

LA CONSTRUCCIÓ DEL SUBJECTE LÍRIC EN LA POÈTICA *OBJECTUAL* DE FRANCIS PONGE

Begoña Capllonch

Universitat Pompeu Fabra

begona.capllonch@upf.edu

Cita recomanada || CAPLLONCH, Begoña (2013): "La construcció del subjecte líric en la poètica *objectual* de Francis Ponge" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 8, 61-74, [Data de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-begoña-capllonch-ca.pdf>

Il·lustració || Gabriel Germán Barbabianca

Traducció || Pau Gros Calsina

Article || Rebut: 30/06/2012 | Apte Comitè Científic: 30/10/2012 | Publicat: 01/2013

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || L'objectiu d'aquest treball és mostrar, a partir del cas pràctic de l'obra de Francis Ponge, com el subjecte líric d'una producció deliberadament no subjectivista pot construir-se, precisament, per l'absència d'aquest subjecte i en oposició a l'objecte que recrea, perquè en ser la desaparició del subjecte una estratègia retòrica per a manifestar l'objecte, els trets lingüístics i la pròpia intencionalitat comunicativa dels textos no fan sinó definir el subjecte en qüestió. En el cas de l'obra de Francis Ponge, el subjecte líric coincideix amb el subjecte històric Francis Ponge, però amb independència d'aquest fet, i per tant el que reivindica aquest treball és que no hi ha res objectiu en la llengua, com tampoc no ho és la realitat representada, perquè tot objecte pressuposa un subjecte.

Paraules clau || subjecte líric | Ponge | Derrida | poètica objectual.

Abstract || The aim of this paper is to show how, in the case of the works of Francis Ponge, the lyrical subject of a deliberately non-subjectivist body of work can be constructed, despite – and even because of - the absence of said subject and in opposition to the object which it recreates. Although the disappearance of the subject is a rhetorical strategy to draw attention to the object, both the linguistic features and the communicative intentionality of the texts, serve only to define the subject in question. In the case of the works of Ponge, the lyrical subject coincides with the historical subject Francis Ponge himself. However, putting this fact aside, this paper demonstrates that nothing in language, nor in the reality that it represents, is objective, since every object presupposes a subject.

Keywords || lyrical subject | ponge | Derrida | objectual poetry.

0. Introducció

Tot i que no fa falta insistir en la inadequació d'identificar el subjecte líric d'una producció amb el seu autor, amb l'individu històric que construeix la veu o veus que assumeixen l'enunciat poètic, en l'obra de Francis Ponge l'assumpte no és gens trivial, perquè el mateix poeta acreditava el seu discurs en tant que Francis Ponge¹. No ho feia pas, però, per a desvetllar els racons més profunds de la seva circumstància biogràfica, sinó com a estratègia retòrica, perquè amb l'argument que «[l]e monde muet est la patrie du poète» (Ponge, 1965: 31), va dirigir la major part de la seva producció envers les coses, envers els objectes muts de la realitat empírica (tot i que, de fet, i com que els objectes pongeans són tan entitats materials com éssers naturals, més que no pas muts, caldria precisar que «sin la competencia lingüística propia de los humanos»). La raó d'aquest plantejament és que el poeta desitjava depurar el llenguatge de les fossilitzades expressions convencionals que, al seu parer, falsejaven la naturalesa de les realitats que designaven. Tanmateix, aquesta particular finalitat de l'obra pongeana sovint ha suscitat debats sobre la naturalesa del subjecte líric que enuncia. Segons la tesi desenvolupada per Käte Hamburger *Die Logik der Dichtung* (1957), per exemple, els textos de Ponge es troben fora de l'enunciació lírica precisament per aquesta intenció del poeta de voler descriure les coses distanciant-se de l'objecte de l'enunciació (Hamburger, 1995: 177) perquè si per a l'autora la característica de l'estructura enunciativa del gènere líric radicava en què, a diferència del que ocorria en altres gèneres, no s'orientava cap al pol de l'objecte enunciat sinó cap al propi objecte, l'obra de Ponge no compliria aquest requisit en abstraire's del subjecte, precisament, dels seus objectes d'enunciació². Amb tot, Hamburger ens brinda l'argument que ens permet justificar l'evidència del subjecte líric en l'obra de Ponge perquè si, com apuntava l'autora, els objectes de la poètica pongeana no acabaran sent més que l'expressió lingüística d'ells mateixos, és a dir, la paraula o el sintagma que, en la llengua francesa, s'hi refereix (Hamburger, 1995: 176), serà la mateixa construcció lingüística utilitzada pel poeta en cadascun dels seus textos la que ens desvelarà el subjecte; un subjecte que, en aquest cas, coincideix amb el mateix Francis Ponge. En aquesta poètica *objectual*, doncs, refractaria deliberadament les manifestacions subjectives i fins i tot als assumptes humans³, l'espai reservat a la creació de la personalitat lírica ho ocupa la *chose*, sí, però el cert és que el fet de donar la paraula «au monde muet» per incitar als objectes «à se réveler, s'exprimer» (Ponge, 1965: 73) no fa sinó remetre'ns a aquell subjecte que es retrau en va dels seus objectes d'enunciació, perquè, en definitiva, i en virtut del fet que «notre langage implique toute la subjectivité de l'homme, les descriptions ne peuvent que s'humaniser, et la création dire le créateur» (Rieu,

NOTES

1 | Cal recordar que aquesta identificació entre subjecte líric i autor històric se situa especialment en el Romanticisme, on el contingut poètic es jutjava vertaderament autobiogràfic. Sobre aquest aspecte, vegeu Gallegos (2006).

2 | Per a Hamburger, doncs, en l'estructura enunciativa del gènere líric no hi ha cap referència directa a cap objecte, perquè, segons la seva tesi, el més adequat és que els continguts dels enunciats fossin «expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto» (Hamburger, 1995: 168).

3 | Així ho va afirmar Ponge al llarg de la seva obra: «Je choisis comme sujets non des sentiments ou des aventures humaines mais des objets les plus différents possible» (Ponge, 1952: 47); «Les poètes n'ont aucunement à s'occuper de leurs relations humaines» (Ponge, 1971a: 206); «Je sais qu'il y a des poètes qui parlent de leur femme (de grands poètes que j'aime), de leurs amours, de la patrie. Moi, ce qui me tient de cette façon au cœur, je ne peux guère en parler» (Ponge, 1971a: 252).

1986: 109). De fet, el mateix argument és el que s'infereix de la interpretació de l'obra pongeana esgrimida per Derrida, i a la qual també farem referència aquí, perquè com no podia ser d'altra manera, la insistència de Ponge en el concepte de la diferència en tant que la definició d'un objecte havia de néixer dels trets que el distingien dels seus similars, no podia haver passat desapercebuda per l'autor de «La différence»⁴, que jutjà que les *choses* del poeta revelaven, efectivament, l'empremta del subjecte Ponge.

Així doncs, veurem en aquestes pàgines com aquesta poètica, precisament per abstrure's del subjecte que hi fa referència, no fa sinó definir-lo mitjançant els objectes referenciats, tot i que el títol de l'obra paradigmàtica de Ponge, en suma, així ho indicava, perquè el poeta no la va titular *Les Choses*, sinó *Le Parti pris de choses*, és a dir, explicitant que es tractava d'una elecció, de prendre partit en el que suposa l'elecció d'un subjecte. En conseqüència, l'espai que ocupen els objectes de Ponge poc té a veure amb el d'altres propostes presumiblement objectivistes com, per exemple, les del seu contemporani Alain Robbe-Grillet, perquè, tot i que el plantejament de tots dos pretenia trencar amb els convencionalismes de la representació realista i perseguir la representació d'allò real, la veritat és que la realitat no és més que un espai subjectiu, encara que condicionat inevitablement per una sèrie d'assertions que l'acrediten en tant que espai conceptual compartit necessàriament per tota la comunitat de parlants. L'obra de Ponge, doncs, voluntàriament aliena al subjecte i enfocada a la realitat empírica, oferia, en efecte, *una vision du monde*, però tal com apuntà Collot a propòsit del poeta, «[v]ision du monde, certes, mais le monde n'est jamais vu que par un sujet. C'est l'objectivité qui est une fiction» (Collot, 1989: 175).

1. La impersonalitat aparent de l'estil pongeà: de la temàtica objectual al subjectiu espai tàctil

El rebuig de Ponge a la lírica testimonial i intimista va ser sempre manifest, perquè creia que l'experiència autobiogràfica i l'expressió de l'estat d'ànim d'un autor podien en certa manera constituir l'objecte d'una obra poètica. És per això, per exemple, que un dels seus referents fos Malherbe, l'obra del qual considerava «un intense combat contre l'effusion, le chaos, la vulgarité lyrique» (Ponge, 1965: 81), i que volgués aconseguir un estil d'escriptura impersonal i formulari: «Parvenir à la formule claire» (Ponge, 1983: 63). En conseqüència, va decidir evitar en la mesura del possible l'ús de la primera persona:

Il m'est devenu parfaitement impossible, depuis quelque temps, d'employer le *je* (la première personne du singulier) [...]. Je ne

NOTES

4 | Derrida abordà l'obra del poeta en diverses ocasions. Amb el text *Signéponge*, participà en el col·loqui que, a propòsit de Francis Ponge, se celebrà al Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle del 2 al 12 d'agost de 1975. Es va publicar una versió d'aquesta ponència amb el mateix títol, l'any 1976, a la revista *Digraphe* (núm. 8, pp. 17-39), i tots dos textos van ser recopilats l'any 1986, a *Francis Ponge. Cahier de L'Herne* (núm. 51, pp. 350-370). Una nova revisió d'aquest material aparegué el 1984, en edició bilingüe francès-anglès, amb títol *Signéponge/Signsponge* (New York & Guildford: Columbia University Press); l'any 1988 es va publicar de forma separada només l'edició francesa: *Signéponge* (París: Seuil).

m'intéresse plus, c'est un fait, aux auteurs qui emploient le *je*. Ils me paraissent minces et ridicules; naïfs, vains, exagérément prétentieux, fantomatiques, et sans intérêt comme tels. Je ne voudrais pas perdre *notre* temps avec l'un d'eux (Ponge, 1965: 207-208).

Albergava fins i tot el propòsit que es prenguessin els seus escrits per anònims, com si es tractés d'aquelles «strophes impersonnelles inscrites dans la pierre» que tant admirava de les restes dels monuments romans (Ponge, 1965: 187), perquè, com que la seva família era originària de Nîmes, sempre va declarar haver-se sentit impactat per les inscripcions de «la Maison carrée, le temple de Vénus et les odalisques à Arles» (Ponge, 2002: 1411). Tanmateix, bé és cert que en els seus textos no passarà inadvertit el rastre de la primera persona, perquè tot i que no es manifesta en tant que subjecte de la predicació —és a dir, en tant que protagonista dels objectes enunciats—, sí que ho fa mitjançant certs dispositius lingüístics com ara la dixi de referència exofòrica, que és la que assenyala directament el subjecte enunciatiu situat fora del text. Ponge, en definitiva, havia establert una correspondència directa entre la presumpta impersonalitat del seu estil i la temàtica objectual dels seus poemes, però aquesta implicació no es pot pressuposar mai. Tal com comentàvem, ben diferent és el tema d'una obra en tant que objecte d'enunciació, de la manera en què s'enuncia per part del subjecte enunciatiu, d'un subjecte que sempre tindrà la competència suficient com per a *modelitzar* el seu objecte amb independència de quina sigui la seva naturalesa⁵. No seria pertinent, doncs, establir una simplificació ingènua ni restrictiva, perquè si tota la lírica testimonial suposa una *effusion subjective* que tant abominava el poeta⁶, ni tota la que és —o pretén ser— impersonal deixa de ser-ho necessàriament. A més, i tot i que Ponge havia expressat el desig de deixar que les coses es lliuressin de l'home (Ponge 1965: 73), no va rebutjar mai el fet que tots els objectes es definissin en funció de la mirada de l'home, perquè l'únic que implicava la seva perspectiva era un canvi d'enfocament en la manera de descriure la realitat, amb el fi que es pogués manifestar sense els lligams de les expressions convencionals. Així doncs, tal com va apuntar Veck,

La restitution écrite de l'objet par Ponge ne doit pas être considérée comme une recherche de l'objectivité, de la neutralité, etc. Dans la mesure où les choses sont dites, où elles s'inscrivent dans le langage, elles participent de l'humain, qui leur confère une valeur en relation avec lui; c'est cette valeur reçue que Ponge tente d'abolir, pour mettre à jour des qualités ignorées par l'usage commun de la langue (Veck, 1994: 47).

Per tant, el fet que fossin precisament els objectes l'assumpte enunciat en l'obra de Ponge no implica que no s'hi pugui rastrejar el subjecte que l'enuncia; i tot i que sovint aquest subjecte apareix encobert sota les fórmules col·lectives *on* i *nous*, els freqüents *il convient* o *il faut*, o el presentatiu *c'est* (a més del recurrent ús de

NOTES

5 | Ens cenyim al concepte d'*enunciació* com a instància lingüística pressuposada de manera lògica per l'existència mateixa d'un enunciat (Greimas i Courtès, 1990: 144), i per tant no es pot confondre aquest subjecte amb el subjecte de la predicació de la lògica clàssica, és a dir, amb aquell que, sotmès a una reflexió o observació, apareix objectivat en un enunciat (1990: 395).

6 | Efectivament, Ponge abominava el que entenia com les simples efusions de l'esperit d'un poeta: «[Je suis] absolument contraire à la poésie considérée comme une *effusion simplement subjective*... par exemple, 'je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche', et puis je montre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie. Il s'agit évidemment de bien autre chose» (Ponge, 1970: 26-27).

l'infinitiu, paradigmàtica forma no personal del verb), el *subjecte* Ponge no deixa d'emergir al llarg dels seus textos.

Amb tot, la veritat és que Ponge no s'havia dirigit als objectes precisament perquè no es veia capaç de parlar d'ell mateix, tal com ho apuntà en *Pratiques d'écriture*, el seu últim llibre publicat: «Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même» (Ponge, 1984: 79); però també perquè estava convençut que l'expressió, *per se*, havia de constituir la finalitat de qualsevol disciplina artística; és a dir, no l'expressió d'una idea o creença, sinó l'expressió en tant que evidència de l'existència de l'individu. I justament els objectes de la realitat sensible van esdevenir el pretext que va considerar òptim per expressar-se i alhora definir-se per diferenciació, perquè, segons ell, el silenci dels objectes només fa que incitar l'home a utilitzar la seva facultat lingüística: «la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet» (Ponge, 1952: 47)⁷. Així doncs, el fet de dirigir-se cap a les coses va ser en realitat una tàctica per obtenir una imatge d'ell mateix, perquè el poeta es va servir de la seva temàtica objectual per ratificar la seva existència. Conseqüentment, i tal com assenyala Leclair, en l'obra de Ponge la descripció de l'objecte

est plus qu'un prétexte mais elle n'est pas non plus la finalité du poème. Car c'est dans sa relation à l'objet que le *je* se découvre et s'énonce, dans son mouvement d'admiration ou de répulsion face à l'objet, dans les qualités ou les défauts qu'il lui voit, que le *je* avoue ses préférences et ses inhibitions (Leclair, 1995: 140-141).

En conseqüència, l'objectivitat pongeana no tenia res a veure amb la que assajava, per exemple, el seu contemporani Alain Robbe-Grillet, un dels màxims artífexs de l'*école du regard* amb la qual l'obra de Ponge sembla, *a priori*, que pot tenir punts en comú. També els textos de Robbe-Grillet pretenien mostrar els objectes de la realitat quotidiana, però mitjançant una perspectiva que simulava l'enquadrament captat per l'objectiu d'una càmera fotogràfica o cinematogràfica. La realitat empírica de la qual parla Ponge, en canvi, no podria assimilar-se mai a l'espai que pogué revelar-nos una instantània gravada per un instrument òptic, perquè Ponge va fer seu un concepte d'espai peculiar: l'*espace tactile* ideat pel pintor Braque. Així, si bé el convencional «*espace visuel sépare les objets les uns des autres*», l'espai que Braque va denominar «tàctil», contràriament, era el que «*nous sépare des objets*» (Ponge, 2002: 944), i per tant aquest espai no pot sinó reclamar la presència d'un subjecte⁸; i d'aquí que Ponge concebés aquell àmbit no com un lloc objectiu, sinó com el lloc del qual cada individu s'hauria d'apropiar: «un endroit, pour l'œil même, où se promener, à explorer, des objets à tâter, à êtreindre, enfin à interroger. Il y a là (indéfiniment) à croire s'approprier. À jouir» (Ponge, 1999: 125). Per tant, i tot i que un text descriptiu i suposadament impersonal hauria

NOTES

7 | Curiosament, una de les obsessions del jove Ponge va ser la d'autoanalitzar-se. En un escrit molt revelador titulat *Premier essai d'analyse personnelle* que l'autor va afegir a una carta adreçada al seu pare l'any 1919, ens és revelada tant aquesta idea com els temors i inseguretats que l'impulsaren a buscar una forma d'expressió original: «le contact de grands esprits [...] me jeta dans le désespoir de ma faiblesse de raisonnement, de ma médiocrité d'idées, et c'est alors que je cherchai furieusement l'originalité qui me mît au niveau de ces intelligences; sinon au point de vue logique et puissance d'idées, du moins, en général, dans la balance des facultés, puisque, par l'originalité sentimentale et du style, je leur étais supérieur. Ce souci d'originalité et ma continuelle manie d'analyse personnelle qui s'y ajoute naturellement, m'ont jeté bientôt dans l'incohérence, le désordre, et le désespoir qui naît du désordre logique» (Ponge, 2005: 27-28). No disposem de la resposta del seu progenitor, però pel que es constata en una nova carta de Ponge referida a la resposta, el consell patern, a pesar de la reticència amb la qual s'ho pren, podria constituir la clau del que més endavant es convertí en l'objectiu del poeta: «j'ai bien reçu hier la lettre de Papa qui m'accuse réception et lecture de ma petite saleté psychologique. Le conseil de Papa 'de faire porter mon analyse psychologique sur d'autres sujets que sur moi-même' est plus difficile à suivre qu'il ne peut sembler» (Ponge, 2005: 33).

8 | Curiosament, una de les obsessions del jove Ponge va ser la d'autoanalitzar-se. En un escrit molt revelador titulat *Premier essai d'analyse personnelle* que l'autor va afegir a una carta adreçada al seu pare l'any 1919, ens és

d'aparèixer desmodalitzat (Hamon, 1982: 150), a l'obra de Ponge podem constatar que els escriptors apareixen plens d'elements modalitzadors (adjectius valoratius, verbs volitius i d'expressió de sentiments, invocacions i exclamacions de tot tipus, etc.) a causa de, tal com assenyala Rieu a propòsit de l'obra pongeana,

[b]ien que la présence du *je* (*nous, on*) rappelle déjà à tout moment une subjectivité, celle-ci se manifeste encore de façon plus engagée, plus interprétative dans l'emploi constant d'adjectifs ou d'adverbes qui contiennent un jugement et imposent une vision très originale (Rieu, 1986: 88).

A més, la veu que assumeix el discurs reivindica sense reserves l'organització del material textual, perquè la majoria dels poemes que Ponge dedica a la descripció de coses alerten el lector que el text arriba a la fi mitjançant certes formes lingüístiques que apunten clarament al subjecte enunciatiu, com l'adverbi *enfin* o la conjunció *mais*, que no apareixen amb valor adversatiu, sinó que «déloue l'attente du lecteur dans la mesure où elle coupe brusquement court à la description qui était en train de se déployer» (Leclair, 1995: 79). No podem oblidar que el subjecte ens farà partícips fins i tot de les seves cavil·lacions pel que fa a la dificultat de traduir verbalment les coses, tal com s'explicita en l'exemple següent, relatiu a la descripció de *le palet*: «Je n'en dirai pas plus [de *le palet*], car cette idée d'une disparition de signes me donne à réfléchir sur les défauts d'un style qui appuie trop sur les mots» (Ponge, 1967: 101)⁹. En conseqüència, l'estructura enunciativa dels textos pongeans es convertí també en temàtica, perquè fou l'existència fàctica dels objectes (la que percep el subjecte a través dels seus ulls tàctils) el que, segons Ponge, el constituïria com a individu¹⁰. I si Ponge reclamava definir-se mitjançant les coses, és a dir, a través de l'alteritat per diferenciació, inevitablement la seva obra va cridar l'atenció de Derrida, que la va examinar des del seu concepte de *différance*.

2. Identitat i diferència: la traça del subjecte en l'escriptura de l'objecte pongeà

Efectivament, es podria entendre plausiblement la construcció del subjecte de la poètica de Ponge des de la perspectiva derridiana de la *différance*, perquè en ser l'objecte pongeà l'alteritat —«La chose est l'autre» (Derrida, 1988: 17)—, a partir d'aquest altre es podria anar definint el subjecte, perquè, en definitiva, «l'un n'est que l'autre différencié» (Derrida, 1972: 19); i així ho va afirmar el poeta d'una manera intuïtiva, preguntant-se si no podria ser la «mise en compagnie de quelque autre (être ou chose), enfin de quelque objet, qui permettrait à quiconque de concevoir son identité personnelle? [...] De se signifier?» (Ponge, 2002: 416). Recordem breument, però,

NOTES

revelada tant aquesta idea com els temors i inseguretats que l'impulsaren a buscar una forma d'expressió original: «le contact de grands esprits [...] me jeta dans le désespoir de ma faiblesse de raisonnement, de ma médiocrité d'idées, et c'est alors que je cherchai furieusement l'originalité qui me mît au niveau de ces intelligences; sinon au point de vue logique et puissance d'idées, du moins, en général, dans la balance des facultés, puisque, par l'originalité sentimentale et du style, je leur étais supérieur. Ce souci d'originalité et ma continue manie d'analyse personnelle qui s'y ajoute naturellement, m'ont jeté bientôt dans l'incohérence, le désordre, et le désespoir qui naît du désordre logique» (Ponge, 2005: 27-28). No disposem de la resposta del seu progenitor, però pel que es constata en una nova carta de Ponge referida a la resposta, el consell patern, a pesar de la reticència amb la qual s'ho pren, podria constituir la clau del que més endavant es convertí en l'objectiu del poeta: «j'ai bien reçu hier la lettre de Papa qui m'accuse réception et lecture de ma petite saleté psychologique. Le conseil de Papa 'de faire porter mon analyse psychologique sur d'autres sujets que sur moi-même' est plus difficile à suivre qu'il ne peut sembler» (Ponge, 2005: 33).

9 | A *La Rage de l'expression*, per exemple, aquestes consideracions són molt comunes, perquè l'autor farà partícip contínuament el lector de la seva tasca d'escriptura: «décidément, il faut que je revienne au plaisir du bois de pins» (Ponge, 1952: 83); «je n'arriverais pas à conquérir ce paysage, ce ciel de Provence? Ce serait trop fort! Que de mal il me donne! Par moments, il me semble que je ne l'ai pas assez vu, et je me dis qu'il faudrait que j'y retourne,

el concepte de *différance* de Derrida, i la interpretació que podria tenir des de la perspectiva text-subjecte-objecte de Ponge:

La *différance*, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit «présent», apparaissant sur la scène de la présence [en nuestro caso, el texto], se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé [el sujeto] et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur [el objeto] (Derrida, 1972: 13).

Ponge, a més, declarà que, si bé «les objets sont en dehors de l'âme», en virtut del fet que «l'âme est transitive», faria falta «un objet qui l'affecte, comme son complément direct» i aquell «rapport à l'accusatif» implicaria la projecció del jo cap a l'alteritat (Ponge, 1981: 150); cal apuntar que el poeta va justificar aquesta projecció del jo com un dels seus jocs de paraules més comuns, perquè remarcà que del terme *subjectivité* s'havia d'insistir «sur le *sub* (ce qui me pousse du fond, du dessous de moi: de mon corps) et sur le *jectif*: il s'agit d'un *jet*: d'une projection» (Ponge, 1971b: 19-20). Justament aquest procés de *transitivitat*, virtualment anàleg a l'*orientació* en lògica i a la *intencionalitat* en filosofia, es pot assimilar a l'espai de la *différance* derridiana, a l'espai en què la identitat es pot descobrir en l'alteritat. No es tracta, tanmateix, d'una identificació reductiva o simplificadora, perquè en l'àmbit de la *différance* —procés dinàmic que integra *espaiament i dilació*¹¹, una identificació factual entre el subjecte i l'objecte mai no serà satisfeta completament; i només en virtut d'aquest *diferir*, Ponge podria sentenciar que «l'être... n'est que de façons d'être successives» (Ponge, 1981: 151).

Ara bé, també cal recordar que, segons Derrida, el concepte de la *différance* no s'ha de relacionar mai amb el de *traça* o *empremta*, perquè seria necessari una traça sensible que pogués provar el procés de diferenciació-identificació: «Les concepts de trace (*Spur*), de frayage (*Bahnung*) [...] sont [...] inséparables du concept de différence. Il n'y a pas de frayage sans différence et pas de différence sans trace» (Derrida, 1972: 19)¹². El text pongeà es constitueix, doncs, com l'empremta sensible de la disseminació del subjecte, i per tant el poema és l'únic senyal que, a propòsit de l'objecte, deixa el subjecte enunciatiu; l'empremta mitjançant la qual el subjecte absent es deixa buidar per un objecte; i de nou, les paraules de Ponge poden coincidir amb aquesta idea derridiana de la traça i l'empremta: primer, perquè creia que la seva tasca era com la d'un talp que va traçant un túnel entre els vocables:

Je travaille [...] un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux [...] l'oeuvre elle-même parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc (Ponge, 1965: 229).

NOTES

comme un paysagiste revient à son motif à plusieurs reprises. Pourtant, il s'agit de quelque chose de simple!» (Ponge, 1952: 144); «à noter que j'éprouve les plus grosses difficultés du fait du nombre énorme d'images qui viennent se mettre à ma disposition [...], du fait de l'originalité de mon point de vue [...] —de mes scrupules excessifs (protestants)— de mon ambition démesurée, etc.» (Ponge, 1952: 156).

10 | Précisament, Alain Robbe-Grillet va criticar els objectes de Ponge per no ser més que un pur mirall de l'home, tal com es veu en la següent declaració: «l'anthropomorphisme le plus ouvertement psychologique et moral qu'il [Ponge] ne cesse de pratiquer ne peut avoir au contraire pour but que l'établissement d'un ordre humain, général et absolu. Affirmer qu'il parle pour les choses, avec elles, dans leur cœur, revient dans ces conditions à nier leur réalité, leur présence opaque: dans cet univers peuplé de choses, celles-ci ne sont plus pour l'homme que des miroirs qui lui renvoient sans fin sa propre image. Tranquilles, domestiquées, elles regardent l'homme avec son propre regard» (Robbe-Grillet, 1961: 62).

11 | Derrida va fonamentar la noció de la *différance* en el doble sentit del verb llatí *differe*: el primer es refereix a «l'action de remettre à plus tard [...] dans une opération qui implique [...] un détour, un délai, un retard, une réserve [...]: la *temporisation*»; i el segon, al significat de *différer*, de «ne pas être identique, être autre, discernable [...] : *espacement*» (Derrida, 1972: 8).

12 | En aquest cas, Derrida no escriu amb «a» la noció de la *différance* perquè la pren de la teoria freudiana.

I segon, en tant que, per a Ponge, si bé cadascun dels seus texts era una «*imprégnation... venant du fond de mon corps*», la seva escriptura seria «une espèce de trace de ce qu'il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion» (Ponge, 1970: 72). Tanmateix, aquesta empremta també suposa el testimoni de la materialitat de l'escriptura, una dimensió fonamental per a Ponge: «*Mais écrire, pourquoi? pour produire (laisser) une trace (matérielle), pour matérialiser mon cheminement, afin qu'il puisse être suivi d'une autre fois, une seconde fois*» (Ponge, 1971b: 19). Així, doncs, la presència del *jo* ja la trobem en l'espai de la diferència i en oposició a l'evidència de l'objecte, és a dir, a la construcció poètica que, en funció d'aquest objecte, duu a terme el subjecte enunciatiu:

Les objets sont [...] ma seule raison d'être, à proprement parler mon prétexte; et *la variété des choses est en réalité ce qui me construit*, [...] ce qui me permettrait d'exister dans le silence même. [...] Et si j'existe à partir d'elle [de la chose] ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos. Quelle création? Le texte (Ponge, 1971a: 12-13).

La qüestió de l'empremta, de fet, sovint queda explícita en els poemes; i sobretot, en aquells en què l'objecte de l'enunciació és un ser animal. Per exemple, a l'«L'Araignée», el fil de baba amb què l'aràcnid teixeix la teranyina (*son ouvrage*), s'equipara amb la saliva del poeta, deliberada *xarxa* per a *captar* lectors:

[L'araignée] secrète son fil, bave le fil de sa toile... le fil de son discours [...]. D'où la définition par elle-même de sa toile aussitôt conçue: DE RIEN D'AUTRE QUE DE SALIVE PROPOS EN L'AIR MAIS AUTHENTIQUEMENT TISSUS —OÙ J'HABITE AVEC PATIENCE— SANS PRÉTEXTE QUE MON APPÉTIT DE LECTEURS (Ponge, 2003: 109-110).

També a propòsit de la petxina (a «Notes pour un coquillage»), Ponge es refereix a la «secreció» —el llenguatge— del «mol·lusc-home»: «la véritable sécrétion [...]: je veux dire la PAROLE» (Ponge, 1967: 77)¹³; i tanmateix, les secrecions dels cargols (a «Escargots») es presenten com a exemplars, perquè la seva traça —com les línies d'una cal·ligrafia— són només quelcom d'inherent a ells mateixos. L'existència d'aquests animals, doncs, es constitueix com a obra d'art, i aquesta és una de les lliçons que, per a Ponge, els ofereixen els gasteròpods¹⁴, perquè no s'hauria escrit la seva traça (l'obra) sinó «en obéissant précisément à leur nature»:

Et voilà l'exemple qu'ils [les escargots] nous donnent. Saints, ils font œuvre d'art de leur vie [...] Leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme. Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin, à leur œuvre. Rien de disproportionné —d'autre part— à leur être physique. Rien qui ne lui soit nécessaire (Ponge, 1967: 54).

NOTES

13 | A «Des raisons d'écrire», Ponge torna a fer referència a l'home-mol·lusc, tot i que, aquest cop, les paraules no són ja «secreció», sinó la seva sang: «O hommes! Informes mollusques, foule qui sort dans les rues [...]. Vous n'avez pour demeure que la vapeur commune de votre véritable sang: les paroles» (Ponge, 1967: 162-163).

14 | Habitualment, Ponge extreia de cadascun dels objectes que descrivia, una *leçon* que s'havia d'entendre com la forma òptima d'adequar-se a la vida: «chacun de mes objets, qui persiste dans la vie, propose une façon d'être, donc une morale, donc un art de vivre. Si la morale c'est l'art de vivre. Il y a une morale de l'escargot, une morale de l'huître, etc.» (Ponge, 2002: 1431).

A més, en certa ocasió, i en virtut d'aquesta idea que no hi ha distància entre la vida d'un individu i la seva obra, Ponge va expressar la voluntat que els seus escrits es llegissin com una mena de novel·la autobiogràfica, una idea que va agafar d'un títol d'Ungaretti: «il y a un très beau titre de Ungaretti pour ses poèmes: *Vita d'un Uomo*... et, en effet, pour un artiste... la vie et l'œuvre ne font qu'un» (Ponge, 1970: 106)¹⁵.

D'altra banda, també la carcassa dels cargols és testimoni de la simbiosi entre l'art i la vida, perquè la carcassa perdura, de la mateixa manera que la producció literària d'un escriptor, més enllà de l'existència de l'individu: «cette coquille, partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux» (Ponge, 1967: 54). Els cargols, doncs, són un exemple idoni per l'home, i concretament, per l'home escriptor; d'aquí que el text que els descriu conclogui amb dues sentències explícites: la primera, «les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers», que pot ser una variació de la clàssica definició d'orador de Quintilià: «Vir bonus dicendi peritus» (*Institutio*, XII, I, I); i la segona, «connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es», ens remet clarament al «Gnosti te auton» del frontispici del temple d'Apol·lo a Delfos, una de les divises paradigmàtiques del pensament grec. Així doncs, tal com assenyala Pellet, «Ponge est à la recherche d'une écriture éthique, qui porte en elle-même sa fin et sa justification. L'œuvre doit être, comme la coquille des mollusques, le produit naturel d'une nécessité interne, la matérialisation de l'activité d'une vie» (Pellet, 1992: 55). I aquesta ètica derivada de la *leçon* de cada objecte ens defineix, inevitablement, l'*ethos* del poeta.

Un altre recurs de definició del subjecte a través de l'objecte és mitjançant l'assimilació, per part de la veu lírica, de les característiques de l'objecte descrites pel poema; i un exemple clar ens l'ofereix el text dedicat a *La Seine*, on el subjecte líric explicita el seu desig de confondre's amb la matèria líquida del seu objecte per adoptar la seva fluïdesa: «je suis assuré de ne cesser de couler en toi, cher ami [...]; pourquoi coulerais-je encore, sinon pour m'étendre et me relâcher enfin?» (Ponge, 1999: 297). En altres casos, succeeix a la inversa, perquè en lloc de tractar d'encarnar l'objecte, el subjecte li transfereix els seus trets humans. Curiosament, es pot advertir en un altre dels seus textos dedicats a l'aigua; aquest cop, a «De l'eau», perquè el subjecte li atribueix a aquest element el sentiment humà de la humiliació pel fet de, en estat líquid, ser una substància que inevitablement flueix sobre qualsevol superfície: «elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier [...]. On pourrait presque dire que l'eau est folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à sa pesanteur» (Ponge, 1967:

NOTES

15 | L'any 1969 publicà, efectivament, un volum que recollia tota la producció poètica d'Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*; i l'any 1974, quatre anys després de la seva mort, s'edità un volum que compilava tota la seva prosa crítica: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Però allò remarcable és que, per a Ponge, Ungaretti era l'únic poeta *subjectivista* digne d'admiració: «Gonflée d'un sentiment profond, l'une des seules (peut-être la seule) poésie subjective supportable —et non seulement supportable— mais exemplaire et admirable [...]. Sans recours à aucune transcendance, ni à aucun système idéologique encombrant. Sans idéologie. [...] Sans recours à la chanson au chant. Sans autre recours, du point de vue du rythme, qu'à celui des battements du cœur» (Ponge, 2002: 1340-1341). De fet, Ponge va traduir al francès alguns textos d'Ungaretti, i de la mateixa manera, Ungaretti va traslladar a l'italià poemes de Ponge. Sobre aquesta qüestió, vegeu el treball de Violante (1998).

61). A causa d'això, i no pas en poques ocasions, Ponge va ser titllat, tot i evitar tot allò humà, d'antropocentrista (Ponge, 1970: 110-113), tot i que cal precisar que tal humanització dels objectes no és més que una conseqüència del *parti pris*, i en tant que «la description ne peut passer que par le langage fait pour l'homme», era inevitable «la tendance à l'animisme ou l'anthropomorphisme» (Rieu, 1986: 97).

D'altra banda, aquesta empremta del subjecte en l'objecte —o en el text sobre l'objecte— cal relacionar-la amb l'acte d'anomenar les coses tan característic de Ponge, perquè cal recordar que el poeta aspirava a un ideal lingüístic que pot assimilar-se al de la tesi naturalista del *Cràtil* platònic, i és que un dels objectius que es va proposar fou que els noms de les coses s'assemblessin a les coses que designaven; una correlació de semblança que, al seu parer, impulsà l'origen de tota denominació (Ponge 1971b: 22-23)¹⁶. I el mer acte d'anomenar, en efecte, involucra el subjecte al qual denomina:

si la chose ne peut être que la chose-pour-l'homme-en-tant-qu'elle-est-dit, l'entreprise de nomination ne concerne plus la chose mais la subjectivité qui est en contact avec elle. La nomination rend alors compte de notre être dans le monde, explore notre subjectivité dans ses réactions envers le plus de situations étrangères possibles (le plus d'objets possibles), qui façonnent notre *être en avant*, enrichissent notre subjectivité (Rieu, 1986: 109).

Per tant, com que el text és l'espai de la disseminació del subjecte, i en funció de la importància que Ponge atorgava als noms de les coses, un altre argument que va desenvolupar Derrida per a interpretar l'obra de Ponge fou que tota la seva producció es constituï com el vessament de la seva rúbrica, el «*débordement de sa signature*»¹⁷; i justament a causa d'aquest desbordament-diferiment causat per l'acció «*spongistique pharmacopoeétique*» del poeta «*Ponge-éponge*», la firma que en resulta pot ser, segons Derrida, també la de «la chose même, c'est-à-dire, signature d'autre chose» (perquè recordem que «l'un n'est que l'autre différencié»), així que es tractaria d'una mena de *contrasignature* (Derrida, 1988: 105). De nou, aquesta tesi es veuria corroborada pel poema «De l'eau», perquè així com el subjecte s'immisceix en el text i hi deixa la seva empremta («L'eau m'échappe, me file entre les doigts» [la cursiva és nostra]), també el propi objecte hi deixa la seva: «elle [l'aigua] échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier [el paper on queda físicament escrit el poema] des traces, des traces informes» (Ponge, 1967: 63): empremtes que no són més que l'escriptura, l'espai on s'inscriu l'objecte.

Succeeix el mateix en el text «Les Hirondelles ou dans le style des Hirondelles» (i cal avisar que la veu *style* del títol no fa referència només a l'estil d'escriptura, sinó també a l'*stylo* com a instrument d'escriptura, a la «ploma estilogràfica»). En aquest cas, les aus

NOTES

16 | Efectivament, l'acte de la denominació era, per a Ponge, fonamental: «Sans doute suffit-il de *nommer*... d'une certaine manière»; (Ponge, 1981: 167); «Il s'agit de la nomination de choses du monde sensible» (Ponge, 1965: 137), i per això es pot considerar la seva poètica *cratílana*. Per a més informació sobre aquesta qüestió, vegeu el nostre treball (Capllonch, 2011).

17 | Al col·loqui de Cerisy dedicat a Ponge, Derrida va ser interrogat sobre la importància que conferia a aquest concepte de firma, de rúbrica; i sobre aquesta qüestió, va insistir en la singularitat dels noms propis pel que fa al sentit: «On rencontre alors le problème du nom propre, en tant que vocable, appellation, la question de sa place dans le système de la langue. Un nom propre comme aléa devrait ne rien signifier, devrait être une référence pure. Mais comme c'est un vocable pris dans un réseau linguistique, ça commence toujours à signifier. Le sens contamine le non-sens» (Derrida, 1977: 146). De fet, Derrida solia establir jocs lingüístics amb el nom del poeta en considerar-lo un matrimoni de vocables, *Francis et Ponge*: «Francis et Ponge forment un couple hétérosexuel harmonieux. Francis tranche par sa virilité, il introduit la décision dans l'indécidable éponge, et Ponge la féminité —l'épouse— en prend son parti» (Derrida, 1977: 140). Altres crítics han insistit en la peculiaritat del nom del poeta, a partir de l'interès que Ponge sentia pels noms. Així, Jean (1986: 38) apuntava, per exemple, que el nom *Francis Ponge* era un «curieux mélange d'éponge et de pierre ponce», perquè la veritat és que tant les esponges com les pedres abunden en els textos pongeans. Així i tot, el poeta va dir el següent respecte

són autèntiques *plomes* que, amb la tinta del cel, *firmen* l'espai i *s'escriuen* elles mateixes: «Hirondelle... Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire tu t'écris vite!»; in dins dels seu nius, a més, estarien esperant unes cries que no seran més que *petites paraules*: «les mots piaillent: la famille famélique des petits mots...» (Ponge, 2003: 164-165).

També l'expressió del poeta és encarnada per la imatge de «Le Lézard» (Ponge, 2003: 83-87); la del petit rèptil que, sempre avançant sobre una paret de maçonneria —la pàgina en blanc—, de cop pot aturar-se («Arrêt brusque») i canviar de direcció tal com li passa al subjecte que, en aquell moment, apareix en el text per a avisar que es tracta d'un canvi d'enfocament de la visió de l'animal (és a dir, en la direcció de la seva definició lingüística a propòsit de la descripció del llangardaix): «Il se prolongue. Profitons-en; changeons de point de vue»; i precisament aquest rèptil, que apareixerà i desapareixerà per entre les esclatxes del mur, «toujours cherchant furtivement sa route», emprendre el seu camí tot proveint-se «d'arguments, de ressort dialectique», perquè la seva arma no seria una altra que la llengua («une langue très longue et fourchue»); i ja a la fi de l'escrit (literalment inscrit per la llengua del rèptil), i per si hi hagués algun lector distret, Ponge declararà que aquest mur no semblaria més que a una pàgina, a la pàgina en la qual es farà visible *le lézard* de la consciència poètica: «un petit train de pensées grises, —lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit».

I finalment, també en un dels fragments de la sèrie *Le Soleil placé en abîme* veiem com el subjecte és l'escriptura; i així, el *soleil*, després d'emergir de *l'horizon du texte*, traça la seva trajectòria fins a arribar al seu zenit (el títol del poema) per tornar a amagar-se en acabar l'escrit; i d'aquí que la secció en qüestió s'anomeni «Le Soleil titre la nature», perquè el sol dóna nom a la naturalesa com si fos l'específic del text:

[Le soleil] il paraît à l'horizon du texte, s'incorporant un instant à sa première ligne, dont il se détache d'ailleurs aussitôt. [...] S'élevant peu à peu, il gagne alors au zénith la situation exacte de titre, et tout alors est juste, tout se réfère à lui selon des rayons égaux en intensité et en longueur. Mais dès lors il décline peu à peu, vers l'angle inférieur droit de la page, et quand il franchit la dernière ligne... [il replonge] dans l'obscurité et le silence (Ponge, 2003: 158).

Per consegüent, i com en la resta de casos, aquest objecte que *s'inscriu* serà el contrapunt del subjecte que, a través d'ell, es projecta; per tant, encara que l'individu Ponge se situa fora del text, hi segueix a dins deixant-hi empremta de la seva absència (com un senyal, en definitiva), fet que constitueix —tot i que en diferit— la seva *persona*.

NOTES

del nom de l'artista i la seva obra: «On ne reconnaîtra plus grand-chose sinon... nos initiales briller comme épingles ferrées sur un monument de toile» (Ponge, 1967: 110); i efectivament, les inicials de Francis Ponge poden descobrir-se fins i tot en el títol d'algun dels seus llibres, com ara *La Fabrique du Pré* (1971).

Així doncs, aquesta poètica objectual no ha minvat de cap manera el subjecte líric que l'enuncia, perquè, per mitjà de diverses formes (que inclouen des de dispositius lingüístics com la dixi fins a estratègies de creació com l'antropocentrisme) l'*ethos* del subjecte s'ha anat component. I és que les maneres de dirigir-se a les *choses* potser no eren, en Ponge, «sino formas de una pregunta por el sujeto —no hay objeto sin sujeto— siempre aplazada, siempre rehusada incluso, pero no por ello menos presente y nítida» (Casado, 2007: 14). En conseqüència, estem en desacord amb l'afirmació d'Hamburger d'excloure la poètica pongeana de l'enunciació lírica, perquè també en l'obra de Ponge l'objecte d'enunciació es condueix cap al camp del subjecte enunciatiu. Tot allò que el subjecte refereix de l'objecte només és la conseqüència de la seva experiència amb tal objecte, sense el qual el subjecte potser no podria definir la seva identitat, perquè és en l'espai tàctil que separa l'home de les coses, en l'espai de la diferència on, en suma, l'individu pren consciència de si mateix. Per tant, i tot i que Ponge va escollir descriure els objectes del seu entorn quotidià per abstroure's de la seva creació, aquesta estratègia retòrica no fa més que convertir-lo en el vertader objecte de la seva poètica, perquè la seva *parti pris*, en definitiva, només es va desvelar com a *prise de parole*; i qualsevol *prise de parole* ens torna sempre a la imatge d'un subjecte:

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi (Amossy, 1999: 9).

Bibliografía

- AMOSSY, R. (1999): *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana: Delachaux & Niestlé.
- BONNEFIS, Ph. y OSTER, P. (dirs.) (1977): *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], París: Union Générale d'Éditions.
- CAPLLONCH, Begoña (2011): «La instauración de un dispositivo lingüístico cratiliano como fundamento de un método de creación poética: la palabra fundacional de Francis Ponge», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. XXVI, 55-78.
- CASADO, M. (2007): «Clave de los tres reinos», en Ponge, F., *La soñadora materia. Tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión. La fábrica del prado*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 7-30.
- COLLOT, M. (1991): *Francis Ponge: entre mots et choses*, Seyssel: Champ Vallon.
- DERRIDA, J. (1972): *Marges de la Philosophie*, París: Minuit, 3-29.
- DERRIDA, J. (1977): *Signéponge*, en Bonnefis, Ph. y Oster, P. (dirs.), *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], París: Union Générale d'Éditions, 115-144.
- DERRIDA, J. (1988): *Signéponge*, París: Seuil.
- GALLEGOS, C. (2006): «Aportes a la Teoría del Sujeto Poético», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, nº 32, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>>, [15/11/12].
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- HAMBURGER, K. (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor.
- HAMON, Ph. (1982): «Un discours contraint», en VV.AA., *Littérature et réalité*, París: Seuil, 119-181.
- JEAN, R. (1986): «La compagnie de Ponge», en Gleize, J. M. (dir.), *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, nº 51, 38-44.
- LECLAIR, D. (1995): *Lire «Le Parti pris des choses»*, París: Dunod.
- PELLET, É. (1992): «La morale et la rhétorique de la réciprocité», *Europe*, nº 755, 55-63.
- PONGE, F. (1952): *La Rage de l'expression*, Lausana: Mermod.
- PONGE, F. (1965): *Pour un Malherbe*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1967): *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1970): *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, París: Gallimard/Seuil.
- PONGE, F. (1971a): *Méthodes*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1971b): *La Fabrique du Pré*, Ginebra: Skira.
- PONGE, F. (1981): *Lyres*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1983): *Nioque de l'Avant-Printemps*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1984): *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, París: Hermann.
- PONGE, F. (1997): *Comment une figue de paroles et pourquoi*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1999): *Œuvres complètes*, París: Gallimard, vol. I.
- PONGE, F. (2002): *Œuvres complètes*, París: Gallimard, vol. II.
- PONGE, F. (2003): *Pièces*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (2005): *Pages d'Atelier 1917-1982*, París: Gallimard.
- RIEU, J. (1986): «La subjectivité dans *Le Parti pris des choses*», en Gleize, J. M. (dir.), *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, nº 51, 86-111.
- ROBBE-GRILLET, A. (1961): *Pour un nouveau roman*, París: Minuit.
- VECK, B. (1994): *Le Parti pris des choses de Francis Ponge*, París: Bertrand Lacoste.