Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1999)

Heft: 1

Artikel: Le "gymnaste" : un exercice de "tractions de la langue"?

Autor: Adam, Jean-Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870357

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE « GYMNASTE»: UN EXERCICE DE «TRACTIONS DE LA LANGUE »?

Comment chaque phrase-paragraphe s'approche-t-elle de l'idéal pongien d'une écriture lapidaire ayant la densité verbale de la maxime? En quoi le style du « gymnaste » est-il adéquat à l'objet représenté? Quelle rage de l'écriture pointe sous l'«exercice de rééducation verbale»? Chaque poème de Ponge est un cadeau, un sapate pour qui veut en entreprendre la lecture. En décrivant très minutieusement la rhétorique propre à un poème, l'analyse textuelle s'efforce de répondre à toutes ces questions et de comprendre les enjeux profonds d'une écriture poétique dont Sartre et Paulhan ont les premiers mesurés l'importance.

Chaque poème de Ponge est un sapate — c'est d'ailleurs un titre qu'il imagina, allant jusqu'à écrire, en 1935, une « Préface aux sapates» qui se trouve dans la première partie de *Proêmes*. Un sapate est, par définition, un cadeau de grande valeur donné sous une apparence beaucoup plus modeste. Littré prend l'exemple du diamant dissimulé dans un citron. Au cœur de chaque petit poème en prose pongien, même le plus modeste, se trouve quelque présent: un diamant langagier aux multiples facettes sémantiques que la lecture doit aller chercher. Au cœur de chaque poème gît d'abord un «art poétique »:

> Le *Parti pris des choses* aurait pu s'appeler [...] *Trente arts poétiques*, Trente fables avec leur morale... Dans chacun de mes textes, une fois qu'il me semble bouclé [...] chacun propose aussi un Art poétique, c'est-à-dire il peut être pris pour une leçon, et aussi bien une morale qu'une politique, ou Dieu sait quoi[1].

---

1. Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, *Ponge, inventeur et classique*, Paris : UGE, 1977, p. 412.

Parmi d'autres sapates du *Parti pris des choses*, j'ai choisi un petit texte écrit entre 1931 et 1932, rarement commenté, mais souvent allusivement cité pour ses premiers paragraphes : « Le Gymnaste », 23ème poème du *Parti pris des choses*.

> LE GYMNASTE
> Comme son G l'indique le gymnaste porte le bouc et la moustache que rejoint presque une grosse mèche en accroche-cœur sur un front bas.
> Moulé dans un maillot qui fait deux plis sur l'aine il porte aussi, comme son Y, la queue à gauche.
> Tous les cœurs il dévaste mais se doit d'être chaste et son juron est BASTE!
> Plus rose que nature et moins adroit qu'un singe il bondit aux agrès saisi d'un zèle pur. Puis du chef de son corps pris dans la corde à nœuds il enterroge l'air comme un ver de sa motte.
> Pour finir il choit parfois des cintres comme une chenille, mais rebondit sur pieds, et c'est alors le parangon adulé de la bêtise humaine qui vous salue.

1. Place du « Gymnaste » dans le Parti pris des choses[2]

Mon intérêt pour ce texte est inséparable de la lecture des premières lignes du texte IV des «Pages bis» de *Proêmes*:

> Certainement, en un sens, *Le Parti Pris*, *Les Sapates*, *La Rage* ne sont que des exercices. Exercices de rééducation verbale. Cherchant un titre pour le livre que deviendra peut-être un jour *La Rage*, j'avais un instant envisagé ceux-ci: *Tractions de la langue* ou *La Respiration artificielle*.
> Après une certaine crise que j'ai traversé, il me fallait (parce que je ne suis pas homme à me laisser abattre) retrouver la parole, fonder mon dictionnaire. J'ai choisi alors le parti pris des choses[3].

---

2. Dans son essai de 1944, intitulé «L'homme et les choses» (*Situations*, I, Paris: Gallimard, 1947), Jean-Paul SARTRE consacre quelques pages à la fin du « Gymnaste », tandis que Gérard GENETTE privilégie, lui, le début du poème dans les pages des *Mimologiques* consacrées à Ponge (*Mimologiques*, Paris : Seuil, 1976, p. 378, 380). Jacques CORTES est un des rares commentateurs à prendre brièvement tout le poème en considération, «Des principes au plaisir du texte», *Le Français dans le monde*, 192, Paris: Hachette-Larousse, p. 36). J'ai, pour ma part, un peu plus longuement parlé de ce texte dans *Le Français aujourd'hui*, 94, 1991, p. 98-105. Merci à G. Farasse, J.-M. Gleize et B. Veck pour leurs remarques amicales, lors du colloque de Lausanne, dont je me suis efforcé de tenir compte.

3. *TPR, PRO*, II, p. 189.

Ces « exercices », ces «tractions de la langue» entreprises pour essayer de sortir d'une très profonde crise personnelle, expliquent probablement la présence étrange, au milieu des objets qui peuplent le *Parti pris*, de la gesticulation gymnique d'un humain très singulier. Bernard Veck est un des rares à dépasser les remarques sur le cratylisme du « Gymnaste ». Dans un chapitre de son petit essai sur *Le Parti pris des choses*[4], il se livre à une intéressante étude du «groupe des textes humains» (textes 22 à 27 du recueil). Son analyse n'éclaire toutefois pas le sens de la présence du gymnaste au côté de textes plus clairement liés à la biographie de Ponge («La jeune mère» (24) s'explique par la naissance de sa fille, «R. C. Seine N°» (25) et «Le restaurant Lemeunier rue de la chaussée d'Antin» (26), par son emploi aux Messageries Hachette).

Du point de vue de la composition du recueil en couples de textes, «Le Gymnaste» peut être rapproché de «La jeune mère» (texte 24), comme le propose, à la suite de Sartre, Bernard Veck dans une assez convaincante lecture. Mais, à y regarder de près, «La jeune mère» renvoie plutôt au texte 22, ce «Morceau de viande» qui évoque, avec l'usine biologique, le cycle de la vie et de la mort. Visiblement, notre poème est un peu à part et gagnerait à être plutôt mis en relation avec certains points de la réflexion sur la parole et sur l'orgueil des hommes développée dans les «Notes pour un coquillage» (texte 27). Nous verrons qu'il s'agit d'échapper à l'«analphabétisme commercial» (expression du texte 25) d'un métier détesté, de «retrouver la parole» par de très brefs exercices d'écriture:

> Du fait de ma condition sociale, parce que je suis occupé à gagner ma vie pendant pratiquement douze heures par jour, je ne pourrais écrire bien autre chose: je dispose d'*environ vingt minutes* le soir, avant d'être envahi par le sommeil[5].

2. *Définition et description contre l'explication*

> Genre choisi: définitions-descriptions esthétiquement et rhétoriquement adéquates[6].

---

4. Bernard VECK, *Le Parti pris des choses*, Paris: Bertrand Lacoste, 1994, p. 55-61.
5. *TPR, PRO*, I, «Préface aux sapates», p. 111.
6. *GRE, MET*, p. 20.

En intitulant les *Douze petits écrits* qui précèdent le *Parti pris des choses*: «trois poésies», «quatre satires», «trois apologues », Ponge prouve qu'il s'est très tôt posé la question du genre de ses poèmes en prose. En fait, à la manière de Camus, il choisit la description contre l'explication :

> Seule la littérature (et seule dans la littérature celle de description — par opposition à celle d'explication — : parti pris des choses, dictionnaire phénoménologique, cosmogonie) permet de jouer le grand jeu: de refaire le monde, à tous les sens du mot *refaire*, grâce au caractère à la fois concret et abstrait, intérieur et extérieur du VERBE, grâce à son épaisseur sémantique[7].

Cette réflexion sur le genre de poésie descriptive que Ponge envisage est développée et répétée en divers endroits du *Grand Recueil, Méthodes* (« My creative method »):

> D'où vient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition d'un mot et la description de la chose que ce mot désigne ? D'où vient que les définitions des dictionnaires nous paraissent si lamentablement dénuées de concret, et les descriptions (des romans ou poèmes, par exemple) si incomplètes (ou trop particulières et détaillées au contraire), si arbitraires, si hasardeuses ? Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infaillibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses [...][8].
>
> Ce que je tenterai sera donc de l'ordre de la définition-description-œuvre d'art littéraire[9].

En associant ainsi ces deux formes de mise en textes, Ponge remet en cause, ou du moins interroge, la tradition rhétorique qui, depuis les grammairiens-logiciens de Port Royal, définit très négativement la description, en l'opposant à la définition :

> La définition moins exacte qu'on appelle description, est celle qui donne quelque connaissance d'une chose par les accidents qui lui sont propres, et qui la déterminent assez pour en donner quelque idée qui la discerne des autres.
>
> C'est en cette manière qu'on décrit les herbes, les fruits, les animaux, par leur figure, par leur grandeur, par leur couleur, et

---

7. *TPR, PRO*, «Pages bis», p. 200, ma mise en évidence.
8. *GRE, MET*, p. 11.
9. *Ibid.*, p. 14.

> autres semblables accidents. C'est de cette nature que sont les descriptions des Poëtes et des Orateurs[10].

Pour Arnauld et Nicole, au nom de la logique, la description n'est jamais qu'une «définition moins exacte ». Ce point de vue est repris dans l'article « Description » de l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke que signe l'abbé Mallet[11]:

> Définition imparfaite et peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connaître une chose par quelques propriétés et circonstances particulières, suffisantes pour en donner une idée et la faire distinguer des autres, mais qui ne développe point sa nature et son essence. [...] Une *description* est l'énumération des attributs d'une chose, dont plusieurs sont accidentels, comme lorsqu'on décrit une personne par ses actions, ses paroles, ses écrits, ses charges, etc. Une *description* au premier coup d'œil a l'air d'une *définition*, elle est même convertible avec la chose *décrite*; mais elle ne la fait pas connaître à fond, parce qu'elle n'en renferme pas ou n'en expose pas les attributs essentiels.

Pour l'abbé Mallet, la description ne répond pas à la question «*quid est*, qu'est-il?» mais seulement à «*quis est*, qui est-il?»:

> En effet, les descriptions servent principalement à faire connaître les singuliers ou individus; car les sujets de la même espèce ne diffèrent point par leurs essences, mais seulement comme hic et ille, et cette différence n'a rien qui les fasse suffisamment remarquer ou distinguer. [...] Une description est donc proprement la réunion des accidents par lesquels une chose se distingue aisément d'une autre, quoiqu'elle ne diffère que peu ou point par sa nature.

Dans la perspective théologique ou rationaliste de l'âge classique, la description conjugue les valeurs très largement négatives du sensible, de l'inexact et de l'individuel[12]. Tandis que «la raison seule et la réflexion» sélectionnent les aspects qui doivent entrer dans une définition, ce sont les puissances irrationnelles impures du génie, du goût et de la passion qui dirigent le choix dans la description. La position de Beauzée, dans l'article

---

10. ARNAULD & NICOLE, *La logique ou l'art de penser*, Paris: Vrin, 1981 (1662), II, 16, p. 165).

11. *Encyclopédie Méthodique*, «Grammaire et littérature», I, Paris, Liège, 1782.

12. Marc BUFFAT, «Sur la notion de description dans l' *Encyclopédie*». in *Rhétoriques et discours critiques*, Paris: Presses de l'Écoles normale supérieure, 1989, p. 114.

« Description » de l'Encyclopédie méthodique est, sur ce point, exemplaire :

> Le génie, le goût, une passion dirigent le pinceau pour une *Description*; la raison seule et la réflexion décident les traits qui doivent entrer dans une *Définition*[13].

Cette approche négative de la procédure descriptive, en privilégiant une définition stable, vraie et rationnelle au détriment d'une description soumise, elle, aux caprices de l'énonciation, trahit un idéal logiciste. Opération classificatoire par excellence, la définition situe un objet du monde dans une grille préparée.

Dans l'histoire de la littérature, Francis Ponge occupe une place originale en raison de sa tentative de réconciliation poétique de deux formes antagonistes. C'est pour examiner les modalités et les raisons profondes de cette « réconciliation », que je propose d'étudier le cas du « Gymnaste».

Le texte adopte une structure conforme aux modèles rhétoriques de la description. Les trois premiers paragraphes, composés chacun d'une seule phrase, dressent le portrait du personnage. La description est menée en partant conventionnellement du haut (sa tête), viennent ensuite des parties de son corps et de son vêtement. Bien sûr, la sélection des parties et des propriétés du corps est mimologiquement guidée par différentes parties du mot lui-même. Mais, malgré cette originalité mimologique, les deux derniers paragraphes complètent le portrait par une mise en action. Ce n'est plus un portrait statique, comme dans la première partie, mais une description des actions d'un personnage entre le trapéziste de cirque et le gymnaste au sens sportif et gymnique du terme. La *prosopographie*, centrée sur certaines propriétés physiques du personnage, est complétée par une *éthopée* qui signale ses qualités morales : « zélé » et « bête ». Très classiquement encore, la deuxième partie du texte introduit du mouvement dans un portrait qui risquerait d'être trop statique. On reconnaît là les recommandations des professeurs de stylistique et de rhétorique[14].

3. De la description-définition à l'évocation

En fait, ce portrait s'apparente plus aux *caractères*, c'est-à-dire à ces portraits non d'un individu, mais d'un personnage géné-

---

13. *Encyclopédie Méthodique, (Grammaire et litérature, I).*
14. Jean-Michel ADAM, *La Description*, Paris: PUF (Que sais-je?), 1993.

rique. Pensons, par exemple, à La Bruyère dressant, à travers Giton et Phédon, les portraits du riche et du pauvre prototypiques. Pour cette raison, «Le Gymnaste» glisse de la description vers la définition. En effet, le titre du poème est le nom d'une classe d'objets. Le déterminant générique évoque une catégorie et, à travers elle, un prototype, celui du gymnaste-trapéziste du début de ce siècle. Avec Marc Dominicy et conformément à sa théorie de l'évocation, on peut dire que, d'un point de vue cognitif, le titre est un appel à une représentation stockée en mémoire à long terme, une représentation plus ou moins précise et historicisée, mêlant éventuellement le sportif et le personnage de foire ou de cirque.

Ceci nous amène à réfléchir sur le statut du signe poétique: signe plein de sens et, en même temps, vide de référence ou plutôt plein d'une référence absolue. Ces deux traits sont, en général, répartis dans des catégories distinctes de la langue: les noms communs et les noms propres. En effet, le nom propre est dépourvu de signifié, mais doté d'un référent unique, alors que le nom commun a un signifié relativement stable et une référence variable. Le signe poétique offre la particularité d'avoir à la fois un signifié stable et une référence variable, soit un statut proche du concept ou de la notion pure. Ponge le dit d'ailleurs en ces termes dans le *Grand Recueil, Méthodes*:

> J'ai dit tout à l'heure qu'il s'agissait de l'objet comme idée, ou notion, à laquelle contribue de façon très grave et sérieuse son nom, le mot français qui habituellement le désigne[15].

On passe là d'un acte de référence descriptif (renvoi du signe au référent) à une mise en évidence et à une interrogation qui portent sur la relation de signification qui unit un signifiant et un signifié. Barthes considérait cette dimension notionnelle comme une particularité historique de la poésie moderne[16]. On peut se demander, avec Marc Dominicy, s'il ne s'agit pas d'une qualité générique, présente aussi bien dans la poésie classique que dans la poésie moderne, mais certainement à des degrés différents. Je cite un peu longuement les remarques de Barthes, car elles paraissent commenter le travail de Ponge:

---

15. *GRE, MET*, p. 34.

16. Roland BARTHES, «Y a-t-il une écriture poétique?», *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil, 1972.

> Sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et la poésie classiques. Le Mot n'est plus dirigé *à l'avance* par l'intention générale d'un discours socialisé: le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue accompagnée de tous ses possibles. Le Mot est ici encyclopédique, il contient simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles un discours relationnel aurait dû choisir. Il accomplit donc un état qui n'est possible que dans le dictionnaire ou dans la poésie, là où le nom peut vivre privé de son article, amené à une sorte d'état zéro, gros de toutes les spécifications passées et futures. Le Mot a ici une forme générique, il est une catégorie[17].

Avec cette dernière idée de «forme générique» et de « catégorie », nous entrons dans le mécanisme discursif de l'évocation. Dire que le poème redonne au mot sa valeur encyclopédique, qu'il «accomplit un état qui n'est réalisé que dans le dictionnaire », c'est renvoyer à la préoccupation pongienne de la définition. Sans parler de sa fascination pour le dictionnaire *Littré*, dont il fait l'éloge dans «La pratique de la littérature[18]». Potentiellement, chaque mot d'un poème de Ponge peut être un écho du dictionnaire. Par le biais du *Littré*, le sens des signes du poème s'ouvre sur la polysémie. Plusieurs mots sont, dans notre texte, particulièrement travaillés par les possibilités sémantiques que le dictionnaire dispose en listes de significations possibles. Commençons par le mot « Gymnaste »:

> 1. Terme d'antiquité. Officier préposé dans le gymnase à l'éducation des athlètes et de ceux qui fréquentaient le gymnase. [...]
> 2. Chez nous, celui qui enseigne par son exemple à exécuter les mouvements de la gymnastique. / Par extension, celui qui fait des tours de force et d'agilité.

Ainsi apparaissent des potentialités sémantiques qui excèdent largement le seul portrait d'un gymnaste début de siècle. Avec le souvenir de l'antiquité, se profilent les mœurs pédérastiques viriles du gymnase et la sexualité du personnage, même retenue par un «il se doit d'être chaste». La sexualité parcourt tout le texte, depuis la «queue à gauche», «tous les cœurs il dévaste» et la nudité évoquée dans l'étymologie même du signe « gymnaste :

---

17. *Ibid.*, p. 37-8.
18. *GRE, MET*, p. 272.

GYMN(O)- est un élément du grec *gumnos* «nu, sans vêtements». Cette nudité étymologique et cette sexualité sont, en dépit du maillot moulant du deuxième paragraphe, évoquées dans «plus rose que nature». « Nature » désigne certes ici, comme tous les dictionnaires le relèvent, «l'ordre des choses», mais il ne faut pas oublier l'emploi métonymique mentionné par le *Dictionnaire historique de la langue française*: «Par métonymie pour désigner les organes de la génération». Il est vrai qu'alors, le quatrième paragraphe paraît comporter beaucoup d'éléments en érection: de la «corde à nœuds» au « ver » qui sort de sa motte...

Quant au sens de gymnaste signalé par les dictionnaires : « qui fait des tours de force et d'agilité», nous verrons dans un moment ce que nous pouvons en dire.

Le développement le plus spectaculaire de la polysémie du signe apparaît dans un mot du dernier paragraphe. Après des remarques de Jean Paulhan, Ponge semble avoir récrit la dernière phrase du poème. «Et c'est alors *une des formes* de la bêtise humaine qui vous salue» est devenu : «[...] et c'est alors *le parangon adulé* de la bêtise humaine qui vous salue». De ce « parangon » apparu au terme d'une récriture, le *Littré* propose divers sens :

> PARANGON [...] 1. Comparaison. Mettre en parangon. [...] 2. Patron, modèle. [...] 3. Terme de joaillier. Perles parangons, diamants parangons, perles, diamants qui se distinguent par leur grosseur et leur beauté [...]. 4. Parangon de Venise, dans le commerce de Smyrne, les plus belles étoffes de soie qui y sont apportées de Venise. 5. Se dit de quelques fleurs qui reviennent chaque année avec la même beauté, sans dégénérer. 6. Terme d'imprimerie. Gros parangon, caractère entre la palestine et le gros romain; le corps en est de vingt et un points. /Petit parangon, caractère dont le corps porte dix-huit points, et dont on fait usage pour les affiches. /On ne dit pas parangon tout seul. 7. Sorte de marbre noir d'Égypte et de Grèce, dont les anciens faisaient des sphinx et d'autre statues d'animaux. 8. Pierre de touche [...].

Les dictionnaires attestent aussi bien le sens ancien 8 (pierre de touche) que les verbes dérivés *parangonner* au sens vieilli de « comparer » et surtout celui, conservé aujourd'hui encore, d'aligner des caractères d'imprimerie de corps différents sur une même ligne. Littré dit très exactement: «Terme d'imprimerie. Faire qu'un caractère qui n'est pas du même corps que celui dont on se sert s'aligne bien avec lui». Le dérivé nominal *parangonnage* désigne cette opération et, par métonymie, son résultat.

Si le sens primaire est bien, dans notre texte, le sens 2 de Littré : « modèle », le poème de Ponge exploite très largement le premier sens. Le premier mot du texte est « comme » et les comparaisons envahissent les deux premiers et les deux derniers paragraphes :

§1 : COMME son G
§2 : COMME son Y
§4 : PLUS rose QUE nature et MOINS adroit QU'un singe
COMME un ver
§5 : COMME une chenille

Les quatre comparaisons en COMME balisent les deux mouvements de la composition du texte: comparaisons avec des signe typographiques (des «grands parangons») puis comparaisons animales qui annoncent la chute finale: «parangon adulé de la *bêtise* humaine». Ceci nous incite à prendre bêtise au premier degré, dans un rappel du «front bas» du premier paragraphe. Au centre, en revanche, ce sont les structures des comparatifs de supériorité et d'infériorité qui sont exploitées. Le comparatif d'infériorité «moins adroit qu'un singe», ravale le gymnaste au rang de ver de terre et donc au plus bas de l'échelle animale, lui qui, «saisi d'un zèle pur», visait pourtant si haut. Comme le rappelle Littré:

> Zèle : Affection vive, ardente pour le service de quelque chose, de quelqu'un, de Dieu. // Faire du zèle, se montrer trop zélé, dépasser la mesure.

On peut se demander si l'orgueil du gymnaste ne dépasse pas la mesure (la « nature ») ou, comme dit la maxime pascalienne rappelée par Bernard Veck : «Qui veut faire l'ange, fait la bête ». Telle pourrait être la « leçon » ou « morale » de cette fable.

4. La densité retrouvée des signes linguistiques

Au terme de cette exploration rapide de la polysémie du texte et avant de revenir sur l'importance de la typographie, repartons de ce que dit Ponge de la densité du mot.

> Chaque mot, c'est une colonne du dictionnaire, c'est une chose qui a une extension, même dans l'espace, dans le dictionnaire, mais c'est aussi une chose qui a une histoire, qui a changé de sens, qui a une, deux trois, quatre, cinq, six significations. Qui est une chose épaisse, contradictoire souvent, avec une beauté du point de vue phonétique, cette beauté des voyelles, des syllabes, des diphtongues, cette musique… Somme toute, ce sont des sons, plutôt les syllabes sont des sons, chaque syllabe est un

> son. Les mots c'est bizarrement concret, parce que, si vous pensez... en même temps ils ont, mettons, deux dimensions, pour l'œil et pour l'oreille, et peut-être la troisième c'est quelque chose comme leur signification[19].

Nous venons de voir ce qu'il en était de la troisième dimension. Pour en revenir au sens 6 du *Littré*, disons que ce qui intéresse Ponge dans la *typographie* ce ne sont pas les calligrammes possibles, mais la matérialité « essentielle » de la langue et de la parole poétique. Un très célèbre passage de *La Fabrique du pré* réactive très clairement le sens 6 de parangon :

> La matérialisation de l'écriture, du graphisme — et non d'un graphisme individuel (manuscrit autographe), mais d'un graphisme commun (calligraphie ou typographie): voilà ce qui nous la fait aimer, désirer, et — intellectuellement, ensuite — considérer comme importante (essentielle)[20].

Cette attention à la typographie tient à un fait biographique que Ponge aimait à rappeler : sa collaboration au *Progrès de Lyon*, pendant l'occupation. Dans l'entretien qui ferme le *Francis Ponge* de Guy Lavorel, le poète dit avoir travaillé à l'imprimerie :

> Je restais au Progrès, à l'imprimerie, à l'endroit qu'on appelait le marbre, endroit où on est en face de l'ouvrier qui s'occupe de la mise en page [...]. Et on travaille avec le linotypiste (maintenant ça ne se fait plus caractère par caractère, mais à l'époque les plombs sortaient sous forme de ligne) [...]. C'est un travail très passionnant, dont j'ai gardé un très bon souvenir[21].

Avec cette remarque sur les caractères et les plombs qui sortent sous forme de ligne, nous retrouvons le parangon et ce parangonnage dont nous parlions plus haut. Il faut ici ajouter l'exploitation sous-jacente du quatrième sens du mot « Singe » que propose *Littré*:

> 4. Nom donné par plaisanterie dans les ateliers aux compositeurs typographes.

Si l'on pense, de plus, au fait que le typographe est celui qui aligne des signes, on ne peut pas oublier que SINGE est l'anagramme (graphique) de SIGNE. Le gymnaste-trapéziste, en dépit de sa virtuosité physique, est donc, dans l'épaisseur du texte, dé-

---

19. *GRE, MET*, p. 272-3.
20. Francis PONGE, *La Fabrique du pré*, Genève: A. Skira, 1971, p. 27.
21. Guy LAVOREL, *Francis Ponge*, Paris: La Manufacture («Qui suis-je ?»), 1986, p. 251-3, ici 253.

claré moins adroit que celui qui aligne et parangonne les signes de la langue.

Cette insistance sur la typographie va, dans «Le Gymnaste» jusqu'à ce que Genette n'a pas tort d'appeler une «mimo-(typo)graphie pongienne[22]». Dans «Proclamation et petit four», Francis Ponge fait cette analyse:

> Dans notre sensibilité actuelle entrent de plus en plus en composition — avec les qualités sonores — celles qui tiennent à l'apparence ou à la figure des mots. [...]
> Je pense encore qu'il s'agit là d'une imprégnation de la sensibilité par la figure typographique du mot (le plus souvent selon le bas de casse, à cause de la quantité ingurgitée)[23].

Plutôt que de «bas de casse», c'est le grand parangon qui dessine mimotypographiquement la figure même du gymnaste. Le portrait s'appuie d'abord sur la graphie des deux premières lettres. Une par paragraphe et chacune soulignée par une comparaison. En passant de G à Y, la description se déplace carnavalesquement de la tête au sexe du personnage.

Bien que Ponge ait beaucoup insisté sur l'importance du signifiant graphique, il ne faut pas oublier l'importance de la phonie. C'est elle qui prend le relais pour épeler les deux lettres suivantes du mot gymnaste. La forme du M est certainement responsable du dessin visuel des «deux plis sur l'aine» du début du deuxième paragraphe. Mais «*M*oulé dans un *m*aillot» reprend allitérativement le son M et poursuit, par un jeu sur l'homophonie de la lettre N et de l'aine (ce «pli de la cuisse au bas du ventre», comme dit Littré). On pourrait probablement considérer que c'est une autre homophonie celle de la lettre M et du présent du verbe aimer qui déclenche l'isotopie érotique déjà présente dans la «mèche en accroche-cœur» du premier paragraphe et dans «Tous les cœurs il dévaste» du troisième.

Dans le troisième paragraphe, le jeu avec la part phonique des signes structure la période. La fin de chacun des trois membres de la période est occupée par un signe qui rime avec gymn*aste*: dé*vaste*, ch*aste*, b*aste*. Soit, si l'on compte bien les graphèmes, un décompte décroissant des lettres qui précèdent la finale /ast/: 4, puis 3, puis 2, puis une seule lettre pour finir, comme le dit d'ailleurs le dernier mot de la première partie du poème:

---

22. G. Genette, *Mimologies*, p. 380.
23. *GRE, MET*, p. 215.

> BASTE : interjection, francisation de l'exclamation italienne basta exprimant l'indifférence, la résignation, l'impatience ou la déception et signifiant littéralement «il suffit».

Visiblement, le gymnaste au front bas ne dispose pas d'un langage très élaboré.

5. La densité de l'écriture lapidaire

L'importance de la matérialité du signe va bien au-delà de la « mimographie » identifiée par Genette[24]. Dans la *Fabrique du pré*, en date du 30 mai 1970, Ponge déclare :

> Les beaux textes en langue morte (par ex., pour nous, les textes latins) nous intéressent d'autant plus qu'ils n'existent pour nous que comme écriture, puisque nous ne savons du tout comment ils étaient prononcés. Parce que leur matérialité est évidente (inscriptions, gravures dans la pierre ou sur la cire, ou dans la glaise des tablettes — ou typographiquement sur les pages de nos livres de classe).

Cette célébration de l'écriture lapidaire est à prendre dans les deux sens du terme: écriture « lapidaire » parce que gravée (texte épigraphique dont la pérennité tient à la trace, écriture solennelle et sacrée) et « lapidaire » parce que brève (présentant un maximum de densité sémantique en un minimum de mots). Il y a chez Ponge, c'est très clairement formulé dans «Tentative orale[25]», une volonté, par l'écrit, de triompher des insuffisances de la parole orale. Il le dit avec une intensité si rare qu'il faut très simplement le citer :

> Ressentant cela avec une espèce de malaise et de honte, bien souvent c'était contre cela, contre la parole orale que je me décidais à écrire, c'est ce qui me jetait sur mon papier. Pourquoi? Pour m'en corriger, pour me corriger de cela, de ces défaillances, de ces hontes, pour m'en venger, pour parvenir à une expression plus complexe, plus ferme et plus réservée, plus ambiguë peut-être, peut-être pour me cacher aux yeux des autres et de moi-même, pour me duper peut-être, pour parvenir à un équivalent du silence (si je parle d'expression plus ambiguë).

Ceci se traduit autrement dans «La Seine »:

> Et c'est ainsi qu'il est naturel peut-être de concevoir un proverbe, voire n'importe quelle formule verbale et enfin n'im-

---

24. G. Genette, *Mimologies*, p. 381.
25. *GRE, MET*, p. 237-8.

> porte quel livre comme une stèle, un monument, un roc, dans la mesure où il s'oppose aux pensées et à l'esprit, où il est conçu pour s'y opposer, pour y résister, pour leur servir de parapet, de voile, de pantagnère, enfin de point d'appui. Ou encore dans la mesure où il est conçu comme leur état de rigueur, leur état solide[26].

Cette importance des maximes et des proverbes est soulignée également dans «Tentative orale »:

> Voyez les maximes, ce n'est pas très loin des oracles, des énigmes ! [...]
> Je crois que si l'on écrit, même quand on ne fait qu'un article de journal, on tend au proverbe (à la limite bien sûr). On veut que cela serve plusieurs fois et, à la limite, pour tous les publics, en toutes circonstances, que cela gagne le coup quand ce sera bien placé dans une discussion.
> [...] Quand on écrit il semble que ce soit au fond pour cela, qu'on s'en rende compte ou non. Ainsi tend-on à une espèce de qualité oraculaire[27].

Telle est, bien sûr, l'explication de la clôture et de la densité recherchée des formes brèves du type du « Gymnaste ». Soulignons au passage que le sens 7 de parangon («Sorte de marbre noir d'Égypte et de Grèce, dont les anciens faisaient des sphinx et d'autres statues d'animaux») est ici convoqué : de l'énigme du sphinx à la gravure dans le marbre des plus lointaines civilisations. Ponge n'atteint, à son tour, cette «espèce de qualité oraculaire» qu'au prix d'un travail stylistique et en adoptant divers dispositifs linguistiques :

D'abord le choix de l'impersonnel, la mise à l'écart de la subjectivité permet de soustraire les énoncés à la contingence d'une énonciation singulière, unique, pour atteindre ce qui peut être commun. Dès 1944, Sartre soulignait l'exclusion radicale du lyrisme qui caractérise l'œuvre de Ponge.

Ensuite la généricité, par le choix des déterminants génériques et d'un présent gnomique ou de définition.

Enfin, la densité syntaxique, voire métrique, des énoncés, à commencer par celle des phrases-paragraphes.

Sartre a, le premier, souligné l'importance des paragraphes : «Les poèmes de Ponge se présentent comme des constructions biseautées dont chaque facette est un paragraphe. [...] L'unité orga-

---

26. *TPR*, p. 531.
27. *GRE, MET*, p. 238-9.

nique est donc le paragraphe: il se suffit[28]». Sartre parle également admirablement de «ces phrases lourdes de sens, déjà pétrifiées, et dont la puissance d'affirmation est telle que toute une société les reprend à son compte[29]».

C'est ce sur quoi il convient d'insister pour finir.

Tout en proclamant sa soumission à la rhétorique, contre le romantisme anti-rhétorique des surréalistes, Ponge parle d'adopter «une rhétorique par objet (c.-à-d. par poème)[30]» et il se fixe un idéal qu'il me semble atteindre dans le « Gymnaste »:

> Et je ne dis pas que je n'emploie, parfois, certains artifices de l'ordre typographique;
> — et je ne dis pas non plus que dans chacun de mes textes il y ait un rapport entre sa forme dirai-je prosodique et le sujet traité ;
> ... mais enfin, cela arrive parfois (de plus en plus fréquemment)[31].

Ainsi s'explique l'idée des petits textes construits comme des « bombes » selon l'expression que l'on trouve dans «Tentative orale »:

> Si j'envisage une rhétorique, c'est une rhétorique par objet, pas seulement une rhétorique par poème, mais une rhétorique par objet. Il faut que ce mécanisme d'horlogerie (qui maintient l'objet) nous donne l'art poétique qui sera bon pour cet objet. Je crois qu'il ne faut pas être trop ambitieux, revenir à la modestie. Couper les ailes à la grandeur, à la beauté. Et peut-être nous faut-il donc ici même redescendre par degrés au seul ton convenable à ce genre de causerie [...][32].

Cette descende par degrés, c'est très exactement ce que la petite « bombe » du « Gymnaste » met en scène. Le poème réalise ce «mécanisme d'horlogerie», ce rapport absolu entre une forme prosodique et le sujet traité. La rhétorique se traduit d'abord dans la composition (*dispositio*), elle se traduit ensuite dans l'*elocutio*, le détail stylistique par lequel nous terminerons cette analyse.

— La dispositio : la densité du plan de texte

Le texte est disposé en cinq paragraphes et comporte six phrases typographiques. Soit un ensemble divisé en deux parties

---

28. J.-P. Sartre, *Situations*, p. 329.
29. *Ibid.*, p. 335.
30. *GRE, MET*, p. 336.
31. *Ibid.*, p. 36-7.
32. *Ibid.*, p. 260.

comportant un nombre inégal de paragraphes : 3§ & 2§, mais un nombre égal de phrases : 3P & 3P. Formellement ces deux parties du plan de texte sont soulignées par la présence d'un connecteur MAIS suivi d'un ET en fin de premier ensemble. A ce couple répondent, symétriquement, un autre MAIS suivi d'un «ET (c'est) ALORS» dans le bloc final introduit clairement par un « Pour finir», comme le bloc initial s'achevait par l'épuisement des lettres avant la rime (4, 3, 2, 1) dont il a été question plus haut.

Les deux phrases qui constituent le paragraphe 4 sont clairement articulées par un organisateur PUIS qui souligne, avec le ET ALORS du dernier paragraphe, la succession des actions de cette deuxième partie du poème.

— L'*elocutio*: syntaxe et formes prosodiques du poème

Ce poème présente une particularité micro-linguistique : il est constitué de longues phrases faiblement ponctuées. Cet affaiblissement de la segmentation typographique nous incite à être attentif à une unité de composition textuelle importante: la période. Chaque paragraphe est une période bien plus qu'une phrase. Par le biais de la valeur rythmique de la période, on touche à l'*elocutio* et même à l'*actio*, à la diction du poème. En effet, dans une «réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique», Ponge rapproche la « diction » du « dire » mallarméen et tout simplement du style:

> Il ne m'arrive jamais d'écrire la moindre phrase que mon écriture ne s'accompagne d'une diction et d'une écoute mentale, et même plutôt, qu'elle ne s'en trouve (quoique très peu sans doute) précédée[33].

Un rythme perce sous les paragraphes-périodes du poème. Sans trop forcer, mais puisque nous sommes libérés par l'absence de ponctuation, à nous de frayer une diction dans l'espace de la période. Dans le premier paragraphe, on peut dégager quatre groupes de huit syllabes :

> Comme son G l'indique le gymnaste /8/
> porte le bouc et la moustache /8/
> que rejoint presque une grosse mèche /8/
> en accroche-cœur sur un front bas. /8/

Le rythme du second paragraphe est plus évident encore, parce que mieux souligné morpho-syntaxiquement:

---

33. *Ibid.*, p. 221.

Moulé dans un maillot / qui fait deux plis sur l'aine / 12 /
il porte aussi, / comme son Y, / la queue à gauche. / 12 /

Visiblement, deux alexandrins pointent sous la prose. L'un au rythme 6 / 6, l'autre 4 / 4 / 4. Soit les deux grandes formes rythmiques de l'alexandrin.

Le rythme interne du troisième paragraphe est balisé par les rimes en aste et découpé en trois segments de 6 syllabes séparés par les connecteurs-organisateurs MAIS et ET.

Tous les cœurs il dévaste /6/
mais se doit d'être chaste /6/
et son juron est BASTE! /6/

Le quatrième paragraphe retrouve l'amplitude rythmique d'alexandrins réguliers (6 + 6 syllabes) qui prolongent les rythmes antérieurs :

Plus rose que nature / et moins adroit qu'un singe / 12 /
il bondit aux agrès / saisi d'un zèle pur. / 12 /
Puis du chef de son corps / pris dans la corde à nœuds / 12 /
il enterroge l'air / comme un ver de sa motte. / 12 /

Ceci contraste d'autant plus avec le dernier paragraphe dans lequel la régularité rythmique s'effondre :

Pour finir /3/
il choit parfois des cintres /6/
comme une chenille, /4/
mais rebondit sur pieds, /6/
et c'est alors /4/
le parangon adulé /7/
de la bêtise humaine /6/
qui vous salue /4 /.

Cette mise en avant du rythme n'a pas pour but la dissimulation gratuite de vers sous la prose. Cette présence d'un rythme mime ici avant tout les exercices de gymnastique du personnage. La désarticulation rythmique finale correspondant à la fin des exercices et à la chute du « salut».

On peut certainement lire ce poème comme une déclaration de poétique. La virtuosité du gymnaste que le texte ravale au rang de modèle de la « bêtise », n'est-ce pas un peu celle de la poésie versifiée avec laquelle ce texte joue subtilement et dont sa prose se dégage ? «Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes», plus de vers au sens propre du terme, «la forme même du poème est déterminée par son sujet», déterminée dans sa composition et dans le détail de son style. Dès lors, ce qui est ici dénoncé n'est-ce pas la

virtuosité prétentieuse du faiseur de vers? Modestie de Ponge, à la mesure de son ambition d'atteindre une écriture oraculaire, débarrassée de l'artifice du vers mais aussi dense que lui.

Dans *Répertoire II*, Michel Butor est très proche de la conception pongienne de l'écriture poétique:

> Le poète est celui qui se rend compte que le langage, et avec lui toutes choses humaines, est en danger. Les mots courants n'ont plus de garantie; s'ils perdent leur sens, tout se met à perdre son sens — le poète va essayer de le leur rendre. [...] Il va s'efforcer lorsqu'un « moment » lui affirmera son importance, de le consacrer lui-même en le racontant sous une forme comparable à celle des anciens « textes » (textus : tissu, enlacement, contexture), telle que ses paroles ne puissent se défaire, s'effilocher aussi facilement qu'à l'habitude[34].

De cette façon, le texte poétique, retrouvant la densité de l'écriture lapidaire, atteint la puissance de l'*évocation*.

6. Pour conclure: une façon d'être dans la langue

Retraçant, dans ses *Entretiens* de 1970 avec Philippe Sollers, les années de l'écriture des textes du futur *Parti pris des choses*, Ponge a ces mots éclairants :

> Je travaillais [...] avec mon irrationnel venant de la profondeur de mon imprégnation, de mon imprégnation enfantine, venant du fond de mon corps, et ça, ce n'est pas si loin, si vous voulez, d'une démarche comme celle d'Artaud, mais avec cette différence essentielle que j'avais l'alphabet sur le mur, le dictionnaire sous moi, et que je savais parfaitement que ce que j'allais faire, que ce que je faisais était un texte — et que je ne sortais pas de la langue française, et que je ne voulais pas en sortir[35].

C'est cette façon d'*être dans sa langue* qui me plaît chez Ponge. A la différence de Michaux, il ne va pas jusqu'à inventer une langue étrangère dans la langue. Son entreprise peut également paraître moins tragique que celle d'Antonin Artaud, elle n'en est cependant pas moins radicale. Il s'agit d'une façon de résoudre, par la fabrication d'un *texte*, une crise profonde de la parole. Lorsque Ponge parlait de retrouver la parole en fondant son propre dictionnaire, c'est à une grande entreprise de lutte contre

---

34. Michel BUTOR, *Répertoire II*, Paris: Minuit, 1964, p. 17-8.
35. *ENT*, p. 72.

le silence qu'il décidait de s'atteler, à une entreprise poétique de retraitement des unités de la langue:

> N'en déplaise aux paroles elles-mêmes, étant données les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler. Un tas de vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes, voilà ce qu'on nous offre à remuer, à secouer, à changer de place. Dans l'espoir secret que nous nous tairons. Eh bien ! relevons le défi[36].

Laissons Ponge conclure avec force sur ses raisons d'écrire / décrire :

> Alors je décris, par rage froide, parce qu'il faut bien faire quelque chose, prendre quelque pose, sous peine de mort ou de folie immédiates (ou à brève échéance)[37].

Jean-Michel ADAM

36. *TPR, PRO*, p. 163.
37. *Ibid.*, p. 204.