes textes, tout cela y est, mais y est rentré ; c'est rentré, c'est plus discret » (*Ponge inventeur et classique*, p. 424).

(TPR, 558-562), sous toutes ses faces et avec un luxe de détails — confondant « souci d'exactitude » (TPR, 561) :

Comment, par exemple, faire se refléter à l'envers dans le miroir du texte liquide central les expressions (ou devrait-ce être seulement des *idées*) tantôt de nature végétale, tantôt de nature minérale, et ces beaux et grands monuments d'éternelle structure dont la description ferait la matière des textes marginaux ? (TPR, 561)

Or, ce qui pourrait être reçu, par l'exigence exprimée d'une mimologie exhaustive, comme modèle du calligramme absolu, intégral — celui dont la perfection même rendrait sa nomination superflue (Ponge s'abstient de faire figurer le terme de « calligramme ») — est précisément perçu et présenté comme tel : un fantasme qui serait peut-être plus de l'ordre du *Livre* mallarméen que des expérimentations apollinariennes<sup>14</sup>, conformation tout aussi *virtuelle* ou *utopique*, sans lieu assignable. Pas plus que le discours ou la *dispositio* classiques, une Seine calligrammatique, circonscrite à l'intérieur de strictes *limites*, ne saurait en effet illustrer ni contenir l'irrépressible dynamique du fleuve, sa ressource *infinie*. Comme s'il s'agissait d'un morceau ekphrastique contenu dans son cadre, les problèmes de liminalité informent l'essentiel de cette « rêverie » (TPR, 559) — quasi-anagramme de rivière ! —, sur le plan tant de l'imprimé que du paysage : bords et centre, marges et milieu ; justification et échancrure, confluence et parallélisme ; surface et profondeur, intérieur et extérieur, fond et cieux. En ce sens, des textes tels que « Berges de la Loire » (1941) et « Bords de mer » (1933-1934), ne serait-ce que par les sédiments textuels qu'ils y ont déposés et par leurs titres « limitrophes », sont remarquablement proches de *La Seine*<sup>15</sup>.

14. C'est d'ailleurs, fort logiquement, de l'Apollinaire d'*Alcools* (recueil dont est issue l'intégralité des vers cités), et non de celui des *Calligrammes*, qu'il sera question un peu plus tard dans le texte (TPR, 573-574). Pour ce qui est de Mallarmé, on pourrait également évoquer le *Coup de dés* dont Ponge saura se souvenir dans son *Savon* (SAV, 79). Autre idéal fantasmatique de dispositif formel, enfin, qui nourrit l'imaginaire pongien et n'est pas sans affinité avec le présent agencement : celui qui s'inspirerait de la Bible protestante divisée en « deux colonnes de texte, à droite et à gauche de chaque page, et, au centre de chaque page, des notes de référence » (ENT, 105-106).

15. Outre un rapport liminal de l'écriture et de son objet, le texte qui ouvre le recueil *La rage de l'expression* partage avec *La Seine* une référence au *topos* de l'eau vivifiante ou du bain de jouvence en des termes similaires : « Ainsi, écrivant sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression [...] » (RAE, 9-10) ; « [...] y replonger notre esprit chaque fois que sur une expression, par exemple, il aurait un peu trop "séché" » (TPR, 541). Pour ce qui est de « Bords de mer », citons cette définition de la mer — « milieu interdit aux orifices débouchés des autres sens » (PPC, 60) —, reprise pour ainsi dire *verbatim* dans *La crevette dans tous ses états* (PIÉ, 15) et reformulée dans notre texte : « si elle entraînait par trop dans ta tête, les orifices de tes sens s'en trouveraient bouchés » (TPR, 563).

On comprend donc mieux le sentiment d'impuissance et d'inadéquation qui conduit tout compte fait à l'abandon volontaire — au sabordage? — de ce colossal projet de mise en page :

Allons ! malgré le charme et l'intérêt que présenterait un monument typographique répondant seulement à une petite partie de ces exigences — puisqu'elles ne pourraient y être toutes adéquatement et comme indéniablement comblées, je vois bien qu'il faut que j'y renonce, heureux si, d'en avoir énoncé seulement quelques-unes, certaines caractéristiques de mon objet se sont trouvées évoquées, qui, sans doute, n'auraient pu l'être autrement! (TPR, 562)

On voit, de même, que l'adoption d'une matrice liquide n'exclut pas la persistance de la prétention à une certaine monumentalité qui, des édifices historiques aux divers « objets et monuments » (TPR, 565) matérialisant le risque de noyade, occupe, il est vrai, les rives et les entours du fleuve. À l'instar de ses précédents écrits que Ponge se plaît à concevoir comme « seuls incorruptibles témoins [du] passage [de l'homme] sur la terre » (TPR, 545), le texte intitulé *La Seine* doit être tel que « la Seine ne lui survive pas » (TPR, 545). Outre une évidente fonction testimoniale et une aspiration tout aussi manifeste à la pérennité<sup>16</sup>, ces artefacts sont autant de repères, de bornes. Aussi, en dépit de son potentiel à tous égards subversif (réhabilitation de la boue, soit de la « bassesse » ou du refoulé — TPR, 568-569), la perspective offerte à partir des fonds fluviaux ne peut-elle être qu'insatisfaisante parce que « privé[e] des éléments de comparaison constitués par ces objets fixes entre lesquels s'écoule le courant des eaux, et qui nous permettent d'en saisir plus distinctement les caractères » (TPR, 572). Ici encore, « Bords de mer » ferait figure de précédent fondateur, où la profération de la parole se fait sur la limite (lorsque le flot parvient au rivage, « offres labiales à chacun de ses bords » — PPC, 59), l'« immensité » (PPC, 58) marine étant par contraste apparentée à « une platitude sans bornes » (PPC, 59). En fin de parcours de *La Seine*, à défaut du « monument typographique » un temps rêvé, aura tout au moins pu être érigé un « monument liquide » (TPR, 609), assemblage oxymorique qui en un sens préfigure le *moviment* de *L'écrit Beaubourg* et emblématise ici tout à la fois l'impasse d'une vaine recherche et l'incontestable succès d'une substitution topique.

16. Voir aussi la fameuse déclaration dans les premières pages du texte : « Il est naturel peut-être de concevoir un proverbe, voir n'importe quelle formule verbale et enfin n'importe quel livre comme une stèle, un monument, un roc » (TPR, 531).

Mise en voix, mise en page, mise en scène : prosopopée et calligramme reposent bien sur une mise en parallèle, texte et objet se fondant l'un dans l'autre sans pour autant que leurs spécificités respectives se dissipent. Ainsi en est-il de ces affluents qui,

longtemps après le confluent théorique, ne mêlent pourtant pas leurs eaux sans couler d'abord quasi parallèlement à la Seine elle-même, du côté de la rive qu'ils échançèrent pour entrer dans le lit commun, ce qui se voit à la différence de couleur ou de transparence de leurs eaux [...] et ne se décident à mêler leurs jambes avec celles de l'autre rivière et à se confondre vraiment en elle qu'après un assez long cheminement dans la rêverie côte à côte. (TPR, 559)

C'est notamment le cas de l'Aube qui « garde même après son confluent dans le lit commun son flot clair à côté des eaux vertes du fleuve » (TPR, 575). Le réseau fluvial ainsi délinéé trahit un mouvement de compénétration entre un axe principal et divers cours d'eau qui, venant le grossir, tendent paradoxalement — mais idéalement ? — à préserver un temps leur singularité. N'est-ce pas là en un sens désigner l'espace global — l'articulation du *lit* commun de la Seine et du *lieu* commun de la topique s'avérant désormais pour ainsi dire incontournable — au sein duquel l'auteur et son texte se profilent ? Ponge en effet ne s'efforce-t-il pas de donner son propre, tout en embrassant le commun, y compris jusqu'au plagiat et à la compilation, particulièrement dans les pages concernant, si l'on ose dire, l'état des lieux ? Il n'est pas ici dans notre propos d'entrer dans le détail de ce jeu d'emprunts, de démarquages et d'échos où la copie le dispute à la paraphrase, de même que dans « Texte sur l'Électricité », qui renvoie sans vergogne le lecteur à la collection « Que sais-je ? » (LYR, 84 et 95), mention sera faite des « articles de dictionnaires », des « manuels » et autres « histoires des sciences » (LYR, 80) ayant façonné depuis des générations la perception la plus courante de l'« objet » considéré. Relevons en revanche que Ponge convoquera ultérieurement sur ce point le comte de Lautréamont, s'autorisant d'un des préceptes édictés par celui qui appelait de ses vœux une poésie impersonnelle et antilyrique, et s'attacha à culbuter les règles de la topique et de la *translatio studii* : « la poésie ne doit pas être faite par un, mais par tous » (ENT, 129)<sup>17</sup>. En dépit d'indéniables

17. La citation s'insère dans les réflexions suivantes : « Je rejoins ce qui a été proclamé de la façon la plus violente par Lautréamont : nécessité du *plagiat* [...] on prend son bien où on le trouve. Il s'agit simplement que cela soit utilisé de telle façon que le tout fasse quelque chose d'homogène. Il s'agit d'un raisonnement pour lequel on a besoin de prémisses prises où on peut, le plus économiquement, les prendre » (ENT, 129). Le terme de plagiat n'intervient à aucun moment dans le texte de *La Seine*.

points de contact, le parrainage ainsi allégué peut ne pas convaincre tout à fait. Si les premières références pongiennes à l'exemple de Ducasse sont bien antérieures et plurielles, force est de noter que l'époque des *Entretiens* (1967) coïncide avec une tentative concertée — de la part des telqueliens, notamment Sollers et Pleyne (tout comme le fut, en son temps, celle des surréalistes) — de réactualisation de l'auteur des *Poésies*. Le « geste » pongien se situe peut-être plus dans cette mouvance et du côté de ce discours ambiant que dans quelque fidèle allégeance à l'esprit (sinon à la lettre) de Lautréamont...

Ponge a par ailleurs soin de dégager sa singularité vis-à-vis de l'abondante production poétique que la Seine a inspirée au fil du temps, dans le goût d'Apollinaire, par exemple, dont il est complaisamment offert une manière de florilège ou de centon (*TPR*, 573-574). Chaque extrait est ponctué d'un acquiescement (« Oui ») qui toutefois demande à être nuancé (même si, de ce point de vue, on est loin de la charge du renversement ducassien) : « Certes, nous ne sommes pas près de renier de telles voix, de souhaiter qu'elles se taisent [...]. Mais certes aussi, de telles chansons ne sont nullement notre propre. Nous ne sommes pas trop désigné pour les dire. » (*TPR*, 574). Il convient en l'espèce de ne pas méconnaître ce que peut avoir de mineur, d'éphémère et de futile — de proprement insignifiant — le vocable de « chansons » auquel viennent directement s'opposer, modestement mais non moins fermement, les « quelques solides définitions » que l'auteur entend « assener au passage » à la Seine (*TPR*, 576). Cela étant, c'est précisément par le montage ou le mixage de voix discordantes (calques et citations, référencés ou anonymes) — à l'instar du fleuve écoulant tant ses réserves que ses déjections, ses richesses que ses pertes (autrement dit, et de manière aussi bien intransitive, *produisant*) — que le flux textuel parvient à trouver sa voie/x propre, son « passage ». Le fleuve-poète pourra *in fine* s'enorgueillir d'avoir ainsi « su creuser un lit qui ne comporte désormais guère plus d'hésitations ni variantes » (*TPR*, 610, je souligne). Comme si une version *ne varietur* et inaltérable — donc parfaitement propre et commune — avait été atteinte, au moment même où, subissant à son tour le sort de ses propres affluents dont les eaux se sont à présent définitivement mêlées et perdues dans un lit unique, la rivière va se jeter dans la mer pour y disparaître, puisqu'aussi bien c'est le seuil d'« un autre livre » dont le lecteur de Ponge sait depuis « Bords de mer » qu'« au fond [il] n'a [jamais] été lu » (*PPC*, 60).

N'est-ce pas aussi que ce lit commun, métaphore du flux de la création continuée et du bouillonnement de la vie multiple, est aussi devenu

(conformément, on s'en souvient, aux souhaits de Ponge) *livre-Seine* dès lors que l'auteur et l'ouvrage, à l'image du fleuve, vont expirer? Glissement sémantique et mort-métamorphose que «Le volet», dont la rédaction (1946-1947) est à peu près contemporaine de celle de *La Seine*, explicite dans un oracle — «[...] VOLET PLEIN NAÏT ÉCRIT ET STRIÉ / SUR LE LIT DE SON AUTEUR MORT [...]» —, suivi d'une «scholie» où «LIT» se transmue en «LIVRE» (*PIÈ*, 105). Au reste, une ultime occurrence dans le texte de *La Seine* du syntagme *lit commun* associe ce dernier à «un flux central, une majestueuse avenue centrale [...] où t[ou]t se réuni[t] et pren[d] sa direction juste et son plus court chemin vers sa fin, son magnifique repos» (*TPR*, 594). La clause, comprise comme version laïque et fluvio-maritime de l'éternel repos<sup>18</sup>, serait à mettre en regard avec un autre distique, maintes fois réinscrit et glosé par l'auteur lui-même, issu celui-là du «Tronc d'arbre» (1926) qui articulait déjà une dialectique serrée du propre et du commun, du vif et du défunt, l'un se rendant à l'autre et, ce faisant, le (ré)généralisant: «[Détache-toi de moi ma trop sincère écorce] / [...] Bien que de mes vertus je te croie la plus proche / Décède aux lieux communs tu es faite pour eux» (*PRO*, 221)<sup>19</sup>.

### III. L'ancien et le moderne : pétrissage, refonte et étincelle

En définitive, ce vers quoi Ponge ne cesse de tendre («à la limite», comme il aime à le dire), c'est bien un renouvellement, une redécouverte du concept et du principe mêmes de topique: une formulation de sa *propre* topique, conçue comme à la fois ressource et méthode, héritage et création. *La Seine* ne fait pas exception à la règle où l'auteur cherche à produire une énième mouture, un nouveau fragment d'un *ars poetica* qui serait, à la manière du fleuve, quelque chose comme un «monument liquide», susceptible de se reconfigurer à vue, n'hésitant pas même à se contredire. Ainsi du modèle de la *tabula rasa* que Ponge, de «L'introduction au galet» (1933) à *La table* (1967-1973), est enclin à

18. Voir aussi, en ce sens, les noyés par suicide ayant élu la Seine «pour lieu de repos» (*TPR*, 565). Citons enfin la formulation oxymorique «le chaotique repos de l'océan» (*TPR*, 580), ainsi que la double appellation «les grands reposoirs, les grands réservoirs de l'Océan» (*TPR*, 593) où le dernier qualificatif pourrait lui aussi suggérer une parenté avec le lieu commun en tant que «réservoir de formules» (Régine Pietra, «Lieux communs», *Littérature*, n° 65, février 1987, p. 99).

19. Je me permets de renvoyer aux analyses menées à partir de ce «proème» dans mon article «Francis Ponge, ou la fabrique du (lieu) commun» (*Poétique*, n° 103, septembre 1995, en particulier p. 311-316).

embrasser et qui s'inverse ici en un mouvement de collecte et d'intégration :

Ce sont bien des définitions que je prétends formuler, mais telles que, n'impliquant nullement que j'aie fait d'abord table rase mais plutôt rassemblé au contraire, en un premier temps, les connaissances déjà élaborées (aussi bien en moi-même) sur chaque sujet, elles contiennent également des éléments nouveaux et si l'on veut une part du futur de nos connaissances sur le même sujet. (TPR, 556)

C'est là en un sens préciser la revendication du plagiat (en tant que devoir, et non simplement droit) ; c'est là aussi se repositionner par rapport à une scientificité souvent convoitée par la poétique pongienne, la science devant la première « s'appuyer pour commencer sur de solides définitions » (TPR, 555). Le but poursuivi sera obtenu, comme Ponge s'empresse de le préciser, par un véritable travail de (*re*)pétrissage<sup>20</sup> de données fréquemment « contradictoires » et communes (« puérides, gratuites et sans intérêt » — TPR, 556), qu'il convient d'opposer à l'artifice de la « métaphore séduisante » (TPR, 588), ailleurs nommée « trouvaille » (« Berges de la Loire » — RAE, 9 ; *Nioque de l'avant-printemps* — NNR-II, 86)<sup>21</sup>. Plus sans doute que le particulier et l'universel, ou même que les « notions de fleuve et de livre » (TPR, 557), il s'agit essentiellement de malaxer, de modeler ensemble l'ancien et le moderne : la temporalité scandant les premières réflexions (de « connaissances déjà élaborées » à « futur de nos connaissances » en passant par « éléments nouveaux ») est à cet égard révélatrice. On obtient alors un « conglomerat neutre », autrement dit « dépourvu de toute tendance ou résonance morale propre à offusquer les vérités nouvelles et inouïes dont je désire passionnément qu'elles s'y incorporent » (TPR, 556)<sup>22</sup>.

20. Voir dès l'époque des *Proèmes* : « Du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensation eux-mêmes » (PRO, 167).

21. Voir, dans une perspective nettement topique, le Malherbe pongien qui « demande au monde littéraire de lui livrer non ses richesses, mais ses méthodes ; à l'univers verbal, les secrets de la formulation ; non des expressions toutes faites, de "beaux mots", latins ou grecs, mais le secret de leur révélation (formation, formulation) » (MAL, 169).

22. L'adjectif *neutre* apparaît à la même époque, selon une acception à la fois voisine et divergente, dans *Le verre d'eau* où Ponge voudrait concevoir pour l'objet qui l'occupe « un quatrième genre », « une sorte de neutre qui ne le serait pas au sens où nous entendons quasi péjorativement ce qualificatif, une sorte de neutre actif [...], doué d'une sorte de vie, de faculté radiante » (MÉT, 162). Ponge ne se fait pas faute de souligner la portée métapoétique de telles considérations : « Cela définit bien en quelque façon le sens de mon œuvre. Qui est d'ôter à la matière son caractère inerte ; de lui reconnaître sa qualité de vie particulière, son activité, son côté affirmatif, sa volonté d'être, son étrangeté foncière » (MÉT, 162).

De ce point de vue, la confluence de la rhétorique et de la géométrie apparaît comme un cas particulièrement exemplaire et pertinent. Si une mise en corrélation est proposée entre états de la matière et états de la pensée dans *La Seine* (537-539), c'est dans le « Texte sur l'Électricité », déjà croisé, que s'exprime le refus de séparer les grands cosmogonistes des savants actuels, de tenir pour acquis un quelconque saut qualitatif entre la mythologie antique et la science moderne. Ayant préalablement rappelé que « nos formes de penser, nos figures de rhétorique, en effet datent d'Euclide : ellipses, hyperboles, paraboles sont aussi des figures de cette géométrie », Ponge met en place un paradigme analogue à celui du pétrissage, par le biais d'une redéfinition des conditions et méthodes assurant aux artistes comme aux poètes un travail efficace :

C'est quand nous nous enfonçons, nous aussi, dans notre matière : les sons significatifs. Sans souci des formes anciennes et les refondant dans la masse, comme on fait des vieilles statues, pour en faire des canons, des balles... puis, quand il le faut, à nouveau des Colonnes, selon les exigences du Temps.

Ainsi formerons-nous un jour peut-être les nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'Espace courbe, l'Espace non-euclidien. (LYR, 89-90)

Or, cette idée de *refonte* ne fait que *recycler* (« comme on fait des vieilles statues... ») un précédent passage où Ponge, brossant à grands traits une manière de proto-histoire de l'électricité amplement inspirée de travaux érudits, relate une anecdote trouvée dans Lucain concernant un aruspice qui « savait rassembler les feux épars de la foudre pour les engouffrer dans la terre avec un bruit sinistre » : « *Datque locis numen* : il consacre ainsi les lieux » (LYR, 85). Mention est aussitôt faite d'un rituel annexe qui consistait à Rome à exposer « les nouvelles statues de bronze des Dieux », de sorte qu'« elles aient la chance que la foudre un beau jour les consacre, au risque d'en fondre quelque partie : ainsi, en quelque façon les signant » (LYR, 85). Et Ponge, malicieusement, d'avouer ignorer « si [s]es lecteurs auront goûté comme vraiment poétique » (LYR, 85) cette double référence à la latinité. C'est qu'il s'agit bien, allégoriquement ou métapoétiquement, non seulement de la création (*poiesis*) de l'œuvre (d'art), mais aussi de sa pérennisation par ce que la nature a paradoxalement de plus violemment fulgurant et de plus intensément éphémère (la foudre). La statue antique, tout comme le texte pongien, est ainsi dans le même temps identifiée (authentifiée

et singularisée) par la signature<sup>23</sup> et métamorphosée par altération partielle (quelque partie fondue). Signer revient à consacrer le lieu de l'écriture, à le rendre à la fois propre et commun (on glisserait aisément, ainsi, de lieu consacré à lieu commun); (re)fondre, c'est aussi fonder (un nouveau modèle, un nouvel espace).

Plus profondément, ce que Ponge met ici en évidence n'est autre qu'un tournant ou une crise épistémologique, dont l'appel à l'invention de « nouvelles figures » propres à rendre compte de « l'Espace non euclidien » aurait suffi à suggérer la décisive réverbération. De manière tout à fait saisissante, c'est dans le cadre de l'hymne à l'électricité que l'auteur s'est un moment proposé de composer (comme du reste il en entonna un dans *La Seine* à la gloire du fleuve, du liquide et, plus largement, de la nature — TPR, 592-595), que réapparaît, à la faveur d'un prolongement de la métaphore de la foudre, cette question d'un bouleversement *conjoint* des paradigmes scientifique et poético-rhétorique dominants, en termes pongiens d'« une modification irréversible du goût » (LYR, 99). Nourrissant quelques appréhensions quant à l'« excessif lyrisme » supposé d'un hymne dont on découvre *après coup* qu'il partage avec le calligramme ou la prosopopée un mode *virtuel* ou irréel (« si je l'avais écrit, je l'aurais alors déchiré » — 98), Ponge réfléchit à l'impact de l'apparition de l'électricité sur notre perception du réel :

Tout cela a joué, dans les arts, en faveur d'une certaine rhétorique : celle de l'étincelle jaillissant entre deux pôles opposés, séparés par un hiatus dans l'expression. [...]

Poésie et électricité s'accumulent dès lors et restent insoupçonnables jusqu'à l'éclair, voilà qui marche avec l'esthétique des *quanta*. Et bien sûr qu'aucun hymne ou discours dans le style soutenu n'est plus possible, quand triomphe, en physique, le discontinu. (LYR, 98-99)

Foudre, éclair, étincelle — ce n'est pas un hasard si ces termes, sans être exactement des hapax, sont largement étrangers au lexique pongien. Ils évoquent une esthétique du fragment et de l'aphorisme à laquelle Ponge ne saurait adhérer. Poétique du court-circuit, visant à déclencher l'équivalent d'une décharge électrique par le rapprochement de pôles opposés, que les Présocratiques (Héraclite et son alliance des contraires, en tête) avaient su en revanche pratiquer, bien avant Breton (se souvenant d'une définition de l'image avancée par Reverdy) et les épigones plus ou moins déclarés du surréalisme (notamment René

23. Jacques Derrida, dans son *Signéponge* (Paris, Seuil, 1988), ne fait curieusement aucune allusion à ces pages du « Texte sur l'Électricité ». Sur cette fonction chez Ponge de la signature, il faudrait citer entre autres le *Pour un Malherbe* (MAL, 41, 186).

Char et Henri Michaux). *A contrario*, c'est plaisamment mais non sans raison que Paulhan pourra qualifier ce « Texte sur l'Électricité » de « diablement incouvable, incouvable » (COR-II, 150).

Il n'en demeure pas moins que Ponge saura tenir le cap dans le genre épictétique, persister haut et fort dans un discours encomiastique. *Le Pré* (1960-1964) redira, en clôture du recueil *Lyres*, l'attachement de l'auteur à cette forme de poésie. *La fabrique du pré* se chargera de montrer comment naquit celui-ci, laborieusement et sans faire d'étincelles. Si l'on en croit le « Texte sur l'Électricité », tout, en somme, est affaire d'éclairage — d'« éclaircissement » ou d'« éclaircie » aussi, selon *La Seine* (TPR, 590), mais non point d'éclair —, donc de mise en scène. Entre lieu(x) commun(s) ou formes éculées, d'une part, paradigme(s) en apparence inouï(s) ou subversif(s) de l'autre, il n'y a pas nécessairement hiatus : en un sens, les *quanta* de Planck rejoignent, redécouvrent ou réactualisent le *clinamen* de Démocrite et d'Épicure (LYR, 87). Il y a place précisément — et peut-être tout simplement — pour une réinvention permanente de la topique, dont on peut penser que Ponge fut en ce siècle l'un des plus éminents, l'un des plus acharnés, praticiens.

[Post-scriptum — *Fluctuat nec mergitur* : il n'est pas assuré que le signataire de ces lignes ait su lui-même incarner cette belle devise, sur laquelle Ponge a d'ailleurs fait silence dans sa *Seine*. Si l'auteur peut s'empêtrer dans un galet (PPC, 101), son critique risque tout aussi bien de se noyer dans la Seine, voire dans un verre d'eau... Quoi qu'il en soit, vogue la galère !]