

L'éponge et le moulinet : le rôle de la signature chez Jean Molinet et Francis Ponge

The sponge and the reel: the role of the signature in Jean Molinet and Francis Ponge

Louis-Patrick Bergot



Pour citer cet article

Louis-Patrick Bergot, « L'éponge et le moulinet : le rôle de la signature chez Jean Molinet et Francis Ponge », dans *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », dir. Florent Coste et Amandine Mussou, Janvier 2018, URL : <https://fabula.org/lht/20/bergot.html>, article mis en ligne le 29 Janvier 2018, consulté le 29 Avril 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2084>

Louis-Patrick Bergot, « L'éponge et le moulinet : le rôle de la signature chez Jean Molinet et Francis Ponge »

Résumé - Pour des raisons différentes, Molinet et Ponge ont décidé de jouer avec le geste de signature, en ayant recours à des emblèmes poétiques, le moulin pour l'un, l'éponge pour l'autre, qui leur permettaient de signer leur œuvre et d'y inscrire une part de leur identité. Par ces signatures imagées, l'œuvre poétique de Molinet et celle de Ponge participent d'une même sensibilité ludique à l'égard des problématiques auctoriales et suggèrent une conception commune de la poésie comme labeur. La poésie de Molinet apparaît ainsi comme le laboratoire insoupçonné de la modernité pongienne.

Mots-clés - Auctorialité, Auteur, Molinet (Jean), Poésie, Ponge (Francis), Signature, XVe siècle, XXe siècle

Louis-Patrick Bergot, « The sponge and the reel: the role of the signature in Jean Molinet and Francis Ponge »

Summary - For different reasons, Molinet and Ponge decided to use playful means to sign their poems: by resorting to poetic emblems – the mill for the former, the sponge for the latter – they managed to sign their work and to inscribe a part of their identity within them. With these figurative signatures, Molinet's and Ponge's poetry share the same playful conception of authorship issues and the same idea of poetry as toil. Molinet's poetry thus appears to be the unsuspected laboratory of Ponge's modernity.

L'éponge et le moulinet : le rôle de la signature chez Jean Molinet et Francis Ponge

The sponge and the reel: the role of the signature in Jean Molinet and Francis Ponge

Louis-Patrick Bergot

« Le moulinet est à Molinet ce que l'éponge est à Ponge¹. »

C'est de cette comparaison, formulée par François Rigolot, que nous est venue l'idée, en apparence saugrenue, de confronter l'œuvre poétique de Jean Molinet (1435-1507) à celle d'un lointain héritier : Francis Ponge (1899-1988). Nous n'avons pas l'intention d'abstraire ces deux œuvres de leurs contextes respectifs (la poésie des Grands Rhétoriciens pour Molinet, la crise liée à « l'après-modernité » pour Ponge) : nous voudrions au contraire ouvrir un dialogue entre ces deux périodes de l'histoire littéraire et relire l'œuvre de Francis Ponge à l'aune de ce laboratoire de modernité qu'est la poésie médiévale.

La poésie de Jean Molinet et celle de Francis Ponge prennent place à deux moments critiques de l'histoire littéraire. Elles se situent de part et d'autre d'une longue période marquée par l'esthétique classique, qui s'enracine dans l'œuvre d'un Malherbe et que Mallarmé mit à mal, armé du flambeau de la modernité : l'œuvre de Jean Molinet intervient *avant* la révolution malherbienne et celle de Francis Ponge *après* la révolution mallarméenne. Chez Francis Ponge se lit même la nostalgie de l'époque malherbienne, notamment dans *Pour un Malherbe*. Il n'est pas anodin non plus que Ponge en vienne à réclamer pour le poète la création d'« un nouveau Collège de France² ». En cela, l'œuvre de Ponge gagne à être lue non seulement dans le cadre de la poésie post-mallarméenne, mais aussi à la lumière d'une poésie pré-malherbienne. La poésie de Ponge, comme celle de Molinet, sont donc étrangères, chacune à leur manière, aux critères esthétiques de ce classicisme qui faisait loi entre les xvii^e et xix^e siècles.

¹ François Rigolot, *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 29.

² Francis Ponge, *Nioque de l'avant-printemps*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot et alii, Paris, Gallimard, 2 vols., 1999-2002, vol. II, p. 983. Toutes nos références à l'œuvre de Francis Ponge renverront à l'édition dirigée par Bernard Beugnot. Lorsqu'une date est mentionnée en note, il s'agit de sa date de composition.

Molinet et Ponge entretiennent aussi dans leur poésie un rapport ludique, mais problématique, avec ce que Michel Foucault appelait la « fonction auteur³ ». Les deux poètes, en effet, ont vécu à deux moments cruciaux de l'histoire littéraire, la fin du xv^e siècle et le xx^e siècle, marqués l'un comme l'autre par une réévaluation de la fonction-auteur. Le passage du manuscrit à l'imprimé fait naître chez le premier de nos deux auteurs, Jean Molinet, un souci croissant pour l'identité auctoriale. L'œuvre de Francis Ponge quant à elle jouit certes des acquis auctoriaux légués par le siècle précédent, mais elle s'inscrit aussi dans le prolongement d'une modernité littéraire qui a durablement remis en question la nature et le rôle du « je » poétique, questionnant par là-même le rapport entre un auteur et son œuvre.

Ponge et Molinet durent ainsi établir un lien d'appartenance avec leurs propres textes : pour Jean Molinet, il s'agissait surtout de revendiquer son statut d'auteur face à l'émergence de l'imprimé ; pour Francis Ponge, il s'agira de réappréhender cette identité dans le cadre d'une nouvelle modernité poétique. La signature s'impose par conséquent comme un enjeu capital pour Molinet comme pour Ponge.

Au-delà de cet enjeu commun, l'œuvre de Molinet et celle de Ponge entretiennent des correspondances qui rendent compte d'une démarche poétique comparable. Ces deux auteurs emploient le langage comme une matière, dont ils mettent en valeur les propriétés physiques, sonores et visuelles. Ils envisagent l'acte poétique dans une perspective ludique et n'hésitent pas à mêler avec allégresse le sublime et le prosaïsme. Mais surtout, comme l'avait observé François Rigolot, ils ont recours avec insistance au procédé de l'image-signature.

Signer de son propre nom

La question de la signature ne se pose pas de la même façon pour nos deux auteurs. De fait, Francis Ponge n'a nul besoin de « signer » son œuvre : en vertu d'un contrat, son nom est apposé sur la couverture de l'ouvrage édité. Si la procédure est évidente pour un auteur (ou un lecteur) du xx^e siècle, il n'en est rien pour le Moyen Âge⁴. La transmission manuscrite suppose pour un auteur du Moyen Âge de signer à l'intérieur même du texte : la signature y est pour ainsi dire *interne*, là où de nos jours elle se présente de manière *externe*. Aujourd'hui, l'apposition d'un nom sur la couverture d'un ouvrage garantit l'attribution de tous les textes que comporte cet

³ Dans son article « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Michel Foucault utilise le concept de « fonction auteur » pour rendre compte des interactions (appropriation, dispersion de l'ego, etc.) qui relient l'auteur à son œuvre. Michel Foucault démontre que ces interactions dépendent d'une évolution historique. Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2015, vol. 2, p. 1258-1280.

⁴ Sur la signature au Moyen Âge, on consultera avec intérêt l'ouvrage de Béatrice Fraenkel, *La Signature : genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.

ouvrage à l'auteur désigné par la couverture : inversement, au Moyen Âge, si un auteur veut que tous ses textes lui soient dûment attribués, il doit tous les signer. Cet aspect intratextuel de la signature médiévale a poussé bon nombre d'auteurs du Moyen Âge à jouer sur leur propre nom afin de le fondre avec la matière poétique. Les premières œuvres de Jean Molinet illustrent ce genre de signature, par un jeu avec l'image du moulin, du *molinet*.

Cynthia Brown a toutefois démontré qu'il y avait une évolution dans le rapport de Molinet à sa propre signature⁵. Jusqu'en 1493, Molinet n'a presque pas eu recours à son nom propre en tant que tel : sa poésie abonde au contraire en calembours onomastiques (*molinet, mol lin net, etc.*) Ce n'est qu'à partir de 1493 que Molinet commence à utiliser son nom propre *en tant que nom propre*. Cynthia Brown attribue ce changement au traitement que Vérard avait fait subir à l'édition de *l'Art de Rhétorique*, datée de 1493. Il est probable que Molinet ait pris soudainement conscience de l'empire croissant des éditeurs sur les textes édités et qu'il ait décidé de signer désormais à l'aide, non plus d'un calembour, mais de son propre nom.

La « Collaudation à Madame Marguerite », écrite après juin 1493 (peu de temps probablement après l'édition faite par Vérard cette même année), est l'un des premiers textes dans lesquels Molinet emploie son nom propre *en tant que nom propre* : « Prenés en gré mon fait : / Molinet vous salue⁶ ». Ce procédé permettait de garantir l'attribution exacte d'un texte à son auteur. Aussi le retrouverons-nous dans bon nombre d'œuvres postérieures à l'année 1493, par exemple dans un acrostiche offert à Marguerite d'Autriche :

Dame excellente, au paÿs profitable,
Soiés prudente, humaine, caritable,
Et Molinet, quoy qu'il ayt povre hostile,
Vous escripra vertueuse, accointable
Et triumphant princesse de Castille⁷.

De son côté, Francis Ponge n'a nullement besoin d'utiliser de signature interne, puisque la première de couverture lui garantit l'attribution exacte de ses œuvres. Néanmoins, Ponge se livre de temps à autre à des signatures internes, qui, pour rares qu'elles soient, n'en sont pas moins éloquentes quant au rapport que l'écrivain entretient avec son nom.

⁵ Cynthia Brown, « L'éveil d'une nouvelle conscience littéraire en France à la grande époque de transition technique : Jean Molinet et son moulin poétique », dans *Le Moyen français*, n°22 (1989), p. 15-35.

⁶ « Collaudation à Madame Marguerite », dans *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet*, éd. Noël Dupire, 3 vol., Paris, SATF, 1936-1939, v. 97-98, p. 268. Toutes nos références à l'œuvre poétique de Jean Molinet renverront à l'édition de Noël Dupire.

⁷ « Ballade » (après octobre 1497), v. 41-45, p. 346. Les poèmes suivants comportent également des signatures par nom propre : « La Nativité Madame Lienor » (après novembre 1498), p. 351 ; « La tres desiree et prouffitabile naissance de Charles d'Autriche » (après mars 1500), p. 358 ; « Lettre a Monseigneur l'archiduc quand il alla en Espagne » (après novembre 1501), p. 372 ; « Balade figuree », v. 35, p. 865.

L'une des premières se trouve dans un texte daté de l'été 1940, extrait d'une sous-partie du recueil *La Rage de l'expression* : le « Carnet du bois de pins ». L'auteur y expérimente cette démarche si caractéristique qui consiste pour lui à fixer son attention sur un objet, en l'occurrence un bois de pins, afin d'en saisir l'essence à l'aide du langage. Cette méthode donnera naissance à ce que Ponge lui-même appelait des « dossiers », où l'auteur réécrit un même poème jusqu'à en épuiser les moindres ramifications. Dans le passage où apparaît le nom propre de Ponge, le poète s'adresse directement à l'objet qui focalise son attention : « Surgissez, bois de pins, surgissez dans la parole. L'on ne vous connaît pas. – Donnez votre formule. – Ce n'est pas pour rien que vous avez été remarqués par F. Ponge⁸... » Ponge se met en scène à l'intérieur du poème, mais cette signature interne n'a pas pour fonction, comme chez Molinet, de permettre l'identification de son texte : elle garantit ce rapport que le poète souhaite établir entre un sujet percevant (F. Ponge) et l'objet perçu (le bois de pins). Dans la mesure où il souhaite que l'objet se livre à l'auteur (« Donnez votre formule »), Ponge accepte également de s'astreindre à une forme de dévoilement personnel.

Une vingtaine d'années plus tard, dans le dossier consacré à la figue et qui servira d'esquisse à l'ouvrage intitulé *Comment une figue de paroles et pourquoi*⁹, Ponge enchâsse une signature interne, bien plus insistante toutefois que celle du « Carnet du bois de pins ». Le poème, ébauché dès 1951, est signé pour la première fois sept ans plus tard, le 11 juin 1958, à l'aide d'une signature ordinaire : le nom de l'auteur (« Francis Ponge ») est apposé à la fin du poème. Ce geste est loin d'être anodin : il signifie d'une certaine manière que l'auteur estime que son poème est suffisamment achevé pour en revendiquer l'auctorialité. Mais deux mois plus tard, le 13 septembre 1958, la signature « Francis Ponge » se transforme en une signature bien plus élaborée :

Francis Ponge
Nemausensis Poeta.
Septembre 1958
Franciccus Pontius Faber
Nemausensis Auctor
F. P.¹⁰

L'auteur recourt à la langue latine pour conférer à son poème sur la figue une aura ironique de respectabilité. La réitération des initiales F. P. à l'extrême fin du poème

⁸ Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, « Le Carnet du bois de pins » (août-septembre 1940), vol. II, p. 385.

⁹ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, vol. II, p. 759-891. La genèse de cet ouvrage est d'une grande complexité : il s'agit à l'origine d'un poème de deux ou trois pages, ébauché vers 1951, repris vers 1953 et retravaillé durant les années 1958-1961. L'ouvrage *Comment une figue de paroles et pourquoi*, publié en 1977, consiste en un ressassement de ce poème sur plusieurs dizaines de pages.

¹⁰ Dans la mesure où il s'agit d'un dossier, cette formule se retrouve d'une page à l'autre du recueil.

indique par ailleurs le rôle joué par ces deux lettres dans la poétique pongienne (Comment une figure de paroles).

Le dossier intitulé *La Fabrique du pré* comporte également une signature de ce genre :

Voici donc sur ce pré l'occasion, comme il faut, prématurément, d'en finir.

Messieurs les typographes, mes chers seconds, voudront bien me rendre le même service, sous cette dernière ligne, à cette petite prose de la gnature des prés, mettre le trait final.

Et, dessous, sans le moindre interligne, coucher mon nom dans le bas-de-casse naturellement, sauf les initiales bien sûr puisque ce sont aussi celles du fenouil et de la prêle qui demain croîtront dessus.

FRANCIS PONGE¹¹

Ponge feint de mettre à distance son propre nom (« coucher mon nom dans le bas-de-casse ») et reprend ainsi un topos d'humilité usuel au Moyen Âge¹². Ce passage de la *Fabrique du pré* se livre à de nombreux procédés rhétoriques ou stylistiques : le calembour (*prématurément / pré mature...*), l'aphérèse (*gnature* pour *signature*), sans oublier la substitution du *fenouil* et de la *prêle*¹³ au nom de Francis Ponge (avec un jeu habile d'inversion des phonèmes : Francis Ponge > Fenouil Prêle, qu'on retrouve dans le titre : *Fabrique du Pré*). Ponge aime jouer avec son nom et en tirer les plus improbables correspondances. Il conquiert son identité dans une image agricole, tout comme Molinet la trouvait dans le *mol lin net*¹⁴. Non seulement les deux poètes partagent une préoccupation similaire pour la signature, mais ils recourent en plus aux mêmes champs lexicaux.

La signature chez les Grands Rhétoriciens

En tant que désignateur rigide¹⁵, le nom propre ne peut servir qu'à l'identification d'un individu : il est sinon dépourvu de sens. Plutôt que de signer une œuvre d'un

¹¹ *La Fabrique du pré* (1964), vol. II, p. 504 et *passim*. L'ouvrage fut publié en 1971.

¹² Chez des auteurs comme Jean de Meun, Guillaume de Machaut ou Philippe de Mézières, le topos d'humilité est parfois associé à un défaut physique, dans une logique ambivalente de dérision et d'exaltation du poète. Sur l'ambivalence de ces stratégies auctoriales, voir l'article de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « "Le clerc et le louche" : Sociology of an Esthetic », dans *Poetics Today*, vol. 5, n°3, 1984, p. 479-491. Plus globalement, sur la question de l'auteur au Moyen Âge, voir *ead.*, « La question de l'auteur », *La Littérature française : dynamique et histoire*, Paris, Gallimard, 2007, vol. 1, p. 54-76.

¹³ Sur l'étymologie de *fenouil* et de *prêle* et les résonances psychanalytiques que ces étymologies impliquent, voir Patrice Villani « De Rabelais à Ponge : un langage-matière ou la chair des mots », dans Guy Lavorel (dir.), *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces. Les mots et les choses*, Paris, Éditions Marketing, 1988, p. 129-130.

¹⁴ Voir « Le chappellet des dames » (après juillet 1478), §13, v. 17-24, p. 126.

¹⁵ Sur cette notion, voir Saul Kripke, *La Logique des noms propres* (1980), trad. Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

nom propre, Molinet et Ponge préfèrent généralement que leur nom prenne part à leur poésie, qu'il se mêle aux autres signifiants du poème. Dans un ouvrage consacré à la poésie des Grands Rhétoriciens, Paul Zumthor insistait sur le besoin que peut éprouver un auteur (un « grand rhétoricien » qui plus est) de « motiver » son propre nom : « Signe opaque, et non arbitraire, le nom "propre" exige une glose qui le motive [...] : exige l'énonciation d'un caractère que l'on tient pour provenant de lui¹⁶ ».

Cet alter ego symbolique, Molinet va le trouver dans l'image du *molinet*. En jouant de la sorte sur son nom, Molinet ne fait que reprendre une démarche répandue au Moyen Âge : Rutebeuf lui-même s'était servi d'une paronomase (*rude bués*) pour signer *Du secrestain*¹⁷. Un grand nombre d'auteurs allaient recourir par la suite au même procédé : Froissart, Deschamps, Christine de Pizan, etc. Les Grands Rhétoriciens, on s'en doute, n'ont pas été indifférents à de tels calembours onomastiques. Guillaume Dubois, dit Crétin (v. 1460-v. 1525) se comparait lui-même à un *cretin* (un panier), et André de la Vigne avait signé *La Ressource de la Chrestienté* en jouant sur son propre nom : « Se mon engin eust plus grant efficace, / J'eusse trop mieulx labouré et enté / *La Ressource de la Chrestienté*, / Qui à vous, sire, de présenter n'est digne, / Ne plus ne moins que le fruyt De la Vigne¹⁸ ».

Les Grands Rhétoriciens allaient jusqu'à trouver des correspondances isotopiques entre leurs différents noms. Ainsi, le nom porté par Honorat de la Jaille (la *jaille* désignant la cuve des vendangeurs) invitait Crétin à jouer à la fois sur son propre nom et sur celui de son destinataire, par le biais d'une isotopie agricole : « Mais si tu veulx que a temps parfaire l'eage aille / Du tien Cretin, faitz que n'entre en la Jaille / Vin verd nesung¹⁹... ».

Les noms de Guillaume Crétin, d'Honorat de la Jaille et d'André de la Vigne (sans oublier celui de Jean Castel²⁰) semblaient voués à filer une métaphore d'ordre agricole, à laquelle le *molinet* de Molinet pouvait aisément s'adjoindre. Ces correspondances anthroponymiques suggéraient ainsi un corporatisme poétique entre ces différents auteurs, comme l'a notamment fait remarquer Florian Preisig²¹. Bien plus, elles témoignent de la croyance des Grands Rhétoriciens en l'existence

¹⁶ Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière. La poésie des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 215.

¹⁷ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Bordas, 1990, t. II, v. 753-756, p. 113.

¹⁸ André de la Vigne, *La ressource de la chrestienté*, éd. Cynthia J. Brown, Montréal, CERES, 1989.

¹⁹ Guillaume Crétin, « A Honorat de la Jaille, escuyer de Monseigneur le Duc d'Alençon », v. 34-36, dans *Œuvres poétiques*, éd. Kathleen Chesney, Paris, Firmin Didot, 1932, p. 265.

²⁰ Molinet lui-même n'hésitait pas à jouer sur l'équivoque Castel / *let sac* : « autrefois ay receut les epistoles du grant cronicqueur de France nommé Castel, qui estoit let sac, quant il estoit retourné, mais fort bien duisant pour porter le grain au molin » (*Les Faictz et Dictz de Jean Molinet*, éd. cit., p. 837). On remarquera qu'il est toujours question du couple contenu / contenant chez ces auteurs (*jaille, cretin, let sac / vigne, grain, mol lin...*).

²¹ Voir les quelques pages consacrées à cette question dans Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance*, Genève, Droz, 2004, voir p. 29-43 (« Corporatisme des Grands Rhétoriciens : Molinet, Lemaire, Crétin »).

d'une équivalence entre langage et nature. L'épître de Créatin comporte d'ailleurs ce vers célèbre — « Tu porte nom consonant à la chose²² » —, qui pourrait résumer la poétique de Francis Ponge.

Dans l'œuvre de Ponge, les signifiants sont censés porter *en eux-mêmes* les propriétés de l'objet qu'ils désignent : par exemple, le terme « verre d'eau » emblématise *le* verre d'eau, dans la mesure où les lettres V et U, par lesquelles il s'ouvre et se referme (VERRE D'EAU) ont la forme d'un verre : « Le mot VERRE D'EAU serait en quelque façon *adéquat* à l'objet qu'il désigne²³ ». À l'instar de Francis Ponge, les Grands Rhétoriciens croient en l'« adéquation » entre le langage et les choses.

Toutefois, ce qui différencie le rapport de Créatin et de Molinet à la signature, c'est que le calembour n'est pour Créatin qu'« une pure plaisanterie²⁴ », alors que chez Molinet « son emploi motivé le fait entrer dans un schéma qui le charge de sens et lui confère le rôle de signature²⁵ ».

Molinet et son *molinet*

Le *molinet* se rencontre dans un très grand nombre de poèmes de Jean Molinet et l'usage qu'en fait l'auteur pour signer ses propres œuvres va jusqu'à prendre, aux yeux d'Ulrich Langer, « les dimensions d'une obsession personnelle²⁶ ».

Ce calembour venait à l'esprit, non seulement de Molinet, mais également de ses contemporains, comme en témoigne l'épithaphe que Jean Lemaire de Belges, son neveu, lui consacre à sa mort en 1507 : « Est ce doncques celui tant cogneu Molinet ? / C'est luy seul qui mouloit doux motz en *molinet*²⁷ ». On sait par ailleurs que Molinet avait choisi d'intégrer le *molinet* sur les armoiries que Maximilien d'Autriche allait lui délivrer à Anvers en 1503²⁸. La description en était la suivante : « un chevron d'or sur champ d'azur accompagné de trois moulinets d'or qui sont trois noix percées et surmontées d'un moulin, ce que les enfants appellent en

²² « À Honorat de la Jaille, escuyer de Monseigneur le Duc d'Alençon », v. 107, dans Guillaume Créatin, *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 267.

²³ Francis Ponge, « Le verre d'eau », dans *Le Grand Recueil*, II : *Méthodes*, vol. I, p. 578. Nous soulignons.

²⁴ François Rigolot, *Poétique et onomastique*, op. cit., p. 28.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ulrich Langer, « Jean Molinet : allégorie et textualité », dans *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°9 (1979), p. 37.

²⁷ Jean Lemaire de Belges, « L'Épithaphe en manière de dialogue consacrée », dans *Œuvres*, éd. J. Stecher, 1882-1891, Louvain, J. Lefever, t. IV, p. 319.

²⁸ Émile Roy, « Les lettres de noblesse (1503) de Jean Molinet », dans *Revue de philologie française*, n°9 (1895), p. 19-22.

Bourgogne un virot ». Émile Roy rapporte d'ailleurs que « la cour impériale fut très mécontente de son choix [sic]²⁹ ».

Les armoiries choisies par Molinet sont « parlantes » : on désigne ainsi « les armoiries dans lesquelles le nom de certains éléments — le plus souvent celui de la figure principale — forme un jeu de mots ou établit une relation de sonorité avec le nom du possesseur de l'armoire³⁰ ». Le meuble employé par Molinet fait référence de manière directe à son propre nom. Remarquons cependant qu'il ne s'agit pas d'un vrai moulin, mais d'un objet pour enfant : c'est probablement pour cette raison qu'un tel meuble a pu sembler inconvenant aux yeux de la noblesse, même s'il témoigne de l'humilité de Molinet à l'égard des têtes couronnées.

L'examen des occurrences du *molinet* dans l'œuvre de Molinet a été ébauché entre la fin des années 1970 et la fin des années 1980, mais n'a pas été poussé, nous semble-t-il, jusque dans ses retranchements. L'ouvrage fondateur de François Rigolot, qui porte sur la Renaissance, bien plus que sur le Moyen Âge tardif, n'évoque que brièvement l'usage ludique que Molinet fait de son propre nom³¹, se focalisant davantage sur les jeux onomastiques que Molinet opère sur le nom de ses destinataires.

La première partie de l'article que Jean Scheidegger a consacré à cette question³² eut pour bénéfice de délimiter le problème. Mais la lecture de Jean Scheidegger reste souvent métatextuelle, au détriment d'une interprétation sociopolitique. L'article plus tardif de Cynthia Brown a eu le mérite de cerner les enjeux politiques sous-jacents au geste de signature. L'évolution de la signature chez Molinet, du nom commun au nom propre, confirme que le poète s'est montré de plus en plus soucieux d'affirmer son nom en tant que tel, indépendamment de tout calembour. Le détour par l'image du moulinet lui aura ainsi permis de reconquérir son propre nom.

Cette image apparaît pour la première fois peu après 1467, dans le *Trosne d'honneur* : « Mon gros molinet tourna / Et rima ce gros rimage³³ ». Remarquons que Molinet ne se compare pas lui-même à un moulinet, mais à un meunier : il n'est que le possesseur du *molinet*. Cette tendance s'observe jusque dans les années 1490 : un article possessif fait bien souvent du moulinet une simple possession, plutôt qu'un alter ego symbolique. Ce n'est qu'à partir des années 1490, à partir du moment où Molinet s'empare de son propre nom pour signer ses œuvres, que le

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰ Michel Pastoureau, « Une écriture en images : les armoiries parlantes », dans *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 30 (2008), p. 188.

³¹ Voir François Rigolot, *Poétique et onomastique...*, *op. cit.*, p. 28-30.

³² Jean Scheidegger, « La lettre du nom : l'anthroponymie de Jean Molinet », dans *Le Moyen français*, vol. 8/9 (1981), p. 198-235.

³³ « Le Trosne d'honneur » (après juin 1467), §12, v. 42-43, p. 58.

molinet devient un véritable alter ego de l'auteur, comme en témoignent par exemple les derniers vers de la « Naissance de Charles d'Autriche » :

Chantons, rions, ne plourons, ne crions,
Mais Dieu prions qu'enfin sa gloire appere
Au filz, au pere, a la fille, a la mere,
Et sans amere orge ait en son van net
Grain et bon vent vostre humble Molinet³⁴.

Le *molinet* se confond désormais avec Molinet. Molinet signe son poème avec une formule optative et une signature usuelle : *vostre humble Molinet*, tout en laissant planer une certaine ambivalence entre le statut de nom propre et celui de nom commun. L'éditeur du texte a eu raison de retranscrire le nom propre avec une majuscule, même si la règle qui vaut aujourd'hui pour les noms propres n'était pas encore généralisée au Moyen Âge, à une époque où l'ambivalence entre nom propre et nom commun était donc également graphique.

Un emblème poétique

Avant d'accéder au titre d'alter ego auctorial, le *molinet* symbolisait d'abord la pratique du poète, comme en témoignent les derniers vers du *Temple de Mars* : « Pour Dieu, excusés ma simplese, / S'il est obscur, trouble ou brunet : / Chascun n'a pas son molin net³⁵ ». Molinet semble avoir été particulièrement friand de cette formule (*Chascun n'a pas son molin net*), puisqu'on la retrouve dans la « Complainte sur la mort Madame d'Ostrisse » : « Pour une ortie reboutee / Ne deprise on ung jardinet : / Chascun n'a pas son molin net³⁶ ». Elle suggère que tout poète est un meunier qui doit fournir une farine de qualité (la poésie). Pourtant, cette formule, derrière son apparente humilité, sous-entend que la poésie d'un auteur dénommé *Molinet* ne peut être que de bonne qualité, car Molinet possède un *molin net*.

Ce « portrait de l'artiste en meunier³⁷ » correspond assez bien à la conception que le Moyen Âge se faisait du poète. Comme l'a démontré Paul Zumthor, les « poètes ne se désignent eux-mêmes qu'exceptionnellement de ce mot³⁸ ». Plusieurs termes, tels que *facteur*, *faiseur*, *acteur*, *ouvrier*, *rimeur*, etc., permettaient au Moyen Âge de désigner le poète³⁹. Or tous ces termes mettent l'accent sur la dimension concrète,

³⁴ « La tres desiree et prouffitable naissance de Charles d'Austrice » (après mars 1500), v. 180-184, p. 358.

³⁵ « Le temple de Mars » (après septembre 1475), v. 318-320, p. 76.

³⁶ « Complainte sur la mort Madame d'Ostrisse » (après mars 1482), v. 494-496, p. 180.

³⁷ Voir aussi l'auto-portrait de Christine de Pizan en glaneuse dans *l'Epistre Othea* : « [...] fors ainsi com l'en emble / Espis de blé en glenant en moissons / Par mi ces champs et coste les buissons » (Christine De Pizan, *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999, p. 196. v. 38-40).

³⁸ Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière...*, op. cit., p. 198.

pratique, physique de l'écriture. D'après Paul Zumthor, « ces configurations lexicales révèlent une structure conceptuelle entièrement déterminée, dans sa finalité, par une pratique, et théoriquement pauvre ; centrée sur l'activité productrice d'un sujet au travail et sur une technicité réglée⁴⁰ ». On retrouvera cette conception dans la pensée théorique de Francis Ponge : « Le poète est un ancien penseur qui s'est fait ouvrier⁴¹ », dit-il dans *Pratiques d'écriture*.

L'image du *molinet* permet ainsi de valoriser la nature ouvrière du poète⁴². Étant donné qu'elle renvoie à une activité artisanale et rurale, cette image « ramène l'écriture à sa dimension pragmatique⁴³ ». Molinet insiste là-dessus dès 1467 : « Du vent tel que Dieu donna / Au limeur de gros limage, / Mon gros molinet tourna / Et rima ce gros rimage⁴⁴ ». Le terme *limeur* désigne en effet l'artisan et le *limage* son ouvrage. En outre, les deux termes (*limeur / limage*) entrent en résonance avec *rimeur / rimage*. Un copiste les a même confondus, en écrivant *lima* au lieu de *rima* et *rimeur* à la place de *limeur*⁴⁵. Ces deux termes étaient donc non seulement paronymes, mais également parasynonymes dans l'esprit de Molinet et de ses contemporains.

L'image du *molinet* permettait à Molinet de se *désindividualiser* en tant qu'individu social par la perte de son nom propre, et de se *ré-individualiser* à l'échelle de sa poésie. Molinet cesse d'être Molinet aux yeux de la société pour devenir l'anonyme meunier d'un symbolique *molinet*. De manière éloquente, Jean Scheidegger dira que « le poète provoque la disparition de l'identité de son être dans l'identité de son écriture ; [...] Molinet devenu un *molinet* s'applique avant la lettre mallarméenne la "disparition élocutoire du poète"⁴⁶ ». Mesurons toutefois la portée de ce paradoxe : n'avions-nous pas dit que Molinet s'était servi du *molinet* afin de reconquérir son identité auctoriale ? En cela, le point de vue de Jean Scheidegger s'oppose à celui de Cynthia Brown. Cette dernière, en effet, considère l'usage du *molinet* dans la perspective sociale d'une *quête identitaire*, là où Jean Scheidegger l'envisage d'un point de vue métatextuel.

³⁹ On se reportera avec intérêt aux pages que Cynthia Brown consacre aux désignations lexicales du poète dans *Patrons and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Londres, Cornell University Press, 1995, p. 198 sq.

⁴⁰ Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière*, op. cit., p. 198.

⁴¹ Francis Ponge, *Pratiques d'écriture*, « Hors des significations », t. II, 1012

⁴² À l'inverse, Rutebeuf insiste sur son incapacité dans le *Mariage Rutebeuf* : « Je ne sui pas ouvriers des mains. » (*Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin, Paris, Picard, 1959-1960, t. 1, p. 550, v. 98).

⁴³ Marie Jennequin, « Le "Portrait d'Auteur" au Moyen Âge : parcours iconographique à travers les miniatures de quelques manuscrits », dans Nausicaa Dewez et David Martens (dir.), *Interférences littéraires*, n°2, *Iconographies de l'écrivain* (mai 2009), p. 36. [URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/52>] (consulté le 7 novembre 2017).

⁴⁴ « Le Trosne d'honneur » (après juin 1467), §12, v. 40-43, p. 58.

⁴⁵ Il s'agit du manuscrit de Bruxelles (II 2604), désigné par Noël Dupire à l'aide de la lettre D.

⁴⁶ Jean Scheidegger, « La lettre du nom... », art. cit., p. 209. La célèbre formule de Mallarmé est extraite de « Crise de vers », voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Gérard Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 366.

De fait, il ne faut pas négliger la part d'évolution dans la chronologie. Cynthia Brown a démontré à quel point le rapport de Molinet à son *molinet* avait évolué : l'auteur fait premièrement de son propre nom un pôle de métadiscursivité au sein de son œuvre, mais à terme l'image du moulin finit par jouer le rôle d'une signature. Quoiqu'il en soit, le *molinet* a pour fonction d'établir un rapport d'appartenance entre Molinet et son œuvre. Et il ne faut pas s'étonner si l'usage métatextuel du *molinet* précède son usage comme signature : l'usage métatextuel du calembour permet à Molinet d'appréhender sa démarche poétique, avant de pouvoir revendiquer l'attribution des textes issus de cette démarche.

Molinet a su habilement exploiter l'image du *molinet*, par le recours à des termes voisins, tels que *grain*, *bled*, *fourment*, *fleur*, *farine*, *vent*, *meules*, *gardinet*, *boutonnet*, *fruct*, *sourjon*, etc. Le vent par exemple symbolise l'inspiration du poète : « Vous ay ces petits vers molu, / Si tost que j'ay eu vent a point⁴⁷ ». De même, le langage, ce matériau pétri par le poète, est figuré par les diverses matières agricoles auxquelles est liée l'image du moulin : le grain, le froment, la paille, la farine, la fleur. Ces termes évoquent les différentes étapes du processus poétique. Les deux dernières strophes de la « Complainte sur la mort Madame d'Ostrisse » en donnent un exemple : Molinet dit qu'il a premièrement « esleu le froment » (v. 481), en le séparant du « mauvais grain⁴⁸ » (v. 482), mais il nous prévient qu'il risque d'y avoir « quelque farinote » (v. 489), même si, en fin de compte, « la fleur » doit l'emporter sur le reste. Par cette isotopie agricole, Molinet énumère les étapes du déroulement créatif.

La dédicace du *Roman de la Rose moralisé* y recourt également :

affin que je ne perde *le froment de ma labeur* et que *la farine qui en sera molue* puisse avoir *fleur salutaire* j'ay intencion, se Dieu m'en donne la grace, de tourner et convertir soubz mes rudes *meules* le vicieux au vertueux, le corporel en spirituel, la mondanité en divinité et souverainement de le moraliser⁴⁹.

La fleur (de farine) désigne ici la valeur de l'ouvrage : Molinet a en effet élagué le *Roman de la Rose* de tout ce qui n'était point *salutaire* pour son lecteur ; le moulin de Molinet a pour ainsi dire passé sous ses meules le texte (le froment) de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung afin d'en faire une farine de qualité. La perspective métatextuelle dépasse ainsi le simple geste de signature : Molinet inscrit certes son nom en prenant un *molinet* pour alter ego, mais cette inscription a aussi pour rôle de rendre compte d'une poétique.

⁴⁷ « Complainte sur la mort Madame d'Ostrisse » (après mars 1482), v. 484-485, p. 180.

⁴⁸ On peut y voir un écho à la parabole sur le Bon Grain et l'Ivraie (Mt 13, 24-30) : l'activité poétique est désormais pensée à l'image du Jugement divin.

⁴⁹ *Le Romant de la Rose moralisé cler et net translaté de rime en prose par vostre humble Molinet*, Lyon, Guillaume Balsarin, 1503, f. 5v.

Afin de ne point en rester à une lecture métatextuelle, il convient aussi d'envisager la question d'un point de vue sociopolitique. Le *moulinet*, en plus de ses vertus métatextuelles, peut symboliser la position sociale de Molinet, comme le montre le début du poème intitulé « La Ressource du petit peuple » (daté après 1481) : « Pour ce que naguairesvent *failli aux volans de mon moulinet, qui multitude de nouvelles histoires debvoit tourner entre ses meules, pour en tirer fleur et farine, pensant oublier merancolie, je me tiray aux champs*⁵⁰ ». Molinet mentionne son rôle d'historiographe au sein de la cour bourguignonne (*multitude de nouvelles histoires debvoit tourner...*), en ayant recours d'ailleurs aux termes habituels, *tourner entre ses meules, tirer fleur et farine*, etc. On remarquera toutefois que le vent *failli aux volans* du *moulinet*. Ce manque de vent peut certes suggérer une perte d'inspiration (que Molinet s'en va retrouver dans les *preaulx*⁵¹) ; il est possible toutefois que Molinet fasse ici allusion à un manque de ressources financières, ne permettant pas de faire tourner correctement le moulin. Molinet se confie à propos de ses difficultés financières dans de nombreux poèmes. Dans un poème plus tardif, « Le revid a ung nome maitre Pol » (vers 1494), il exprime cette pénurie de manière explicite : « Je suis ung moulinet sans vent, / Sans fourment, sans grain et sans paille, / Qui suis mendant bien souvent⁵² ». Le troisième vers donne sens aux deux précédents : l'absence de *fourment*, de *grain* et de *paille* emblématise un manque d'appui financier.

On remarquera d'ailleurs que Molinet, dès le premier vers, s'identifie au *moulinet* sans la moindre ambiguïté : en 1494, il est désormais ce *moulinet* que les poèmes des années 1467-1493 employaient principalement en tant que symbole métatextuel. L'affaire Vérard, en 1493, ainsi que les vicissitudes financières de Molinet ont incité ce dernier à *devenir moulinet* pour son propre compte. Ce qui a l'origine n'était qu'un calembour conçu dans une logique métatextuelle est devenu l'emblème d'une revendication auctoriale.

La fin du poème se charge de donner une réponse aux trois premiers vers :

[v. 1] Je suis ung moulinet sans vent,
Sans fourment, sans grain et sans paille,
Qui suis mendant bien souvent [...]

[v. 113], Mais se j'ay fourment fin et net
Et mes vollans voellent voler,
Tourner feray mon moulinet,

⁵⁰ « La ressource du petit peuple » (après mai 1481), §1, l. 1-7, p. 137.

⁵¹ Ponge et Molinet semblent à cet égard avoir une même prédilection pour le pré.

⁵² « Le revid a ung nome maitre Pol » (vers 1494), v. 1-3, p. 826.

Qui vous fera du papinet,
Pour vos enfans appateller⁵³.

Si Molinet reçoit de quoi se nourrir, il pourra faire tourner son moulin et nourrir (*appateller* signifiant « donner la pâté ») les enfants du destinataire. Molinet mêle ici les isotopies alimentaire et poétique : il demande quelque chose de concret (de l'argent pour se nourrir) en l'exprimant toutefois par un biais symbolique (du froment pour créer) et laisse entendre qu'il donnera quelque chose de concret (du papinet pour se nourrir) alors qu'il ne s'agira en réalité que de poésie. Molinet joue sur cette équivalence entre langage et matière à laquelle Francis Ponge est lui-même attaché quand il dit que « les choses sont, *déjà, autant mots* que choses et, réciproquement, les mots, *déjà, sont autant choses que mots*⁵⁴ ».

La serviette et Ponge

Cette affinité entre les deux poètes n'est ni théorique ni rhétorique : en deçà et au-delà du classicisme, Molinet et Ponge résolvent le problème de la fonction-auteur par le biais d'un emblème poétique inlassablement ressassé : pour Molinet, c'était le *molinet* ; pour Ponge, ce sera l'éponge.

L'un des textes les plus longs consacrés par Ponge à l'éponge (ou plutôt à la *serviette-éponge*, que Cécile Hayez-Melckenbeeck a justement qualifiée d'« éponge sublimée⁵⁵ ») est conservé dans le premier tome du *Nouveau nouveau recueil* (1923-1942) :

Chère serviette-éponge, ta poésie ne m'est pas plus cachée que celle de tout autre objet aussi habituel ou plus rare.

Il y a longtemps que j'ai fait le projet de m'occuper de toi, sans doute parce que je m'en veux de me servir quotidiennement de toi, quasi machinalement et sans y prendre garde, puis de te rejeter ou de te laisser retomber sur ton support comme si tu ne m'étais de rien.

Il me faut aujourd'hui réparer cette injustice⁵⁶.

Paradoxalement, Ponge ne consacrera jamais de « dossier » à l'éponge ou à la serviette-éponge, mais l'objet en question revient de manière suffisamment récurrente pour nous laisser penser que Ponge en était fasciné.

La serviette-éponge apparaît pour la première fois dans un « proème » de 1928, intitulé « La forme du monde ». Ponge y exprime le bonheur qu'il éprouve à donner

⁵³ *Ibid.*, v. 1-3 et 113-117, p. 826 et 830.

⁵⁴ Francis Ponge, *La Fabrique du pré* (extrait daté du 21 mai 1970), vol. II, p. 431.

⁵⁵ Cécile Hayez-Melckenbeeck, *Prose sur le nom de Ponge*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 90.

⁵⁶ « La serviette-éponge », dans *Nouveau nouveau recueil*, t. I : 1923-1942, vol. II, p. 1070.

au monde « la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques et de réputation contingentes (et non pas seulement la forme, mais toutes les caractéristiques, les particularités de couleurs, de parfums), comme par exemple une branche de lilas, une crevette [...], *une serviette-éponge dans ma salle de bains*, un trou de serrure avec une clef dedans⁵⁷ ». Dans ce premier poème, Ponge n'établit aucun lien direct entre la serviette-éponge et son patronyme.

Dans *Le Savon*, daté des années 1942-1946, Ponge termine l'important dossier qu'il consacre au savon par l'évocation d'une serviette-éponge :

À ce moment, se fait une nouvelle réflexion. Il faut en finir. Peau flétrie, quoique très propre. Nous avons, du savon, obtenu ce que nous voulions. Et encore un peu plus, peut-être.

Paragraphe d'eau fraîche. Rinçage a) du corps – b) du savon. Il est reposé sur sa soucoupe, rendu à son ovale austère et à son pouvoir de resservir. Tandis que le corps se prend déjà à un nouvel objet : LA SERVIETTE-ÉPONGE...

*

Mais ici, donc, commence une tout autre histoire, que je vous raconterai une autre fois⁵⁸...

La formule « paragraphe d'eau fraîche » joue sur l'amalgame entre langage et matière, à la manière dont Molinet jouait sur la confusion entre farine et poésie.

Le savon (qui est l'objet du poème) et l'eau (qui symbolise le poème) garantissent l'hygiène du poète. Une fois son corps « rincé », Ponge s'essuie à l'aide d'une serviette-éponge. Cette serviette *éponge* Ponge. Elle éponge son corps, elle éponge son nom. Le patronyme de Ponge est *é-pongé*, il disparaît par l'adjonction d'un préfixe privatif. La *serviette-éponge* conjure cette disparition, puisqu'elle consigne en creux la présence de Ponge (il y aura la *serviette et Ponge*). Que la serviette-éponge soit évoquée à l'extrême fin du *Savon*, et mentionnée qui plus est à l'aide de lettres capitales, prouve qu'elle a une fonction de signature.

L'un des appendices du *Savon* comporte d'ailleurs un passage éclairant quant au rapport que Ponge établit entre lui-même et les objets qui l'entourent : « Ne serait-ce donc pas [...] sa mise en compagnie de quelque autre (être ou chose), enfin de quelque objet, qui permettrait à quiconque de concevoir son *identité* personnelle, de la dégager de ce qui n'est pas elle, *de la décrasser*, décalaminer ? De se signifier⁵⁹ ? ». L'éponge et la serviette-éponge sont donc ces objets par lesquels Ponge parvient à s'identifier, le verbe *décrasser* faisant d'ailleurs allusion au rôle de l'éponge.

⁵⁷ « La forme du monde » (1928), dans *Proèmes*, vol. I, p. 170-171.

⁵⁸ « Rinçage », dans *Le Savon* (1942-1946), vol. I, p. 405.

⁵⁹ « Appendice V », dans *Le Savon* (1942-1946), vol. I, p. 416. C'est à la suite de ce passage qu'apparaît pour la première fois le célèbre mot-valise *objoie*.

Dans un autre de ses *Proêmes*, Ponge fait la liste des objets par lesquels pourrait s'établir une *correspondance* entre lui-même et le monde :

Pourquoi pas la serviette-éponge, la pomme de terre, la lessiveuse, l'antracite ?

... Sur tous les tons possibles.

Dans ce monde avec lequel je n'ai rien de commun, où je ne peux rien désirer (nous sommes trop loin de compte), pourquoi ne commencerais-je pas, arbitrairement... etc.⁶⁰

L'idée rejoint celle que Ponge avait exprimée dans l'appendice V du *Savon* : il s'agit là encore d'établir un lien de connexion entre le poète et le monde par l'intermédiaire d'un objet. Ponge exacerbera cette correspondance jusqu'à voir dans la serviette-éponge, dans un texte daté de 1947, l'essence même de la poésie :

Vous avez une idée de la serviette-éponge, tout le monde en a une. Cela veut dire quelque chose pour chacun, mais jamais personne n'a eu l'idée que c'était cela la poésie, que c'était de cela qu'il s'agissait, de cette idée profonde⁶¹.

La serviette-éponge tient donc une place essentielle dans ce « bazar » d'objets qu'est l'univers de Ponge.

De fait, dans l'œuvre de Ponge, il est plus rare de croiser l'éponge que la serviette-éponge. Aucun poème ne lui est consacré dans le *Parti pris des choses*, qui pourtant fut publié l'année où Ponge entamait son dossier sur le *Savon* (1942). Néanmoins, l'éponge y apparaît subrepticement à trois reprises. Dans « Le pain », Ponge dit de la mie qu'elle « a son tissu pareil à celui des éponges⁶² ». Dans « La mousse », Ponge évoque « ces terrains de tissu-éponge⁶³ » dont sont recouverts les rochers⁶⁴. Enfin, Ponge compare l'orange à l'éponge : « Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'*expression*⁶⁵ ». Ponge exploite les deux sens étymologiques du terme *expression* : *presser* (sens concret) ; *exprimer* (sens abstrait).

Après la Seconde Guerre mondiale, l'éponge n'apparaît presque plus dans l'œuvre de Ponge. La seule occurrence que nous ayons rencontrée se trouve dans un poème rédigé en 1961 pour figurer dans *l'Atelier contemporain*. Il s'agit d'un poème

⁶⁰ « Pages bis » (1943), X, dans *Proêmes*, vol. I, p. 246. L'*etc.* est de Ponge.

⁶¹ « Tentative orale » (1947), dans *Le Grand recueil*, III : *Pièces*, vol. I, p. 649-669.

⁶² « Le pain », dans *Le Parti pris des choses*, vol. I, p. 22.

⁶³ « La mousse », dans *ibid.*, p. 29.

⁶⁴ Une étude psychanalytique de ce poème a été menée par Nicholas Rand, « Ponge platine, la langue secrète de La Mousse », dans *Cahier Confrontation*, n°12, 1984, p. 141-153, repris dans Nicholas Rand, *Le Cryptage et la vie des œuvres : étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Paris, Aubier, 1989, p. 115-125.

⁶⁵ « L'orange », dans *Le Parti pris des choses*, vol. I, p. 19-20.

consacré à l'ardoise. Ponge y évoque le plaisir d'effacer une ardoise à l'aide d'une éponge :

Quel plaisir d'y passer l'éponge.

Il y a moins de plaisir à écrire sur l'ardoise qu'à tout y effacer d'un seul geste [...]

L'ardoise n'est enfin qu'une sorte de pierre d'attente, terne et dure.

Songeons-y⁶⁶.

L'ardoise est cet objet symbolique *sur* lequel Ponge écrit. La préposition *sur* est ici envisagée comme syllepse : Ponge écrit *sur* l'ardoise (*sur* un support d'écriture) et il écrit *sur* l'ardoise (*sur* l'objet « ardoise » en soi). Il éponge toutefois ce qu'il vient d'écrire pour laisser l'ardoise retrouver sa forme objective, sa forme d'objet. L'éponge efface le poème écrit sur l'ardoise pour que l'objet (l'ardoise) et le sujet (Ponge) puissent reconquérir leur identité.

Les derniers mots, « *Songeons-y* », recèlent la présence de Ponge. Il ne manque que l'initiale de Ponge (*P*) : or, on se souvient que Ponge, dans la *Fabrique du Pré*, avait demandé aux « typographes » d'omettre les initiales de son nom (« Messieurs les typographes voudront bien coucher mon nom dans le bas-de-casse naturellement, *sauf les initiales* bien sûr puisque ce sont aussi celles du fenouil et de la prêle »).

Ponge utilisera très souvent ce procédé de dissémination phonétique. À la fin de l'étude qu'il consacre au « Léopard », Jean-Michel Adam relève la présence du nom de Ponge dans les lettres du poème : « Il se PROLONGE. ProfitONS-en; chanGEons de...⁶⁷ ». Personne toutefois n'a eu l'idée d'observer le reste de l'œuvre pongienne. Une lecture attentive révèle pourtant que Ponge dissémine fréquemment les lettres de son nom dans son œuvre. « Le carnet du bois de pins » par exemple, que nous évoquions plus haut, est tissé d'un bout à l'autre par les initiales du poète : *F* et *P*. En voici quelques exemples :

- point de fouillis (p. 378)
- parmi la profusion (*ib.*)
- du pied à mi-hauteur frisée (*ib.*)
- au seul profit du fait (p. 379)
- pas seulement par sa fleur (*ib.*)
- point de feuilles (p. 382)
- je suis entré dans la familiarité des bois de pins (p. 385)

Ponge peut effectivement dire qu'il est « entré dans la familiarité des bois de pins », puisque le texte qu'il leur consacre est jonché de ses initiales.

⁶⁶ « L'ardoise » (1961), dans *L'Atelier contemporain*, vol. I, p. 657.

⁶⁷ Cité par Jean-Michel Adam, « Une poétique générative et transformelle : le léopard », dans *Ponge inventeur et classique, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2-15 août 1975*, Philippe Bonnefis et Pierre Oster (dir.), Paris, UGE, 1977, p. 112. « Le Léopard » se trouve dans le volume *Pièces du Grand recueil*.

Ce procédé est récurrent dans l'œuvre de Ponge : on le trouve généralement au sein de formules brèves, telles que « fontaine de notre patio⁶⁸ », « franchissons ainsi des paroles⁶⁹ » ou encore « prêt à faucher⁷⁰ ». Les initiales de Ponge se retrouvent jusque dans le titre de ses œuvres : *La Fabrique du pré*, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, « Particularités des fraises⁷¹ », etc. On pourrait également se demander si Francis Ponge ne recourt pas aussi à l'anagramme : dans l'énoncé « Là sur une page foncière de terre brune⁷² », *page foncière* n'est-il pas l'anagramme presque parfait de Francis Ponge ? Le nom de Ponge est donc lové au fond de cette *page foncière* de terre brune, comme au fond d'un caveau de poésie. Le fenouil et la prêle, qui « demain croîtront dessus », seront les emblèmes de Ponge, tout comme le *mol lin* fut celui de Molinet.

Conclusions

Le problème de la fonction-auteur a probablement rendu Molinet et Ponge sensibles au rapport que le poète entretient avec ses textes : les calembours onomastiques, au-delà de leur dimension ludique, permettent à l'auteur de s'appropriier son texte. Il s'agit, bien plus que de signer, de faire en sorte que le poème leur soit propre, consubstantiel. Il importait donc pour Molinet et pour Ponge de revendiquer l'appartenance de leurs textes, à un moment de crise auctoriale. Une simple signature ne pouvait suffire à garantir la tutelle réelle d'un auteur sur ses textes. Aussi ont-ils choisi de bâtir leur poétique à partir de leur propre nom, non pas pour donner sens à leur nom, mais pour coexister avec les œuvres qui allaient faire leur renom.

Le rapprochement entre l'œuvre de Molinet et celle de Ponge est également instructif en matière de poétique, dans la mesure où les deux poètes cultivent une conception « ouvrière » de la poésie. L'œuvre de Molinet jette une lumière nouvelle sur la poésie d'un Ponge qui exhibe volontiers son labeur poétique, en plaçant au cœur de son œuvre un vibrant fourmillement d'avant-textes. À la manière d'un copiste médiéval, ou d'un meunier qui moud son blé, Ponge ressasse inlassablement un texte de base et le retravaille avec la même humilité que Molinet : celle d'un ouvrier ayant le Verbe pour unique matériau. Ponge ne s'est jamais caché d'ailleurs, comme Molinet, d'être un ouvrier laborieux. Dans *Nioque de*

⁶⁸ « L'objet, c'est la poétique » (février 1962), dans *L'atelier contemporain*, vol. I, p. 659.

⁶⁹ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, vol. I, p. 773.

⁷⁰ *La Fabrique du pré*, vol. II, p. 510.

⁷¹ « Particularités des fraises », dans *Le Grand recueil*, III : *Pièces*, vol. I, p. 697 sq.

⁷² *Dans l'atelier de « La Fabrique du Pré »*, vol. II, p. 524.

l'avant-printemps, il définit le poète — et se définit donc lui-même — comme un « travailleur désintéressé⁷³ », comme un « [h]omme de laboratoire : laboratoire de l'expression ». Ce laboratoire ne date pas d'hier. Le moulin de Molinet et plus globalement le Moyen Âge furent un laboratoire où l'expression poétique fut soumise à expérimentation et où l'éponge de Ponge s'est comme imbibée de solutions chimiques.

Plutôt que de voir la distance qui sépare le Moyen Âge et notre temps, interrogeons les deux époques dans la perspective d'une contemporanéité retardée.

⁷³ *Nioque de l'avant-printemps*, vol. II, p. 981.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

André de la Vigne, *La Ressource de la chrestienté*, éd. Cynthia J. Brown, Montréal, CERES, 1989.

Christine de Pizan, *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999.

Guillaume Cretin, *Œuvres poétiques*, éd. Kathleen Chesney, Paris, Firmin Didot, 1932.

Jean Molinet, *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet*, éd. Noël Dupire, 3 vol., Paris, SATF, 1936-1939.

Jean Molinet, *L'Art de rhétorique*, dans *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, éd. Ernest Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, p. 214-252.

Jean Lemaire de Belges, *Œuvres*, éd. J. Stecher, Louvain, J. Lefever, 1882-1891.

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Gérard Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.

Ponge Francis, *Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot et alii, Paris, Gallimard, 2 vol., 1999-2002.

Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Bordas, 1990.

Littérature secondaire

Bonnefis Philippe et Oster Pierre (dir.), *Ponge inventeur et classique*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2-15 août 1975, Paris, UGE, 1977.

Brown Cynthia J., « L'éveil d'une nouvelle conscience littéraire en France à la grande époque de transition technique : Jean Molinet et son moulin poétique », dans *Le Moyen français*, n°22 (1989), p. 15-35.

—, *Patrons and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, London, Cornell University Press, 1995.

Cerquiglini-Toulet Jacqueline, « "Le clerc et le louche" : Sociology of an Esthetic », dans *Poetics Today*, vol. 5, n°3 (1984), p. 479-491.

—« La question de l'auteur », dans Jean-Yves Tadié (dir.), *La Littérature française : dynamique et histoire*, Paris, Gallimard, 2007, vol. 1, p. 54-76.

Foucault Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2015, vol. 2, p. 1258-1280.

Fraenkel Béatrice, *La Signature : genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.

Hayez-Melckenbeeck Cécile, *Prose sur le nom de Ponge*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Jennequin Marie, « Le "Portrait d'Auteur" au Moyen Âge : parcours iconographique à travers les miniatures de quelques manuscrits », dans Nausicaa Dewez et David Martens (dir.), *Interférences*

littéraires, n° 2 : *Iconographies de l'écrivain* (mai 2009), en ligne, URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/52> (consulté le 7 novembre 2017).

Kripke Saul, *La Logique des noms propres* (1980), trad. Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

Langer Ullrich, « Jean Molinet : allégorie et textualité », dans *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 9 (1979), p. 37-46.

Lemichez Jean-Luc, « Origines inscrites », dans *Revue des sciences humaines*, 151 (1973), p. 411-433.

Pastoureau Michel, « Une écriture en images : les armoiries parlantes », dans *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n°30 (2008), p. 187-198.

Preisig Florian, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance*, Genève, Droz, 2004.

Rand Nicholas, « Ponge platine, la langue secrète de *La Mousse* », dans *Cahier Confrontation*, n°12 (1984), p. 141-153.

—, *Le Cryptage et la vie des œuvres : étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Paris, Aubier, 1989.

Rigolot François, *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.

Roy Émile, « Les lettres de noblesse (1503) de Jean Molinet », dans *Revue de philologie française*, n° 9 (1895), p. 19-22.

Scarpetta Guy, « Ponge dans la serviette-éponge », dans *Promesse*, n°22 (1968).

Scheidegger Jean R., « La lettre du nom : l'anthroponymie de Jean Molinet », dans *Le Moyen Français*, n° 8/9 (1981), p. 198-235.

Villani Patrice, « De Rabelais à Ponge : un langage-matière ou la chair des mots », dans Guy Lavorel (dir.), *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces. Les mots et les choses*, Paris, Éditions Marketing, 1988, p. 119-132.

Zumthor Paul, *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.

PLAN

- Signer de son propre nom
- La signature chez les Grands Rhétoriciens
- Molinet et son moulinet
- Un emblème poétique
- La serviette et Ponge
- Conclusions

AUTEUR

Louis-Patrick Bergot

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Courriel : lbergot@hotmail.fr