

#08

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO LÍRICO EN LA POÉTICA *OBJETUAL* DE FRANCIS PONGE

Begoña Capllonch

Universitat Pompeu Fabra

begona.capllonch@upf.edu

Cita recomendada || CAPLLONCH, Begoña (2013): "La construcción del sujeto lírico en la poética objetual de Francis Ponge" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 61-74, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-begoña-capllonch-orgnl.pdf>

Ilustración || Gabriel Germán Barbabianca

Artículo || Recibido: 30/06/2012 | Apto Comité Científico: 30/10/2012 | Publicado: 01/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El propósito de este trabajo es el de mostrar, a partir del caso de la obra de Francis Ponge, cómo el sujeto lírico de una producción deliberadamente no subjetivista puede construirse, precisamente, ante la ausencia de ese sujeto y por oposición al objeto que recrea, pues siendo la desaparición del sujeto una estrategia retórica para manifestar el objeto, tanto los rasgos lingüísticos como la propia intencionalidad comunicativa de los textos no hacen sino definir a ese sujeto en cuestión. En el caso de la obra de Ponge, el sujeto lírico coincide con el sujeto histórico Francis Ponge, pero con independencia de este hecho, lo que reivindica este trabajo es que nada en la lengua es objetivo, como tampoco lo es la realidad representada, pues todo objeto presupone un sujeto.

Palabras clave || sujeto lírico | ponge | Derrida | poética objetual.

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, precisely in 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, the linguistic features as much as 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, but, independently of this fact, what this paper demonstrates is that nothing in language, nor in the reality it represents, is objective, given that any object presupposes a subject.

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

0. Introducción

Aunque huelga insistir en la inadecuación de identificar el sujeto lírico de una producción con el autor de la misma, con el individuo histórico que construye la voz o voces que asumen ese enunciado poético, en la obra de Francis Ponge el asunto no es trivial, dado que el propio poeta acreditaba su discurso en tanto que Francis Ponge¹. No lo hacía, sin embargo, con el fin de desvelar los recovecos de su circunstancia biográfica, sino a modo de estrategia retórica, pues argumentando que «[l]e monde muet est la patrie du poète» (Ponge, 1965: 31), dirigió la mayor parte de su producción hacia las cosas, hacia los objetos mudos de la realidad empírica (aunque, de hecho, y siendo los objetos pongeanos tanto entidades materiales como seres naturales, más que *mudos*, cabría precisar que «sin la competencia lingüística propia de los humanos»). Y la razón de este planteamiento es que el poeta deseaba depurar el lenguaje de las fosilizadas expresiones convencionales que, a su juicio, falseaban la naturaleza de las realidades por ellas designadas. No obstante, esta particular finalidad de la obra pongeana a menudo ha suscitado debates en torno a la naturaleza del sujeto lírico que la enuncia. Según la tesis que Käte Hamburger desarrolló en *Die Logik der Dichtung* (1957), por ejemplo, los textos de Ponge se hallarían ya fuera de la enunciación lírica precisamente por esta intención del poeta, porque Ponge pretendía describir las cosas distanciándose de su objeto de enunciación (Hamburger, 1995: 177), pues si para la autora la característica de la estructura enunciativa del género lírico radicaba en que, a diferencia de lo que sucedía en otros géneros, esta estructura no se orientaría hacia el polo del objeto enunciado sino hacia el del propio sujeto, la obra de Ponge no cumpliría este requisito al abstraerse el sujeto, precisamente, de sus objetos de enunciación². Con todo, la propia Hamburger nos brindaba el argumento que nos permite justificar la evidencia del sujeto lírico en la obra de Ponge, pues si, como bien apuntaba la autora, los objetos de la poética pongeana no acabarán siendo sino la expresión lingüística de los mismos, es decir, la palabra o el sintagma que, en la lengua francesa, a ellos se refiere (Hamburger, 1995: 176), será la propia construcción lingüística llevada a cabo por el poeta en cada uno de sus textos la que nos revelará al sujeto; a un sujeto que, en este caso, coincide con el mismo Francis Ponge. En esta poética *objetual*, pues, deliberadamente refractaria a las manifestaciones subjetivas y aun a los asuntos humanos³, el espacio reservado para la creación de la personalidad lírica lo ocupará la *chose*, sí, pero lo cierto es que ese dar la palabra «au monde muet» para incitar a los objetos «à se révéler, à s'exprimer» (Ponge, 1965: 73) no hará sino remitirnos a ese sujeto que en vano se retrae de sus objetos de enunciación, porque, en definitiva, y en virtud de que «notre langage implique toute la subjectivité de l'homme, les descriptions

NOTAS

1 | Recuérdese que esta identificación entre sujeto lírico y autor histórico se sitúa especialmente en el Romanticismo, donde el contenido poético se juzgaba genuinamente autobiográfico. Sobre este asunto, véase Gallegos (2006).

2 | Para Hamburger, pues, en la estructura enunciativa del género lírico no habría referencia directa a objeto ninguno, dado que, según su tesis, lo propio es que los contenidos de los enunciados fuesen «expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto» (Hamburger, 1995: 168).

3 | Así lo afirmó el propio Ponge a lo largo de toda su 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).

ne peuvent que s'humaniser, et la création dire le créateur» (Rieu, 1986: 109). De hecho, este mismo argumento es el que se infiere de la interpretación de la obra pongeana que esgrimió Derrida y de la que también daremos cuenta aquí, pues como no podía ser de otro modo, la insistencia de Ponge en el concepto de la *diferencia* en tanto que la definición de un objeto debía partir de los rasgos que lo distinguirían de sus semejantes no podía haber pasado inadvertida por el autor de «La différence»⁴, quien juzgó que las *choses* del poeta revelaban, efectivamente, la huella del sujeto Ponge.

Así pues, veremos en estas páginas cómo esta poética, precisamente por abstraerse del sujeto que la refiere, no hará sino definirlo mediante los objetos referidos, aunque el título de la obra paradigmática de Ponge, en suma, así lo indicaba, pues el poeta no la intituló *Les Choses*, sino *Le Parti pris des choses*, es decir, explicitando ya que se trataba de una elección, de un tomar partido que presupone la decisión de un sujeto. En consecuencia, el espacio ocupado por los objetos de Ponge en nada se asemejaría al de otras propuestas presumiblemente objetivistas como, por ejemplo, la de su contemporáneo Alain Robbe-Grillet, pues aunque el planteamiento de uno y otro pretendía romper con los convencionalismos de la representación *realista* a fin de perseguir la representación de *lo real*, lo cierto es que la realidad no es ya sino un espacio subjetivo, pese a que inevitablemente condicionado por una serie de asertos que la acreditan en tanto que espacio conceptual necesariamente compartido por toda la comunidad de hablantes. La obra de Ponge, pues, voluntariamente ajena al sujeto y enfocada hacia la realidad empírica, ofrecía, en efecto, una *vision du monde*, pero como apuntó Collot a propósito 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 aparente impersonalidad del estilo pongeano: de la temática objetual al subjetivo espacio *táctil*

El rechazo de Ponge hacia la lírica testimonial e intimista siempre fue manifiesto, pues juzgaba que la experiencia autobiográfica y la expresión del estado de ánimo de un autor en modo alguno podían constituir el objeto de una obra poética. De ahí, por ejemplo, que uno de sus referentes fuera Malherbe, cuya obra consideraba «un intense combat contre l'effusion, le chaos, la vulgarité lyrique» (Ponge, 1965: 81), y que pretendiese alcanzar un estilo de escritura impersonal y formulario: «Parvenir à la formule claire» (Ponge, 1983: 63). En consecuencia, decidió evitar en lo posible el uso de la primera persona:

NOTAS

4 | Derrida abordó la obra del poeta en diversas ocasiones. Con el texto *Signéponge*, participó en el coloquio que, a propósito de Francis Ponge, se celebró en el Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle del 2 al 12 de agosto de 1975. Una versión de esta ponencia se publicó con el mismo título, en 1976, en la revista *Digraphe* (núm. 8, pp. 17-39), y ambos textos se recogieron en 1986, en *Francis Ponge. Cahier de L'Herne* (núm. 51, pp. 350-370). Una nueva revisión de todo este material apareció en 1984, en edición bilingüe francés-inglés, como *Signéponge/Signsponge* (New York & Guildford: Columbia University Press); y ya en 1988, se publicó de forma separada sólo la versión francesa: *Signéponge* (París: Seuil).

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

Albergaba el propósito de que sus escritos se tomaran incluso como anónimos, como si se tratara de aquellas «strophes impersonnelles inscrites dans la pierre» que tanto admiraba de los restos de los monumentos romanos (Ponge, 1965: 187), pues siendo su familia originaria de Nîmes, siempre declaró haberse sentido impactado ante las inscripciones de «la Maison carrée, le temple de Vénus et les odalisques à Arles» (Ponge, 2002: 1411). Sin embargo, lo cierto es que en sus textos no dejará de advertirse el rastro de la primera persona, pues aunque no se manifieste en tanto que sujeto de la predicación —es decir, en tanto que protagonista de los objetos enunciados—, lo hará mediante ciertos dispositivos lingüísticos como la deixis de referencia exofórica, que es la que señala directamente al sujeto enunciativo situado fuera del texto. Y es que Ponge, en definitiva, habría establecido una correspondencia directa entre la presunta impersonalidad de su estilo y la temática objetual de sus poemas, pero tal implicación nunca debe presuponerse. Como apuntábamos, muy distinto es el tema de una obra en tanto que objeto de enunciación, del modo en que este se enuncia por parte del sujeto enunciativo, de un sujeto que siempre tendrá la suficiente competencia como para *modalizar* su objeto con independencia de cuál sea su naturaleza⁵. No sería pertinente, pues, establecer una simplificación ingenua ni restrictiva, porque ni toda la lírica testimonial supone esa *effusion subjective* de la que abominaba el poeta⁶, ni toda la que es —o pretende ser— impersonal deja de serlo necesariamente. Además, y pese a que Ponge había expresado el deseo de dejar que las cosas se liberasen del hombre (Ponge, 1965: 73), nunca rechazó el hecho de que los objetos fuesen definidos en función de la mirada del hombre, dado que lo único que implicaba su perspectiva era un cambio de enfoque en el modo de describir la realidad, con el fin de que ésta pudiera manifestarse sin las ataduras de las expresiones convencionales. Así pues, y como señaló 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).

Por lo tanto, que precisamente fuesen los objetos el asunto enunciado en la obra de Ponge no implica que en ella no pueda rastrearse el sujeto que la enuncia; y aunque a menudo este sujeto aparece encubierto bajo las fórmulas colectivas *on* y *nous*, los frecuentes *il*

NOTAS

5 | Nos ceñimos aquí al concepto de *enunciación* como instancia lingüística lógicamente presupuesta por la existencia misma de un enunciado (Greimas y Courtès, 1990: 144), por lo que no cabría confundir este sujeto con el sujeto de la predicación de la lógica clásica, es decir, con aquel que, sometido a reflexión u observación, aparecería objetivado en un enunciado (1990: 395).

6 | En efecto, Ponge abominaba de lo que entendía como las simples efusiones del espíritu de 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).

convient o *il faut*, o el presentativo *c'est* (aparte del recurrente uso del infinitivo, paradigmática forma no personal del verbo), el *sujeto* Ponge no deja de emerger a lo largo de todos sus textos.

Con todo, el hecho es que Ponge se había dirigido a los objetos precisamente porque no se sentía capaz de hablar de sí mismo, tal y como lo precisó en *Pratiques d'écriture*, su último libro publicado: «Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même» (Ponge, 1984: 79); pero también porque tenía el convencimiento de que la expresión, *per se*, debía constituir la finalidad de cualquier disciplina artística; es decir, no la expresión de una idea o creencia, sino la expresión en tanto que evidencia de la existencia del individuo mismo. Y justo los objetos de la realidad sensible se convirtieron en el pretexto que consideró óptimo para expresarse y a la vez definirse por diferenciación, porque, a su parecer, el silencio de los objetos no podía sino incitar al hombre a hacer uso de su facultad lingüística: «la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet» (Ponge, 1952: 47)⁷. Así pues, dirigirse hacia las cosas fue en verdad una táctica para obtener una imagen de sí mismo, puesto que el poeta se sirvió de su temática objetual para ratificar su existencia. Por consiguiente, y tal y como lo señaló Leclair, en la obra de Ponge la descripción del objeto

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 consecuencia, nada tendría que ver la objetividad pongeana con la que ensayaba, por ejemplo, su contemporáneo Alain Robbe-Grillet, uno de los mayores artífices de la *école du regard* con la que la obra de Ponge parecería, *a priori*, tener puntos en común. También los textos de Robbe-Grillet pretendían mostrar los objetos de la realidad cotidiana, pero mediante una perspectiva que simulaba el encuadre captado por el objetivo de una cámara fotográfica o cinematográfica. La realidad empírica de la que nos quiere dar cuenta Ponge, en cambio, nunca podría asimilarse al espacio que nos pudiese revelar una instantánea grabada por un instrumento óptico, puesto que Ponge hizo suyo un especial concepto de espacio: el *espace tactile* que ideó el pintor Braque. Así pues, si bien el convencional «espace visuel sépare les objets les uns des autres», el espacio que Braque denominó «táctil», por el contrario, sería el que «nous sépare des objets» (Ponge, 2002: 944), por lo que este espacio no podría sino reclamar la presencia de un sujeto⁸; y de ahí que Ponge concibiera ese ámbito no como un lugar objetivo, sino como el lugar del que cada individuo debería apropiarse: «un endroit, pour l'œil même, où se promener, à explorer, des objets à tâter, à étreindre, enfin

NOTAS

7 | Curiosamente, una de las obsesiones del joven Ponge había sido la de autoanalizarse. En un escrito muy iluminador titulado *Premier essai d'analyse personnelle* y que el poeta añadió a una carta dirigida a su padre en 1919, se nos revela tanto esta idea como los temores e inseguridades que lo impulsaron a buscar una forma de expresión 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 disponemos de la respuesta que obtuvo de su progenitor, pero por lo que se constata en una nueva carta de Ponge referida a esa respuesta, el consejo paterno, pese a la reticencia con el que lo toma, bien podría constituir la clave de lo que más tarde se convertiría en el objetivo 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 | De este modo, Braque habría logrado, según Ponge, que el hombre volviese «à l'origine du regard. Au lieu de reculer, dans la perspective,

à interroger. Il y a là (indéfiniment) à croire s'approprier. À jouir» (Ponge, 1999: 125). Por lo tanto, y pese a que un texto descriptivo y supuestamente impersonal debería aparecer desmodalizado (Hamon, 1982: 150), en la obra de Ponge constataremos que los escritos aparecen plagados de elementos modalizadores (adjetivos valorativos, verbos volitivos y de expresión de sentimientos, invocaciones y exclamaciones de toda especie, etc.), puesto que, como señalara Rieu a propósito de la 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).

Además, la voz que asume el discurso reivindica sin reservas la organización del material textual, porque la mayoría de los poemas de Ponge dedicados a la descripción de cosas advierten al lector de que el texto está llegando a su término mediante algunas fórmulas lingüísticas que señalan claramente al sujeto enunciativo, como el adverbio *enfin* o la conjunción *mais*, que más que aparecer con su habitual valor adversativo, «déjoue 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). Y cabe no olvidar que el sujeto incluso nos hará partícipes de sus cavilaciones en lo que concierne a la dificultad de traducir verbalmente las cosas, tal y como se explicita en el siguiente ejemplo relativo a la descripción 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 consecuencia, la estructura enunciativa de los textos pongeanos se convertiría también en temática, porque sería la propia existencia fáctica de los objetos (la que el sujeto percibiría a través de sus *ojos táctiles*) lo que, según Ponge, habría de constituirlo como individuo¹⁰. Y si Ponge reclamaba definirse mediante las cosas, es decir, a través de la alteridad y por diferenciación, inevitablemente su obra despertó la atención de Derrida, quien la examinó desde su concepto de *différance*.

2. Identidad y diferencia: el rastro del sujeto en la escritura del objeto pongeano

Efectivamente, de manera plausible podría entenderse la construcción del sujeto de la poética de Ponge desde la perspectiva derridiana de la *différance*, porque siendo el objeto pongeano la alteridad —«La chose est l'autre» (Derrida, 1988: 17)—, a partir de ese otro podría irse definiendo el sujeto, dado que, en definitiva,

NOTAS

les choses avancent vers le regardeur. Les forces naturelles sont rendues à leur ancien mystère, avant leur décryptation. Il s'agit [...] d'un nouvel encombrement tactile et manuel de l'espace, de ce nouvel espace que depuis toujours, a-t-il dit, il [Braque] sentait» (Ponge, 2002: 1310). De hecho, la admiración de Ponge por Braque se remontaba a los primeros recuerdos que el poeta tenía de las imágenes de las obras del pintor, en las que ya advirtió el particular modo en que Braque representaba los objetos en el espacio. Y cabe añadir que Ponge daba mucha importancia a las sensaciones táctiles como suscitadoras de conocimiento (Ponge, 1997: 281), por lo que solía recurrir a Condillac y, en concreto, a la introducción de Derrida, titulada «L'Archéologie du frivole», en el *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac (París: Galilée, 1973).

9 | En *La Rage de l'expression*, por ejemplo, estas consideraciones serán muy comunes, pues el autor hará continuamente partícipe al lector de su tarea de escritura: «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, 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).

«l'un n'est que l'autre différé» (Derrida, 1972: 19); y así lo había afirmado el propio poeta de un modo intuitivo, preguntándose si no sería acaso 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). Pero recordemos brevemente el concepto de la *différance* de Derrida, y la interpretación que podría tener desde la perspectiva texto-sujeto-objeto de Ponge:

La différence, 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, además, había declarado que, si bien «les objets sont en dehors de l'âme», en virtud de que «l'âme est transitive», necesitaría «un objet qui l'affecte, comme son complément direct», y ese «rapport à l'accusatif» implicaría una proyección del yo hacia la alteridad (Ponge, 1981: 150); y cabe apostillar que el poeta justificó esa proyección de su yo a partir de uno de sus comunes juegos de palabras, pues recalcó que del término *subjectivité* se debía 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). Y justo este proceso de *transitividad*, virtualmente análogo a la *orientación* en lógica y a la *intencionalidad* en filosofía, podría asimilarse al espacio de la *différance* derridiana, al espacio en el que la identidad se descubriría en la alteridad. No se tratará, sin embargo, de una *identificación* reductiva o simplificadora, puesto que en el ámbito de la *différance* —proceso dinámico que integraría *espaciamento* y *dilación*—¹¹, una identificación factual entre el sujeto y el objeto nunca se satisfaría completamente; y sólo en virtud de ese *diferir*, Ponge podría sentenciar que «l'être... n'est que de façons d'être successives» (Ponge, 1981: 151).

Asimismo, cabe recordar que, según Derrida, el concepto de la *différance* debería relacionarse con el de la *traza* o *huella*, puesto que sería necesario un rastro sensible que pudiera dar cuenta del proceso de la diferenciación-identificación: «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 texto pongeano, pues, se constituiría como el rastro sensible de la diseminación del sujeto, por lo que el poema será la señal que, a propósito del objeto, dejará el sujeto enunciativo; el rastro mediante el cual el sujeto ausente se dejará vaciar por un objeto; y de nuevo, las palabras de Ponge podrían coincidir con esta idea derridiana de la *traza* o la *huella*: en primer lugar, porque juzgaba que su labor era como la de un topo

NOTAS

10 | Precisamente Alain Robbe-Grillet le reprochó a Ponge que sus objetos no eran sino un puro espejo del hombre, tal y como se advierte en la siguiente declaración: «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 fundamentó la noción de la *différance* en el doble sentido del verbo latino *différre*: el primero se referiría a «l'action de remettre à plus tard [...] dans une opération qui implique [...] un détour, un délai, un retard, une réserve [...]: la *temporisation*»; y el segundo, al significado de *différer*, de «ne pas être identique, être autre, discernable [...] : *espacement*» (Derrida, 1972: 8).

12 | En este caso, Derrida no escribe con «a» la noción de la *différence* porque la toma de la teoría freudiana.

que va trazando un túnel por entre los vocablos:

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).

Y por otra, en tanto que, para Ponge, si bien cada uno de sus textos era una «*imprégnation*... venant du fond de mon corps», su escritura sería «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). Y asimismo, este rastro también supondrá el testimonio de la materialidad de la escritura, una dimensión fundamental para 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). Así pues, la presencia del *yo* la hallaremos en el espacio de la diferencia y por oposición a la evidencia del objeto, es decir, a la construcción poética que, en función de ese objeto, llevaría a cabo el sujeto enunciativo:

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 cuestión de la huella, además, a menudo se explicitará en los poemas mismos; y sobre todo, en aquellos en los que el objeto de enunciación es un ser animal. Así pues, en «L'Araignée», por ejemplo, el hilo de baba con el que el arácnido teje su telaraña (*son ouvrage*) se equiparará a la saliva del poeta, deliberada *red* para *captar* lectores:

[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).

También a propósito de la concha (en «Notes pour un coquillage»), Ponge se referirá a la «secreción» —el lenguaje— del «molusco-hombre»: «la véritable sécrétion [...]: je veux dire la PAROLE» (Ponge, 1967: 77)¹³; y asimismo, las secreciones de los caracoles (en «Escargots») se revelarán ejemplares, puesto que su rastro —como las líneas de una caligrafía— no será sino algo inherente a ellos mismos. La propia existencia de estos animales, pues, se constituiría ya como obra de arte, y esta será una de las lecciones que, para Ponge, nos brindarían los gasterópodos¹⁴, puesto que no

NOTAS

13 | En «Des raisons d'écrire», Ponge volverá a referirse al *hombre-molusco* aunque, esta vez, las palabras no serán ya una «secreción», sino su sangre: «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 | Comúnmente Ponge extraía de cada uno de los objetos que describía una *leçon* que debería entenderse en tanto que forma óptima de adecuarse 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).

habrían *escrito* su rastro (su *obra*) sino «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).

Además, en alguna ocasión, y en virtud de esta idea de que no habría distancia entre la vida de un individuo y su propia obra, el mismo Ponge expresó la voluntad de que sus escritos fuesen leídos como una especie de novela autobiográfica, una idea que tomó de un título de 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.

Por otra parte, también la *concha* de los caracoles dará testimonio de esta simbiosis entre el arte y la vida, puesto que el caparazón perduraría, así como la producción literaria de un escritor, más allá de la existencia del individuo: «cette coquille, partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux» (Ponge, 1967: 54). Los caracoles, por lo tanto, serían un ejemplo idóneo para el hombre y, en concreto, para el escritor; y de ahí que el texto que los describe concluya con dos explícitas sentencias: la primera, «les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers», sería una variante de la clásica definición del *orador* de Quintiliano: «Vir bonus dicendi peritus» (*Institutio*, XII, I, I); y la segunda, «connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es», nos remite claramente al «Gnosti te auton» del frontispicio del templo de Apolo en Delfos, una de las divisas paradigmáticas del pensamiento griego. Así pues, como apunta 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). Y esta ética que deriva de la *leçon* de cada objeto nos define, inevitablemente, el *ethos* del poeta.

Asimismo, otro recurso de definición del sujeto a través del objeto será mediante la asimilación, por parte de la voz lírica, de las características del objeto que el poema describe; y un ejemplo meridiano nos lo ofrece el texto dedicado a *La Seine*, donde el sujeto lírico explicitará su deseo de confundirse con la materia líquida de su objeto para adoptar su fluidez: «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 otros casos, sucederá a la inversa, pues en lugar de tratar de encarnar el

NOTAS

15 | En 1969 se publicó, en efecto, un volumen que recogía toda la producción poética de Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*; y en 1974, cuatro años después de su muerte, se editó un volumen que compilaba toda su prosa crítica: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Pero lo destacable es que, para Ponge, Ungaretti era el único poeta *subjetivista* digno de admiración: «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 hecho, Ponge tradujo al francés algunos textos de Ungaretti, y de igual modo, Ungaretti vertió al italiano poemas de Ponge. Sobre esta cuestión, véase el trabajo de Violante (1998).

objeto, el sujeto le transferirá sus rasgos humanos. Curiosamente, se puede advertir en otro de sus textos dedicados al agua; esta vez, en «De l'eau», pues el sujeto le atribuye a este elemento el sentimiento humano de la humillación por el hecho de que, en su estado líquido, es una substancia que inevitablemente fluye sobre cualquier superficie: «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: 61). Por esta razón, y no en pocas ocasiones, Ponge fue tildado, pese a evitar lo humano, de antropocentrista (Ponge, 1970: 110-113), aunque cabe precisar que esta humanización de los objetos no sería sino una consecuencia de su *parti pris*, pues en tanto 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).

Por otro lado, esta huella del sujeto en el objeto —o en el texto sobre el objeto— debería también relacionarse con el acto de *nombrar* las cosas tan característico de Ponge, pues cabe recordar que el poeta aspiraba a un ideal lingüístico que podría asimilarse al de la tesis naturalista del *Crátilo* platónico, ya que uno de los objetivos que se propuso fue que los nombres de las cosas se asemejaran a las cosas por ellos designadas; una correlación de semejanza que, a su juicio, habría impulsado el origen de toda denominación (Ponge, 1971b: 22-23)¹⁶. Y el propio acto de nombrar, en efecto, involucraría al sujeto que 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).

Por lo tanto, y siendo el texto el espacio de la diseminación del sujeto, y en función de la importancia que Ponge otorgaba a los nombres de las cosas, otro de los argumentos que desarrolló Derrida para interpretar la obra de Ponge fue que toda su producción se constituiría como el derramamiento de su rúbrica, el «*débordement de sa signature*»¹⁷; y justo a causa de este desbordamiento-diferimiento causado por la acción «*spongistique pharmacopoétique*» del poeta «*Ponge-éponge*», la firma resultante podría ser, según Derrida, también la de «la chose même, c'est-à-dire, signature d'autre chose» (porque, recordémoslo, «l'un n'est que l'autre différencié»), así que se trataría de una especie de *contrasignature* (Derrida, 1988: 105). De nuevo, corroboraría esta tesis el poema «De l'eau», porque así como el sujeto se inmiscuye en el texto dejando su huella («L'eau m'échappe, me

NOTAS

16 | Efectivamente, el acto de la denominación era, para Ponge, fundamental: «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), y de ahí que su poética pueda considerarse *cratiliana*. Sobre esta cuestión, véase nuestro trabajo (Capllonch, 2011).

17 | En el Coloquio de Cerisy dedicado a Ponge, Derrida fue interrogado sobre la importancia que daba a este concepto de firma, de rúbrica; y sobre esta cuestión, insistió en la singularidad de los nombres propios en lo que concierne a su sentido: «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 hecho, el propio Derrida solía establecer juegos lingüísticos con el nombre del poeta, considerándolo un matrimonio de vocablos, *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). Otros críticos han hecho también hincapié en la peculiaridad del nombre del poeta, a partir del interés que el mismo Ponge sentía por los nombres. Así pues, Jean (1986: 38) señalaba, por ejemplo, que el nombre *Francis Ponge* era un «curieux mélange d'éponge et de pierre ponce», porque lo cierto es que tanto las esponjas como

file entre les doigts» [la cursiva es nuestra]), también el propio objeto dejará la suya: «elle [el agua] échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier [el papel donde queda físicamente escrito el poema] des traces, des traces informes» (Ponge, 1967: 63): *trazas* que no serían sino la propia escritura, el espacio donde el objeto se inscribe.

De igual modo sucede en el texto «Les Hirondelles ou dans le style des Hirondelles» (y cabe advertir que la voz *style* del título no se refiere solamente al *estilo de escritura*, sino también al *stylo* en tanto que instrumento de escritura, a la «pluma estilográfica»). En este caso, las aves serán auténticas *plumas* que, con la tinta del cielo, *firmarán* el espacio y *se escribirán* a sí mismas: «Hirondelle... Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire tu t'écris vite!»; y en sus nidos, además, estarían esperando unas crías que no serán sino *pequeñas palabras*: «les mots piaillent: la famille famélique des petits mots...» (Ponge, 2003: 164-165).

También la expresión del poeta la encarnará la imagen de «Le Lézard» (Ponge, 2003: 83-87); la del pequeño reptil que, siempre avanzando sobre una pared de mampostería —la página en blanco—, de pronto podría detenerse («Arrêt brusque») y, sin más, cambiar de dirección tal y como le sucede al sujeto que, en ese instante, aparece en el texto con el fin de anunciar que se trata de un cambio de enfoque de la visión del animal (es decir, en la dirección de su definición lingüística a propósito de la descripción del lagarto): «Il se prolonge. Profitons-en; changeons de point de vue»; y precisamente este reptil, que aparecerá y desaparecerá por entre las grietas del muro, «toujours cherchant furtivement sa route», emprenderá su andadura abasteciéndose «d'arguments, de ressort dialectique», porque su arma no sería otra que la lengua («une langue très longue et fourchue»); y ya al final del escrito (literalmente inscrito por la lengua del reptil), y por si hubiera aún algún lector distraído, Ponge declarará que este muro no se parecería sino a una página, a la página en la que se hará visible *le lézard* de la conciencia poética: «un petit train de pensées grises, —lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit».

Y finalmente, también en uno de los fragmentos de la serie *Le Soleil placé en abîme* veremos cómo el objeto es la propia escritura; y así, el *soleil*, tras emerger del *horizon du texte*, trazará su trayectoria hasta llegar a su cénit (el título del poema) para volver a esconderse al concluir el escrito; y de ahí que la sección en cuestión se denomine «Le Soleil titre la nature», pues el sol dará título a la naturaleza como si ésta fuese su específico texto:

[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

NOTAS

las piedras abundan en los textos pongeanos. Con todo, el mismo poeta diría lo siguiente a propósito del nombre de un artista y su obra: «On ne reconnaîtra plus grand-chose sinon... nos initiales briller comme épingles ferrées sur un monument de toile» (Ponge, 1967: 110); y efectivamente, las iniciales de Francis Ponge pueden descubrirse incluso en el título de alguno de sus libros, como sucede en *La Fabrique du Pré* (1971).

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).

Por consiguiente, y como en el resto de casos, este objeto que se *inscribe* será el contrapunto del sujeto que, a través de él, se proyectaría; por lo que, aunque el individuo Ponge se sitúa fuera del texto, permanecerá en él dejando la huella de su ausencia (como un signo, en definitiva), lo que construirá —aunque en diferido— su *persona*.

Así pues, esta poética objetual en modo alguno habría menoscabado al sujeto lírico que la enuncia, dado que, mediante diversas formas (que incluirían desde dispositivos lingüísticos como la deixis hasta estrategias de creación como el antropocentrismo), el *ethos* del sujeto habría ido componiéndose. Y es que los modos de dirigirse hacia las *choses* quizá no eran, 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 consecuencia, estaríamos en desacuerdo con la afirmación de Hamburger de excluir la poética pongeana de la enunciación lírica, puesto que también en la obra de Ponge el objeto de enunciación es conducido hacia el ámbito del sujeto enunciativo. Todo aquello que el sujeto refiere del objeto no es sino la consecuencia de su experiencia con ese objeto en cuestión, sin el que acaso el propio sujeto no podría definir su identidad, pues es en el espacio táctil que separa al hombre de las cosas, en el espacio de la diferencia donde, en suma, el individuo toma conciencia de sí. Por lo tanto, y aunque Ponge eligió describir los objetos de su entorno cotidiano para abstraerse de su propia creación, esa estrategia retórica no habría hecho sino convertirlo en el verdadero *objeto* de su poética, porque su *parti pris*, en definitiva, no se desveló sino en tanto que *prise de parole*; y toda *prise de parole* nos devuelve siempre la imagen un sujeto:

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 *Proêmes*, 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.

#08

THE CONSTRUCTION OF THE LYRICAL SUBJECT IN FRANCIS PONGE'S *OBJECTUAL* POETRY

Begoña Capllonch

Universitat Pompeu Fabra

begona.capllonch@upf.edu

Recommended citation || CAPLLONCH, Begoña (2013): "The Construction of the Lyrical Subject in Francis Ponge's *Objectual* Poetry " [online article]. 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 8, 61-74. [Consulted on: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-begoña-capllonch-en.pdf>

Illustration || Gabriel Germán Barbabianca

Translation || Tom Adams

Article || Received on: 30/06/2012 | International Advisory Board's suitability:30/10/2012 | Published: 01/2013

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



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. Introduction

It is unnecessary to repeat once again the futility of identifying the lyrical subject of a work with its author, with the historical individual that is represented by the voice or voices of this poetical formulation. However, in Francis Ponge's work, this question is not one of trivial importance, given that the poet himself confirms the discourse as Francis Ponge¹. He did not do this, however, with the aim of uncovering all the hidden corners of his biography, but rather as part of a rhetoric strategy; arguing that "le monde muet est la patrie du poète" (Ponge, 1965: 31), the vast majority of his work was focused on things, on mute objects belonging to the domain of empirical reality - although, given that Pongean objects are at once material entities and natural beings, we should be more precise; rather than *mute*, they are "without the linguistic skills of humans". This approach is based on the idea that the poet wanted to rid the language of those conventions, those fossilised expressions that, in his opinion, distorted the nature of the realities that they described. However, this particular objective of Pongean works has always brought about debate about the nature of the lyrical subject that is put forward within. According to Käte Hamburger's in *Die Logik der Dichtung* (1957), for example, Ponge's texts could not be included in the genre of lyrical works precisely because of this objective, since Ponge aimed to describe things by distancing himself from the object of enunciation (Hamburger, 1995: 177). Hence, since the enunciative structure of the lyrical genre, unlike that of other genres, is based upon the idea that this structure is not oriented towards the object of enunciation but rather towards the subject itself, Ponge's work does not fulfil this requirement, drifting away, as it does, from the subject of the object of enunciation². Nonetheless, it is Hamburger herself that provides us with an argument that allows us to justify the existence of a lyrical subject in Ponge's work, since, as the author noted, the objects of Pongean poetics ended up as nothing more than a linguistic expression of the same – that is the word or phrase that, in French, that refers to them. It is this linguistic construction, elaborated by the author in each one of his text that reveals to us the subject – a subject that in this case coincides with Francis Ponge himself. In this *objetual* poetry, in a manner that is deliberately opposed to subjective declarations and even to human affairs³, the space reserved for creation and lyrical personality occupies the *chose* but, it is undeniable that giving the floor "au monde muet" to incite the objects "à se reveller, à s'exprimer" (Ponge, 1965: 73) will do nothing but refer us back to that subject which, in vain, was removed from the enunciation object. This reminds us once again that, in short, and in virtue of the fact that "notre langage implique toute la subjectivité de l'homme, les descriptions ne peuvent que s'humaniser, et la création dire le créateur" (Rieu, 1986: 109). In fact,

NOTES

1 | It must be remembered that this link between the lyrical subject and the historical author was particularly common in Romanticism, where the poems content was considered genuinely autobiographical. For more, see Gallegos (2006).

2 | In Hamburger's opinion, in the enunciative structure of the lyrical genre there should be no direct reference to any object at all, given that, according to her thesis, the contents of the enunciations are "expelled from the sphere of the object and dragged within the subject.

3 | Ponge affirmed this throughout his work: "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).

this same argument is inferred from the interpretation of the Pongean work that was used by Derrida. We can also note here, since it could not be any other way, that Ponge's insistence in the idea of the *difference* – the fact that the definition of an object should be based in those characteristics that distinguish it from similar objects – could not have passed unnoticed by the author of “La différence”⁴, who considered that the *choses* of the Poet revealed, in effect, the mark of the Pongean subject.

We will see in these pages, hence, how these poetics, by trying to move away from the subject that refers back to it, does nothing but define it, through the objects referred to therein. This was indicated, in short, by the title of Ponge's paradigmatic work, which wasn't named *Les Choses*, but *Le Parti pris des choses*; thus we have a choice, and we must take a side, which presupposes a decision of a subject. As a consequence, the space occupied by Ponge's objects is nothing alike to other presumably objective proposals, such as, for example, that of Alain Robbe-Grillet; even though the approach of each claimed to break with the convention of *realist* representation in pursuit of the representation of what is truly *real*, it is truer to say that reality is no longer a subjective space, though it is inevitably conditioned by a series of assertions which credit it as a conceptual space necessarily shared by a whole community of speakers. Ponge's work, hence - voluntarily disconnected from the subject and focussed on empiric reality - offered a *vision du monde*, but as Collot noted about the poet “[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. The apparent impersonality of the Pongean style: from the objects of the subject matter to the subjective *tactile* space

Ponge's rejection of the intimate and symbolic lyrical form was always evident, since he believed that personal experience and the expression of an author's state of mind could in no way constitute the object of a poetic work. It is for this reason, for example, that he took some inspiration from Malherbe, whose poetic work he considered “un intense combat contre l'effusion, le chaos, la vulgarité lyrique” (Ponge, 1956: 81), and who attempted to capture an impersonal and formulaic writing style: “Parvenir à la formule claire” (Ponge, 1983: 63). As such, he decided to avoid the use of the first person as much as possible:

Il m'est devenu parfaitement impossible, depuis quelque temps, d'employer le *je* (la première personne du singulier) [...]. Je ne m'intéresse plus, c'est un fait, aux auteurs qui emploient le *je*. Ils me paraissent minces et ridicules; naïfs, vains, exagérément prétentieux,

NOTES

4 | Derrida addressed the poet's works on several occasions. In his text, *Signéponge*, he participated in the conference on Francis Ponge which was held in the *Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle* from the 2nd to the 12th of August 1975. A version of this text was published with the same title in 1976 in the journal *Digraphe* (No. 8 pp. 17-39) and both texts were published together in 1986 in *Francis Ponge. Cahier de L'Hème* (No. 51, pp. 350-370). A new version of all this material appeared in 1984 in a bilingual edition, as *Signéponge/Signsponge* (New York & Guildford: Columbia University Press), and finally, in 1988, it was published once again solely in French: *Signéponge* (Paris: Seuil).

fantomatiques, et sans intérêt comme tels. Je ne voudrais pas perdre *notre* temps avec l'un d'eux (Ponge, 1965: 207-208).

He even harboured the desire that his written works should be viewed as anonymous, akin to those “strophes impersonnelles inscrites dans la pierre”, which he so admired amongst Roman ruins (Ponge, 1965: 187); since his family hailed originally from Nîmes he had always declared that a deep impact had been made upon him by the inscriptions of “la Maison carrée, le temple de Vénus et les odalisques à Arles” (Ponge, 2002: 1411). Nonetheless, it cannot be forgotten that in his text traces of the use of the first person still remained; even though it is not obvious as the subject of the predicate – that is to say, as the protagonist of the enunciated object – it is made clear through linguistic tools. These include the use of deixis of exophoric references, where a direct reference is made to the enunciative object, located outside the boundaries of the text. Ponge, establishes a direct interconnection between the supposed impersonality of his style and the objects that formed the subject matter of his poems, but such an interconnection cannot be presupposed. As has already been said, a work whose theme is an object of enunciation – where this object is enunciated by the enunciative subject - is a very different thing from a subject that will always have sufficient ability to *modalise* its object independently from whatever might be its nature⁵. It would not be wise to simplify this issue, either naïvely or restrictively because neither does all lyric works presume this *effusion subjective* which the author detested⁶, neither can all the works that are – or claim to be impersonal – maintain that they are entirely so. In addition, and despite the fact that Ponge had expressed his wish that should become free of human presence (Ponge, 1965: 73), he never rejected the fact that objects were defined by how they were viewed by man; the only thing that his perspective implied was a change of focus in the manner of describing reality, with the aim that this could be achieved without the bonds and chains of conventional expressions. As such, as Veck pointed out:

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).

Therefore, the fact that objects were the enunciated thematic matter in Ponge's work does not imply that the subject that was enunciating them could not be found in the work. Although this subject often seems buried under the collective forms *on* and *nous*, the frequent use of *il convient* or *il faut* or the ever present *c'est* (along with recurring use of the infinitive, a paradigmatic impersonal form of the verb), the Ponge's *subject* can still be seem emerging from the page

NOTES

5 | Here we stick to the concept of *enunciation* as a linguistic tool logically presupposed by the existence of something enunciated (Greimas and Courtès, 1990: 144). As such, we must not mix up this subject with the subject of the predicate – that is to say, that which, once it has undergone observation and reflexion, appears objectified in an enunciation (1990: 395).

6 | Indeed, Ponge detested everything that he saw as simply the gushing of a poet's spirit: “[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).

throughout his texts.

Nonetheless, it cannot be denied that Ponge settled upon objects precisely because he didn't feel able to talk about himself, as he stated in *Pratiques d'écriture*, the last book he ever published: "Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même" (Ponge, 1984: 79). However, he was equally motivated by the fact his conviction that expression, *per se*, should constitute the finality of any artistic discipline, that is, not the expression of an idea or a belief, but expression as evidence or proof of an individual. Hence, he considered real objects the ideal tools with which to express himself, and at the same time, to define himself through differentiation, since he believed that the silence of objects could only incite human beings to make use of the linguistic faculties: "la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet" (Ponge, 1952: 47)⁷. As such, he concentrated on objects – things – in order to create an image of himself, given that the poet made use of the objects of his subject matter to ratify his own existence. In consequence, as Leclair notes, in Ponge's work the description of an object:

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).

As such, Pongean objectivity really had nothing in common with that of, for example, his contemporary Alain Robbe-Grillet, one of the greatest authors of the *L'école du regard* which seems at first glance to have some similarities with Ponge's work. Robbe-Grillet's works also claimed to show objects from everyday reality through a perspective that mirrored the frame captured by a camera or video camera's lens. The empiric reality that Ponge wants us to grasp, on the other hand, could never be assimilated into the space that could be revealed to us through a moment captured by an optical instrument, since Ponge made use of a special idea of space: *espace tactile*, a concept devised by the painter Braque. Hence, if conventional "espace visuel sépare les objets les uns des autres", the space that Braque termed "*tactile*" is that which "nous sépare des objets" (Ponge, 2002: 944), since this space inevitably would call for the presence of an object⁸. Because of this, Ponge conceived this space not as an objective place, but as a place which each individual should take as his or her own: "un endroit, pour l'œil même, où se promener, à explorer, des objets à tâter, à étreindre, enfin à interroger. Il y a là (indéfiniment) à *croire s'approprier*. À jouir" (Ponge, 1999: 125). Therefore, despite the fact that a descriptive and supposedly impersonal text should have appeared entirely demodalised (Harmon 1982 : 150), we find Ponge's work plagued with modalisers (valorising adjectives, volitive verbs and

NOTES

7 | Curiously, one of the young Ponge's obsessions was with self-analysis. In an enlightening passage entitled "*Premier essai d'analyse personnelle*" which the poet added to a letter to his father in 1919, this idea is revealed to us, along with the fears and insecurities that pushed him to find an original in form of expression: "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 mit 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). We don't possess the reply of his progenitor, but from a new letter to his father, following this reply, we can deduce that the fatherly advice, despite Ponge's reticence to accept it, could well hold the key to what would later become the poet's objective: "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 | As such, Braque, according to Ponge, managed to get man to return "à l'origine du regard. Au lieu de reculer, dans la perspective, les choses avancent vers le regardeur. Les forces naturelles sont rendues à leur ancien mystère, avant leur décryptation.

verbs that express feelings, invocacions, exclamations of all kinds and more besides), since, as Rieu writes:

[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).

In addition, the voice that the discourse takes on defends with some passion the organisation of textual material, since the majority of Ponge's poems dedicated to the description of things indicate to the reader that the text is coming to a conclusion through the use of linguistic formulae which clearly signpost the enunciative subject, like the adverb *enfin* or the conjunction *mais* which, rather than providing its usual function as a conjunction of opposition "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). It must not be forgotten, furthermore, that the subject will even make us participants of these ruminations, when we consider the difficulty of verbally translating things, as the following example – a description of *le palet* demonstrates: "Je n'en dirai pas plus [of *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. In consequence, the enunciative structure of these Pongean texts become, themselves, thematic material, because, according to Ponge, the factual existence of these objects – that which the subject perceives through its *tactil eyes* – should be considered an individual¹⁰. Ponge aimed to define himself through things; through otherness and difference. As such, and inevitably, his work piqued the curiosity of Derrida, who examined it in relation to his concept of *différence*.

2. Identity and difference: the characteristic of the subject in the writings of the Pongean object

It is quite possible to consider the construction of the subject of Ponge's poetics from the Derridian point of view of *différence*; given that the Pongean object is *otherness* - "La chose est l'autre" (Derrida, 1988: 17) – we can define the subject, since, in effect, "l'un n'est que l'autre différencié" (Derrida, 1972: 19). Indeed, the poet himself intuitively saw it as such, asking himself if it might not be the "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). But let us briefly remind ourselves of Derrida's concept of *différence* and the interpretation that could be applied in conjunction with Ponge's text-subject-object perspective:

NOTES

Il s'agit [...] d'un nouvel encombrement tactile et manuel de l'espace, de ce nouvel espace que depuis toujours, a-t-il dit, il [Braque] sentait" (Ponge, 2002: 1310). In fact, Ponge's admiration for Braque goes right back to the first memories that the poet had of the painter's work, in which he noticed the particular manner that Braque presented objects in space. It should be added that Ponge set great store by the tactile sensations and its ability to impart knowledge.

9 | In *La Rage de l'expression*, for example, these considerations are very common, since the author continually includes the reader in his writings "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, 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 | Indeed, Alain Robbe-Grillet criticised Ponge, saying that his objects were nothing but a mirror on man: "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.

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 had also said that, if “les objets sont en dehors de l'âme”, since “l'âme est transitive”, it would be necessary to have “un objet qui l'affecte, comme son complément direct”, and that “rapport à l'accusatif” would imply a projection of the ego towards otherness (Ponge, 1981: 150). It is worth adding that the poet justified this projection of the ego through one of his frequent word-plays; he pointed out that within the term *subjectivité* one must put emphasis “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: 19-20f). And it is just this process of *transitivity*, essentially analogous with *orientation* in logic and *intencionalidad* in philosophy, that can be assimilated into the Derridian space of *différance* – into the space where identity is found in otherness. This is not, however, a question of reductive or simplified *identification*, since in the domain of *différance* – a dynamic process that integrates both spreading and dilation¹¹ – a factual identification between a subject and an object could never be completely satisfactory. Only in virtue of this *differing* was Ponge able to announce that “l'être... n'est que de façons d'être successives” (Ponge, 1981: 151).

In the same way, it is worth noting that, according to Derrida, the concept of *différance* should be linked with that of the *trace* or *trail*, since, in order to account for the differentiation-identification process, a clear trail is necessary: “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. The Pongean text, hence, can be seen as the clear trail leading to the dissemination of the subject. The poem is sign that, while describing the object, leaves aside the enunciative subject; the way in which the subject renders itself absent – the track or trail – leaves itself empty for the object, and once again, the words of Ponge coincide with this Derridian idea of the *track* or *trail*. The can be justified through the following quote, where he describes his work as akin to that of a mole, digging out a tunnel between words:

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).

Ponge also stated that, even though each of his texts was an “*imprégnation*... venant du fond de mon corps”, his writing was “une

NOTES

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 founded the idea of *différance* in the double sense of the Latin verb *diffère*: the first refers to “l'action de remettre à plus tard [...] dans une opération qui implique [...] un détour, un délai, un retard, une réserve [...] : la *temporisation*” and the second to the meaning of *différer*, of “ne pas être identique, être autre, discernable [...] : *espacement*” (Derrida, 1972: 8).

12 | In this case Derrida writes “différence”, without “a”, since he is taking it from Freudian theory.

espèce de trace de ce qu'il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion" (Ponge, 1970: 72). In much the same way this trail is supported by the evidence of material nature of writing – a fundamental dimension for 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). As such, we find the presence of the *ego* in the space of difference, and in opposition with the evidence of the object, that is to say, the poetic construction that, based upon this object, will be brought into being by the enunciative subject:

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).

The creation of a trail would often be explicitly mentioned in the poems themselves, particularly in those whose enunciative object was a living creature. In "L'Araignée", for example, the fine string of secreted liquid that the arachnid uses to weave its web (*son ouvrage*) is compared to the saliva of the author; a carefully constructed web used to capture readers:

[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).

Also, when writing about a shell (in "Notes pour un coquillage"), Ponge refers to the "secretion" – the tongue (or *langue*) – of the "mollusc-man" - : "la véritable sécrétion [...]: je veux dire la PAROLE" (Ponge, 1967: 77)¹³. In the same way the secretions of snails (in "Escargots") are revealed to be exemplary, given that their trail – as the lines of a pen in cursive script – is something very much inherent to them. The very existence of these animals, hence, could be considered a work of art; this is one of the lessons that, according to Ponge, gasteropods can teach us¹⁴, since he would never have written this trail – his *work* – if he had not done so "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 | In "Des raison d'écrire", Ponge would once again refer to the "man-mollusc" although, this time, its words would not be a "secretion", but its blood: "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 | Ponge frequently took a lesson from each one of the objects that he described; a lesson on how best to adapt oneself to life: "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).

In addition, occasionally, springing from the idea that there should be no distance between the life of an individual and his work, came a wish formulated by Ponge that his writings should be read as a kind of autobiographic novel, an idea that he took from the title of a work by 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.

Both the *shell* and the snails testify to this symbiosis between art and life, given that the protective shell will live on – in the guise of the literary production of an author – for a much longer than the individual: “cette coquille, partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux” (Ponge, 1967: 54). Snails, hence, would be a suitable example for man, and more specifically for writers; for this reason the text that is dedicated to their description concludes with two very clear sentences; the first, “les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers”, is a variant on Quintilian's classic definition of the *orator*: “*Vir bonus dicendi peritus*” (*Institutio*, XII, I, I); and the second, “connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es” pays clear homage to “*Gnosti te auton*”, from the frontispiece of the temple of Apolo in Delfos, one of the paradigmatic mottos of Greek thought. As such, as Pellet notes, “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). These ethics, that brings forth a *leçon* from each of the objects, defines for us very clearly the *ethos* of the poet. Similarly, another manner of defining a subject through the object is through assimilation, by the lyrical voice, of the characteristic of the object that is described in the poem. An excellent example can be found in the text dedicated to *La Seine*, where the lyric subject demonstrates a desire to mix with the liquid material of its subject in order to take on its fluidity: “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). In other cases quite the opposite occurs; instead of trying to embody the object, the subject endows it with human characteristics. Curiously, this phenomenon can be noted in other of Ponge's texts dedicated to water, “De l'eau”. The subject confers upon this element the human emotion of humiliation for the fact that, in its liquid state, it is a substance that flows freely across any and every surface: “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: 61). For this reason, despite his focus on objects and not on people, Ponge was not infrequently branded an anthropocentrist (Ponge, 1970: 110-113). It must be made clear, however, that the humanisation of the objects can only be seen

NOTES

15 | In 1969 a collection of Ungaretti's entire poetic production was published: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. In 1974, year years after his death, an edited version of all his critical prose was produced: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. But what stood out for Ponge was that Ungaretti was the only *subjectivist* poet worthy of admiration: “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). In fact Ponge translated some of Ungaretti's text into French, and in his turn, Ungaretti produced Italian version of Ponge's poems. For more on this question, see Violante (1998).

as a consequence of his *parti pris*, since, given that “la description ne peut passer que par le langage fait pour l’homme” the appearance of “la tendance à l’animisme ou l’anthropomorphisme” was inevitable (Rieu, 1986: 97).

On the other hand, this trace or trail of the subject in the object – or in the text about the object – can also be linked with the act of *naming* things, which was so characteristic of Ponge; the poet aspired to a linguistic ideal which could be assimilated into the naturalist thesis of *Cratylus* in the dialogue penned by Plato. Indeed, one of the objectives that Ponge put forward was that the names of things should look like the things that they designate; a correlation based on resemblance which, in his opinion, probably took an important role in the original naming of all things (Ponge, 1971*b*: 22-23)¹⁶. The very act of naming, indeed, must involve the subject that is being named:

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).

Therefore, since the text is the space for the dissemination of the subject, and given the importance that Ponge placed upon the naming of things, Derrida claimed that Ponge’s entire production could be seen as an overspill of his signature, the “débordement de sa signature”¹⁷. Because of this overspill caused by the “spongistique pharmacopoétique” of the poet – the “Ponge-éponge” – according to Derrida, the works also become the signature of “la chose même, c’est-à-dire, signature d’autre chose” (since, let us remember, “l’un n’est que l’autre différencié”), meaning that the poems become a type of *contrasignature* (Derrida, 1988: 105). Once again, the poem “De l’eau” corroborates this hypothesis; the subject meddles in the text, leaving its trail or trace (“L’eau *m’échappe, me file entre les doigts*” [Text in italics is ours]), so does the object itself leave its own: “elle [the water] échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier [the paper one which the poem is physically written down] des traces, des traces informes” (Ponge, 1967: 63): *traces* which can only be the writing itself, the space where the object is written down.

The exact same thing occurs in the text “Les Hirondelles ou dans le style des Hirondelles” (it should be noted that the word *style* in the title does not refer only to *writing style*, but also to *stylo* as an instrument of writing – the “stylographic pen”, the quill, or *la plume*). In this case, the birds are the true *plumes*, who, with the inky sky, sign the space, and write for themselves: “Hirondelle... Plume acérée, trempée dans

NOTES

16 | Indeed the act of naming was, for Ponge, of fundamental importance: “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), y de ahí que su poética pueda considerarse *cratilliana*. For more, see our previous work (Capllonch, 2011).

17 | During the conference in Cerisy that was dedicated to Ponge, Derrida was questioned on the importance that he conferred on this concept of the signature. On this question he insisted on the unique aspect of proper nouns, in relation to their meaning: “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). In fact, Derrida himself often engaged in wordgames with the name of the poet, considering it something of a marriage of words *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). Other critics have also highlighted the singularity of the poet’s name, showing the same interest in names that Ponge himself showed. Jean (1986: 38) for example, noted that the name *Francis Ponge* is a “curieux mélange d’éponge et de pierre ponce”; after all, both sponges and stones are abundant in Ponge’s texts. However, the poet himself said the following about the name

l'encre bleue-noire tu t'écris vite! ” ; what is more, in their nests they are waiting for their young, who are nothing more than *short words*: “les mots piaillent: la famille famélique des petits mots...” (Ponge, 2003: 164-165).

The expression of the poet is once more embodied in the image of “Le Lézard” (Ponge, 2003: 83-87); the small reptile who, forever advancing along a stone wall – the blank page – suddely stops (“Arrêt brusque”), and changes direction, just as does the subject who, in that instant, appears in the text in order to announce a change of focus (that is to say, a change in the direction of the linguistic definition of the description of the lizard): “Il se prolonge. Profitons-en; changeons de point de vue”. This creature who is forever appearing and dissapearing through the cracks in the wall, “toujours cherchant furtivement sa route”, will undertake this route, well supplied with “arguments, de ressort dialectique”, since his weapon can be none other than his tongue or *langue* (“une langue très longue et fouchue”), and at the end of the text (literarly written with the tongue – or *langue* – of the reptile), in case any reader had become distracted, Ponge states that this wall is representative of a page; a page on which the poetic concience of *le lézard* becomes visible: “un petit train de pensées grises, —lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit”.

Finally, in one of the pieces from the series *Le Soleil placé en abîme* we see how the object can become the writing itself. Here the *soleil*, once it has emerged from the *horizon du texte*, follows its trajectory until arrives at its zenith – the title of the poem – before once again becoming hidden at the conclusion of the written text. This is why this section is entitled “Le Soleil titre la nature”, since the sun gives a name to nature as if nature was its 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).

Consequently, as in the rest of the examples, this object, about which one writes, is the counterpoint to the subject, which is projected through the object. Hence, although Ponge as an individual places himself outside the text, he nonetheless remains within, leaving the trace or trail of his absence – as a sign, indeed – which allows us to construct,- or rather, reconstruct – his *persona*. We can see, hence, these object-based poetics in no way diminish the lyric subject that enunciates them, since, through various channels (from linguistic tools like deixis to creation strategies such as antropocentrism), the

NOTES

of an artist and its relationship with his works: “On ne reconnaîtra plus grand-chose sinon... nos initiales briller comme épingles ferrées sur un monument de toile” (Ponge, 1967: 110). Indeed, the initiales of Francis Ponge can even be found in the titles of some of his works, for example, *La Fabrique du Pré* (1971).

ethos remains present, or can be reconstructed. It is possible that Ponge's approach – a focus on things – was simply “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). Consequently, we find ourselves disagreeing with the opinion of Hamburger, who calls for the exclusion of Pongian poetics from the genre of lyric enunciation; even in Ponge's work the enunciative object is drawn towards the domain of the enunciative subject. Everything that is said about the object by the subject is simply the result of his experience with the object in question, without which the subject itself could not define its own identity, since this occurs in the tactile space which separates humans and things – the space of difference where, in short, the individual becomes conscious of himself. Therefore, although Ponge chose to describe objects from his daily surroundings in order to remove himself from his own creation, this rhetoric strategy did nothing but turn him into a true object of his poetics; his *parti pris*, indeed, was revealed to be *prise de parole*, and every *prise de parole* always provides us with the image of a subject.

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).

Works cited

- 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], Paris: 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*, Paris: Minuit, 3-29.
- DERRIDA, J. (1977): *Signéponge*, en Bonnefis, Ph. y Oster, P. (dirs.), *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], Paris: Union Générale d'Éditions, 115-144.
- DERRIDA, J. (1988): *Signéponge*, Paris: 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*, Paris: 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»*, Paris: 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*, Paris: Gallimard.
- PONGE, F. (1967): *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris: Gallimard.
- PONGE, F. (1970): *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris: Gallimard/Seuil.
- PONGE, F. (1971a): *Méthodes*, Paris: Gallimard.
- PONGE, F. (1971b): *La Fabrique du Pré*, Ginebra: Skira.
- PONGE, F. (1981): *Lyres*, Paris: Gallimard.
- PONGE, F. (1983): *Nioque de l'Avant-Printemps*, Paris: Gallimard.
- PONGE, F. (1984): *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Paris: Hermann.
- PONGE, F. (1997): *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris: Gallimard.
- PONGE, F. (1999): *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, vol. I.
- PONGE, F. (2002): *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, vol. II.
- PONGE, F. (2003): *Pièces*, Paris: Gallimard.
- PONGE, F. (2005): *Pages d'Atelier 1917-1982*, Paris: 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*, Paris: Minuit.
- VECK, B. (1994): *Le Parti pris des choses de Francis Ponge*, Paris: Bertrand Lacoste.

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 révéler, 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'asserccions 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 pogués 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 escriví 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 constituí 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 *cratíl·iana*. 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 *Proêmes*, 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.

SUBJEKTU LIRIKOAREN ERAIKUNTZA FRANCIS PONGEREN OBJEKTU-POETIKAN

Begoña Capllonch

Universitat Pompeu Fabra

begona.capllonch@upf.edu

Aipatzeko gomendioa || CAPLLONCH, Begoña (2013): "Subjektu lirikoaren eraikuntza Francis Pongerren objektu-poetikan" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 8, 61-74, [Konsulta data: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-begoña-capllonch-eu.pdf>

Ilustrazioa || Gabriel Germán Barbabianca

Itzulpena || Roberto Serrano

Artikuluaren data || Jasota: 30/06/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 30/10/2012 | Argitaratuta: 01/2013

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Lan honek Francis Pongeren lana abiapuntutzat hartzen du; berez subjektibista ez den lan batean, subjektu lirikoa subjektu hori ez dagoenean nola eraiki daitekeen erakustea du helburu, birsortzen duen objektuaren aurka eraikitzen delako. Egiaz, subjektuaren desagertzea objektua nabarmentzeko erretorika-estrategia da, eta bai hizkuntza-ezaugarriek bai testuen asmo komunikatzaileak subjektu hori definitu besterik ez dute egiten. Pongeren lanaren kasuan, subjektu lirikoak bat egiten du Francis Ponge subjektu historikoarekin, baina hori gorabehera, lanak hauxe aldarrikatu nahi du: hizkuntzan ezer ez da objektiboa, irudikatzen duen errealitatea objektiboa ez den bezala. Izan ere, edozein objektuk subjektua suposatzen baitu.

Gako-hitzak || subjektu lirikoa | Ponge | Derrida | objektu-poetika.

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, precisely in 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, the linguistic features as much as 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, but, independently of this fact, what this paper demonstrates is that nothing in language, nor in the reality it represents, is objective, given that any object presupposes a subject.

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

0. Sarrera

Alferrikakoa da behin eta berriz errepikatzea lan baten subjektu lirikoa lan horren egilearekin identifikatzea ez dela egokia: ezinezkoa da lotzea enuntziatu poetiko horren ahotsa edo ahotsak norbanako historikoarekin. Baina Francis Pongeren lanaren kasuan kontua ez da huskeria, izan ere, poetak berak diskurtsoari eusten zion Francis Pongeren izenean¹. Ez zuen egiten, berriz, bere zirkunstantzia biografikoaren gorabeherak azalertzeko, ordea, erretorika-estrategia zen. Berez, «[l]e monde muet est la patrie du poète» (Ponge, 1965: 31) argudioarekin, bere produkzio gehiena errealitate enpirikoaren gauzetara, objektu mutuetara, bideratu zuen (objektu pongearrak izaki bai materialak zein naturalak ziren, baina *mutuak* izan baino, zehaztuko genuke izakiok «ez zutela gizakioi dagokien hizkuntza-gaitasuna»). Planteamendu horren funtsean poetaren nahia datza, ohiko adierazpen ihartuen hizkuntza garbitzeko nahia, adierazpen horiek faltsutzen zuten eta, bere ustez, izendatzen zituzten errealitateen funtsa. Dena den, lan pongearraren helburu zehatz honek sarritan eztabaidak piztu ditu, lanari ahotsa jartzen dion subjektu lirikoaren izaera dela eta. Esaterako, Käte Hamburgerrek *Die Logik der Dichtung* (1957) artikuluan garatu zuen tesiaren arabera, Pongeren testuak enuntziatio lirikotik kanpo leudeke, poetaren asmo horren ondorioz, bereziki. Pongek gauzak deskribatu nahi zituelako, objektua enuntziatutik urruntzen zen bitartean (Hamburger, 1995: 177), Käterentzat genero lirikoaren egitura enuntziagarriaren ezaugarria aspektu honetan datza: beste generoetan ez bezala, egitura hau ez da bideratzen enuntziatutako objektuaren aldera, baizik eta subjektuaren beraren aldera; Pongeren lanak ez luke eskakizun hau beteko, hain zuzen ere, subjektuak enuntziatioaren objektuetatik aldentzen da eta². Hala eta guztiz ere, Hamburgerrek berak ematen zigun argudioa Pongeren lanean subjektu lirikoaren ebidentzia justifikatzeko: egileak aipatzen duen bezala, azken finean poetika pongearraren objektuak beraien adierazpen linguistikoa baino ez dira izango, hau da, hizkuntza frantsesean haiei dagokien hitza edo sintagma (Hamburger, 1995: 176). Poetak burutzen duen eraikuntza linguistiko horrek azalduko digu subjektua, eta kasu honetan subjektuak bat egiten du Francis Ponge berberarekin. Beraz, *objektu*-poetika honetan, adierazpen subjektiboak (eta baita giza kontuak³ ere) apropos gaitzesten dituen honetan, nortasun lirikoa sortzeko gordetzen den esparrua *la chosek* (gauzak) beteko du, zalantzarik gabe. Baina hitza «au monde muet» honi ematean objektuak «à se révéler, à s'exprimer» (Ponge, 1965: 73) ager daitezten, bideratuko gaitu enuntziatioaren objektuetatik aldentzen den subjektu horrengana, azken batean «notre langage implique toute la subjectivité de l'homme, les descriptions ne peuvent que s'humaniser, et la création dire le créateur» (Rieu, 1986: 109). Argudio hau Derridak lan pongearra interpretatzean erabili zuen

OHARRAK

1 | Subjektu lirikoaren eta egile historikoaren arteko identifikazio hau bereziki Erromantizismo garaian kokatzen dela gogoratu behar dugu; orduan eduki poetikoa funtsean autobiografikotzat hartzen zen. Gai honi buruz, ikus Gallegos (2006).

2 | Izan ere, Hamburgerren ustez, genero lirikoaren egitura enuntziatiboan ez zegoen inolako objektutarako aipamen zuzenik, haren tesiaren arabera ohikoa baitzen enuntziatuen edukiak «expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto» (Hamburger, 1995: 168) izatea.

3 | Honela adierazi zuen Pongek berak bere lan guztietan: «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).

bera da, eta hemen ere landuko dugu. Halaber, Pongek *desberdintasunaren* kontzeptuari behin eta berriz ekin zion, objektu baten definizioa antzekoetatik bereiziko duten ezaugarrietatik gauzatu behar zela eta. Hau guztia ezin zen isilpean geratu «La différence»⁴ lanaren egilearentzat, berak erabaki baitzuen poetaren *choses* horiek, benetan, Ponge subjektuaren aztarna azaleratzen zutela.

Beraz, orrialdeotan hau ikusiko dugu: nola poetika honek, dagokion subjektuari uko egin arren, subjektua aipatutako objektuen bidez definitu besterik ez duen egiten. Pongeren lan paradigmaticoaren izenburuak, laburbilduz, hori adierazten zigun, poetak ez baitzuen izendatu *Les Choses*, baizik eta *Le Parti pris des choses*, hau da, hasieratik bertatik zehazten zigun hautaketa bat zela, aukera bat egin zuela, eta horrek subjektuaren erabakia suposatzen zuen. Ondorioz, Pongeren objektuek betetzen zuten espazioa ez zen beste proposamenen ustez objektibisten antzekoa izango, hala nola Alain Robbe-Grillet garaikidearena. Nahiz eta bata eta bestearen planteamenduek irudikapen *errealistaren* konbentzionalismoarekin apurtu nahi zuten *errealaren* irudikapena bilatze aldera, egiatan errealitatea jada ez da izango espazio subjektiboa baino, nahiz eta derrigorrean adierazpen saldo batek baldintzatuta egon, halaber, hiztun taldeak partekatzen duen espazio kontzeptuala den neurrian. Beraz, Pongeren lanak, apropos subjektutik kanpo eta errealitate enpiriko batera bideratuta, eskaintzen zigun *vision du monde* bat, baina poetaren inguruan Collotek azpimarratu zuen bezala, «[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. Estilo pongearraren inbertsonaltasun itxurazkoa: objektu-tematikatik *ukimen*-espazio subjektibora

Pongek beti errefusatu zuen, argi eta garbi, lekukotasun-lirika intimista. Bere ustez egilearen esperientzia autobiografikoak eta umoreak ezin zuten izan lan poetiko baten objektua. Horregatik, haren erreferente nagusietakoa Malherbe zen, eta bere ustez horren lana hauze zen: «un intense combat contre l'effusion, le chaos, la vulgarité lyrique» (Ponge, 1965: 81). Egileak idazketa-estilo inbertsonala eta inprimakiaren antzekoa lortu nahi zuen: «Parvenir à la formule claire» (Ponge, 1983: 63). Horren guztiaren ondorioz, lehen pertsona ahalik eta gutxien erabiltzea erabaki zuen:

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

OHARRAK

4 | Derrida poetaren lanez arduratu zen hainbat alditan. *Signéponge* testuarekin, Francis Pongeren inguruan antolatuta zen solasaldian parte hartu zuen, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle aretoan, 1975eko abuztuaren 2tik 12ra bitartean ospatua. Txosten honen bertsioa 1976an argitaratu zen izenburu berarekin *Digraphe* aldizkarian (8. zen, 17-39 orr.), eta bi testuak bildu ziren 1986an *Francis Ponge. Cahier de L'Herne* aldizkarian (51. zen., 350-370 orr.). Material honen guztiaren berrikusketa 1984an agertu zen frantses-ingeles argitalpen elebidunear: *Signéponge/Signsponge* (New York & Guildford: Columbia University Press); eta 1988an, bereizita argitaratu zen bertsio frantsesa bakarrik: *Signéponge* (Paris: Seuil).

notre temps avec l'un d'eux (Ponge, 1965: 207-208).

Idazkiak anonimotzat har zitezkeelako asmoa gordetzen zuen bere barnean, erromatarren monumentuen hondakinetan ikus zitezkeen «strophes impersonnelles inscrites dans la pierre» balira bezala (Ponge, 1965: 187), berak hainbeste miresten zituenak; izan ere, familia Nîmes hiritik zetorren, eta beti aitortu zuen «la Maison carrée, le temple de Vénus et les odalisques à Arles» monumentuetako inskripzioek zirrara sorrarazi ziotela txikitan (Ponge, 2002: 1411). Hala ere, haren testuetan lehen pertsonaren erabileraren arrastoa ez da guztiz desagertuko, eta berez (nahiz eta predikatuaren subjektu modura agertu ez, hau da, objektu enuntziatuen protagonista bezala) subjektua agertuko da zenbait hizkuntza-baliabideren bidez; esaterako, erreferentzia exoforikoaren deixia, honek zuzenean seinatzen baitu testutik kanpo dagoen subjektua. Azken finean, Pongek harreman zuzena eraiki zuen bere estiloaren ustezko inbertsonaltasunaren eta poemetako objektu-tematikaren artean, nahiz eta halako inplikazioa ez den alde zuzenetik suposatu behar. Jadanik adierazi dugun bezala, lan bateko gaia, enuntziatio-objektua den neurrian, subjektu enuntziatiboak gaia enuntziatzen duen moduaren erabat bestelakoa da, objektua, jatorria nolakoa den kontuan izan gabe, *moldatzeko* gaitasun nahikoa duen subjektuaren bestelakoa⁵. Ez litzateke zilegi izango, beraz, sinplifikazio bakuna edo murriztailea ezartzea, lekukotasun-lirika guztiek ez baitakarte poetak gorrotatzen zuen *effusion subjective* hori⁶; modu berean, lirika inbertsonal guztia —edo inbertsonala izan nahi duen hori— ez da derrigorrean inbertsonala izaten. Gainera, nahiz eta Pongek adierazi zuen gauzak gizakiarengandik aska zitezzen nahi zuela (Ponge, 1965: 73), poetak ez zuen inoiz errefusatu gauzak gizakiaren begiradaren arabera definituak izatea, perspektibak zekarren bakarra errealitatea deskribatzeko moduaren ikuspuntua aldatzea baino ez baitzen, errealitate hori ohiko adierazpenetako loturarik gabe ager zedin. Beraz, Veckek seinatatu zuen moduan,

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).

Hortaz, Pongeren lanean enuntziatutakoa objektua izateak ez du suposatzen lan horretan enuntziatzen duen subjektuaren arrastoa aurkitu ezin denik; nahiz eta sarritan subjektua formula kolektiboan geruzapean ezkutatuta agertu, esaterako *on* eta *nous*, edota sarritan *il convient* edo *il faut*, zein *c'est* aurkezlearen laguntzaz (infiniitiboaren erabilpenaz gain, aditzaren forma inbertsonalaren forma paradigmaticoa), Pongeren *subjektua* testuetan etengabe agertzen da.

OHARRAK

5 | Hemen *enuntziatio* kontzeptua aipatzen dugunean, honela definitzen dugu: “Instancia lingüística lógicamente presupuesta por la existencia misma de un enunciado” (Greimas y Courtès, 1990: 144), beraz ez da nahastu behar subjektu hau logika klasikoaren predikazioaren subjektuarekin, hau da, hausnarketa edo behaketaren ondorioz enuntziatu batean objektibaturik agertuko litzatekeen subjektuarekin (1990: 395).

6 | Beraz, Pongek gaitzesten zituen bere ustez poeta baten izpirituaren isurtze sinpleak zirenak: «[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).

Guztiarekin ere, kontua da Ponge objektuei zuzentzen zitzaiela, ez baitzen bere buruari zuzentzeko gai, argitaratu zuen *Pratiques d'écriture* azken liburuan azaldu zuen bezala: «Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même» (Ponge, 1984: 79). Baina, bestalde, konbentzituta zegoen adierazpenak, *perse*, osatu behar zuela edozein disziplina artistikoren helburua; hau da, ez ideia edo sinismen baten adierazpena, baizik eta norberaren existentziaren nabaritasunaren beraren adierazpena. Eta, hain zuzen errealitate sentikorren objektuak bihurtu zituen bere burua adierazteko aitzakia ezin hobea, eta bide batez bere burua definitzeko modua, besteengandik bereizia, haren aburuz, objektuen isiltasunak bultzatzen baitzuen gizakiak haren hizkuntza-gaitasuna erabil zezan: «la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet» (Ponge, 1952: 47)¹. Hortaz, gauzei zuzentzea benetako taktika izan zen bere buruaren irudia lortzeko, poeta objektu-tematikaz baliatu baitzen bere existentzia berreste aldera. Ondorioz, eta Leclairrek esan zuen bezala, Pongeren lanean objektuaren deskribapena

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).

Beraz, objektibotasun pongearrak ez zeukan zerikusirik, adibidez, haren garaikide Alain Robbe-Grilletek defendatzen zuenarekin; azken hau *école du regard* eskolaren eragile nagusietakoa izan zen eta, *a priori*, Pongeren obrarekiko, zirudienez, antzekotasun asko zituen. Robbe-Grilleten testuek, era berean, eguneroko errealitatearen objektuak erakutsi nahi zituzten, baina argazki- edo zinema-kamera baten objektiboak jasotzen zuen enkoadraketa simulatzen zuen perspektiba baten bidez. Pongek adierazi nahi zigun errealitate enpirikoa, aitzitik, ezin izango litzateke inoiz bildu tresna optiko batek graba zezakeen bat-bateko argazkiak eman zezakeen espazioan, Pongek espazioaren kontzeptu oso berezia bereganatu baitzuen: Braque margolariak asmatu zuen *espace tactilea*. Beraz, ohiko espazioa «espace visuel sépare les objets les uns des autres» baldin bada, Braquek «ukipen-espazioa» izendatu zuenak, berriz, «nous sépare des objets» (Ponge, 2002: 944). Espazio horrek subjektu baten presentzia eskatzen du⁸, eta horregatik Pongek esparru hau ulertu zuen ez leku objektibo bezala, baizik eta norberak bereganatu behar duen gunea bezala: «un endroit, pour l'œil même, où se promener, à explorer, des objets à tâter, à étreindre, enfin à interroger. Il y a là (indéfiniment) à croire s'approprier: À jouir» (Ponge, 1999: 125). Hortaz, nahiz eta testu deskribatzaileak, eta antza inpersonalak, modalizaziotik kanpo agertu behar zuen (Hamon, 1982: 150), Pongeren lanean egiaztatuko dugu idazkiak osagai modalizatzailez beterik agertzen direla (izenondo balio-

OHARRAK

7 | Kasualitatez, Ponge gaztearen obsesioa bere buruaren azterketa egitea izan zen. Idazki argigarri batean, *Premier essai d'analyse personnelle* izenburukoan, poetak aitari 1919an zuzenduriko gutuna gehitu zuen. Ideia horrekin batera beldurrak eta ziurtasun ezak azaltzen dira, zeinen ondorioz adierazpen originalaren bila hasi baitzen: «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). Ez dago gure esku aitik bidali zion erantzuna, baina beste gutun batean, Pongek erantzun hori zela eta aipatzen duenagatik, aitaren aholkua, hartzten duen erreparoa gorabehera, geroago izan zitekeen poetaren helburua: «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 | Honela, Braquek lortu zuen, Pongeren iritzian, gizakia bueltatzea «à l'origine du regard. Au lieu de reculer, dans la perspective, les choses avancent vers le regardeur. Les forces naturelles sont rendues à leur ancien mystère, avant leur décryptation.

emaileak, aditz nahimenezkoak eta sentimenduen adierazleak, mota askotako deiak eta harridurak, etab.). Rieuk, Pongeren lana dela eta, adierazten duen bezala,

[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).

Honez gain, diskurtsoa zuzentzen duen ahotsak erreparorik gabe aldarrikatzen du testu-materialaren antolaketa, eta gauzen deskribapenean diharduten poemek irakurleari jakinarazten diote nola burutzen diren: enuntziatio-subjektua argi eta garbi seinatzen duten formula linguistikoen bidez, hala nola *enfin* aditzondoaren, edota *mais* juntagailuaren bidez, horiek ohiko esanahi aurkariak agertu beharrean, «déprouve 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). Eta ez dugu ahaztu behar subjektuak gauzak hitzetara itzultzeko zailtasunari buruzko bere hausnarketan partaide bihurtuko gaituela, eta ondoko deskribapenean zehazten den bezala, *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)¹. Beraz, testu pongearren enuntziatio-egitura tematika ere bihurtuko zen, Pongeren aburuz objektuen existentzia faktikoak berak (subjektuak bere *ukimen-begien* bidez jasoko zuen horrek) haren burua gizabanako bihurtuko baitzuen². Eta Pongek bere burua gauzen bidez definitzeko aldarrikapena egiten baldin bazuen, hau da, bestetasunaren eta desberdintasunaren bidez, haren lanak Derridaren arreta erakarri zuen ezinbestean, horrek bere *différance* kontzeptuaren ikuspegitik aztertu zuen eta.

2. Antzekotasuna eta desberdintasuna: subjektuaren aztarna objektu pongearren idazketan

Hain zuzen, Pongeren poetikako subjektuaren eraikuntza modu arrakastatsuan uler zitekeen Derridaren *différance* kontzeptuaren ikuspuntutik, objektu pongearra bestetasuna den neurrian —«La chose est l'autre» (Derrida, 1988: 17)— beste horrekiko subjektua defini daitekeelako; azken finean, «l'un n'est que l'autre différé» (Derrida, 1972: 19). Eta intuizioz horrela baieztatu zuen poetak berak bere buruari galdetuz ez ote zen «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). Baina gogora dezagun, laburki, Derridaren *différance* kontzeptua, eta honek Pongeren testu-

OHARRAK

Il s'agit [...] d'un nouvel encombrement tactile et manuel de l'espace, de ce nouvel espace que depuis toujours, a-t-il dit, il [Braque] sentait» (Ponge, 2002: 1310). Izan ere, Pongek Braque miresten zuen margolariaren irudiak lehenengo aldiz ikusi zituenetik, lan horietan Braquek objektuak espazioan kokatzeko zuen moduaz ohartu zen eta. Horri gehitu behar diogu Pongek garrantzi handia ematen ziela ukimenezsazioei, jakintza pizten zuten neurrian (Ponge, 1997: 281), horregatik sarritan aipatzen zuen Condillac eta, zehazki, Derridaren sarrera, «L'Archéologie du frivole» izenburukoa, Condillacen *Essai sur l'origine des connaissances humaines* lanean (Paris: Galilée, 1973).

9 | *La Rage de l'expression* lanean, adibidez, gogoeta hauek oso arruntak izango dira. Berez egileak irakurlea etengabe sartuko du idazteko lan horretan: «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, 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 | Hain zuzen ere, Alain Robbe-Grilletek aurpegiatuz Pongeri haren objektuak gizakiaren ispilua baino ez

subjektu-objektuaren ikuspuntutik izan zezakeen interpretazioa:

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).

Pongek, horrez gain, zera adierazi zuen: «les objets sont en dehors de l'âme», zeren eta «l'âme est transitive», beraz, beharko luke «un objet qui l'affecte, comme son complément direct», eta «rapport à l'accusatif» horrek lekarke niaren proiektzioa alteritaterantz (Ponge, 1981: 150). Eta gehitu ahal dugu poetak bere niaren proiektzio hau justifikatu zuela ohiko hitz-joko baten bidez, *subjectivité* hitzean azpimarratu behar zen «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). Hain zuzen ere, *iragankortasun* prozesu hau, logikan *orientazioaren* eta filosofian *intenzionalitatearen* parekoa, Derridaren *différance*ko espaziora bereganatu ahal zen, norbanakoa alteritatean ezagutuko zen esparrura. Ez da, hala ere, *identifikazio* erreduktiboa edo sinplifikatzailea, *différance*ko esparruan —prozesu dinamikoa, *espaziamendua* eta *dilazioa* barne hartzen dituena—¹¹, subjektuaren eta objektuaren arteko identifikazio faktikoa ez baitzen inoiz guztik beteko. Soilik *diferir* horren arabera Pongek adieraz lezake: «l'être... n'est que de façons d'être successives» (Ponge, 1981: 151).

Era berean, azpimarratzekoa da, Derridaren aburuz, *différance* kontzeptua lotu behar dela *arrasto* edo *aztarnaren* kontzeptuarekin, beharrezkoabaita aztarnasentikorrad esberdintasun-identifikazioaren prozesua argitzekotan: «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. Testu pongearra, beraz, subjektuaren barriaduraren arrasto sentikor bezala eraikiko zen; enuntziatio-subjektuak objektua dela eta utziko duen arrastoa izango da poema, objektu batek ez dagoen subjektua husten dueneko arrastoa. Eta, berriz ere, Pongeren hitzak bat letozke *arrastoa* edo *aztarnaren* ideia derridarrarekin. Alde batetik, berea satorraren lana zela uste baitzuen, hitzen artean tunela egiten zuena:

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).

Eta beste aldetik, Pongeren ustez testu bakoitza «*imprégnation...* venant du fond de mon corps» zen bitartean, haren idazketa «une

OHARRAK

zirela, honako esaldi honetan ikus daitekeen bezala: «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 | Derridak *différance* kontzeptua oinarritu zuen *différence* latineko aditzaren zentzu bikoitzean: lehenak zera esan nahi du, «l'action de remettre à plus tard [...] dans une opération qui implique [...] un détour, un délai, un retard, une réserve [...]: la *temporisation*»; eta bigarrenak, aldiz, «ne pas être identique, être autre, discernable [...] : *espacement*» (Derrida, 1972: 8).

12 | Kasu honetan, Derridak ez du *différenceren* kontzeptua «a» batez idazten, Freuden teoriatik hartzen duelako.

espèce de trace de ce qu'il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion» izango litzateke (Ponge, 1970: 72). Eta era berean, arrasto hori izango litzateke idazketaren materialtasunaren lekuko, Pongerentzako funtsezko dimentsioa: «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). Hortaz, desberdintasunaren esparruan aurkituko dugu *niaren* presentzia, objektuaren ebidentziarekiko oposaketan, hau da, objektu horren arabera enuntziatio-subjektuak burutuko zuen eraikuntza poetikoarekiko oposaketan:

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).

Horrez gain, aztarnaren kontua zehaztuko da poemetan bertan; eta, batez ere, enuntziatioaren objektua animalia den poemetan. Beraz, esaterako «L'Araignée» poeman, armiarmak amarauna (*son ouvrage*) osatzeko erabiltzen duen adur-haria poetaren listuarekin parekatuko da, *irakurleak harrapatzeko sare* aproposa:

[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).

Oskola dela eta, («Notes pour un coquillage» poeman), Ponge «muskuilu-gizonaren jariaketaz» —hizkuntzaz— ere arituko da: «la véritable sécrétion [...]: je veux dire la PAROLE» (Ponge, 1967: 77)¹³; eta era berean, barraskiloen jariakinak («Escargots» poeman) adierazgarri agertuko dira, haien arrastoa —idazketa baten lerroak bezalakoa— ez baita izango beraiei dagokien zerbait baino. Animalia hauen existentzia bera, bada, artelana izango litzateke, eta haxe izango litzateke, Pongeren iritzian, gasteropodoek eskainiko liguketen ikasgaia¹⁴, arrastoa (haien lana) *idatzi* baitzuten «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).

Horrez gain, nolabait, norbanakoaren bizitzaren eta haren lanaren artean distantziarik ez dagoelako ideia honen arabera, Pongek berak adierazi zuen bere lanak eleberri autobiografikoaren antzera irakur

OHARRAK

13 | «Des raisons d'écrire» lanean, Pongek berriro aipatuko du *gizaki-moluskua*; oraingoan, baina, hitzak jada ez dira «jariakina» izango, odola baizik: «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 | Ohikoan, Pongek deskribatzen zuen objektu bakoitzetik *leçon* bat ateratzen zuen, hau da, bizitzara moldatzeko modu egoki bat: «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).

zitezen nahia. Ideia Ungarettiren izenburu batetik hartu zuen: «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.

Beste alde batetik barraskiloen *maskorra* ere artea eta bizitzaren arteko sinbiosi honen lekuko agertuko da, oskolak iraungo baitu, idazle baten literatura ekoizpenaren antzera, norbanakoaz harago: «cette coquille, partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux» (Ponge, 1967: 54). Barraskiloak, hortaz, gizakiarentzako adibide ezin hobea izango lirake, zehatzago idazlearentzat; eta, horregatik deskribatzen ari garen testua bi esaldi zehatzekin burutzen da: lehena, «les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers», Quintilianoren ondorengo definizio klasikoaren aldaera izango litzatekeena: «Vir bonus dicendi peritus» (*Institutio*, XII, I, I); eta bigarrena, «connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es». Hau guztia Delfoseko Apoloren tenpluaren frontiseko «Gnosti te auton» izkribuaren erreferentzia garbia da, pentsamendu greziarraren ezaugarri paradigmaticoetako bat. Beraz, Pelletek nabarmentzen duen bezala, «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). Eta objektu bakoitzak eskaintzen digun *leçon* bakoitzetik ateratzen dugun etika honek, ezinbestean, definitzen digu poetaren *ethosa*.

Era berean, subjektua objektuaren bidez definitzeko beste baliabide bat ahots lirikoak bereganatuko dituen poemak deskribatzen duen objektuaren ezaugarriak asimilatzearena izango da, eta adibide argia ematen digu *La Seineri* dedikatzen dion poemaren testuak. Bertan subjektu lirikoak bere objektuaren materia likidoan urtzeko nahia azalduko du, haren jariakortasuna bereganatzeko: «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). Beste kasuetan alderantziz gertatuko da, objektua haragitu beharrean, subjektuak emango dizkio bere giza ezaugarriak. Hori ikus daiteke urari emandako beste testu batean, «De l'eau» poeman, non subjektuak elementu horri apalkuntzaren giza sentimendua ematen baition, likido egoeran ura nahitaez edozein azaleratik korritzen duen substantzia baita: «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: 61). Horregatik, eta behin baino gehiagotan, Ponge, nahiz eta gizakiaren aldea ekidin, antropozentristatzat hartu dute (Ponge, 1970: 110-113); dena dela,

OHARRAK

15 | 1969an Ungarettiren lan poetiko guztiak biltzen zituen liburu bat argitaratu zen: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*; eta 1974an, haren heriotza eta lau urte geroago, prosa kritika guztia biltzen zuen liburua argitaratu zen: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Baina azpimarratu nahi dugu, Pongeren ustez, Ungaretti izan zela miresmena merezi zuen poeta *subjetibista* bakarra: «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). Izan ere, Pongek frantsesera itzuli zituen Ungarettiren zenbait testu; era berean, Ungarettik italieraz jarri zituen Pongeren zenbait poema. Gai hau dela eta, ikus Violanteren lana (1998).

objektuen gizaki bihurtze hau ez da *parti pris* haren ondorioa baino, «la description ne peut passer que par le langage fait pour l'homme» izanez gero, «la tendance à l'animisme ou l'anthropomorphisme» ekidinezina baita (Rieu, 1986: 97).

Beste aldetik, subjektuak objektuan —edo objektuari buruzko testuan— uzten duen arrastoa lotu beharko litzateke, eta hori Pongek modu bitxian egin ohi du, gauzak *izendatzeko* ekintzarekin alegia, poetak ideal linguistikoa bilatzen baitzuen. Zentzu horretan Platonen *Kratiloaren* tesi naturalistarekin pareka liteke, jarri zuen helburuetako bat gauzen izenak izendatzen dituzten gauzen antzekoak izatea baitzen. Horrek, bere ustez, jatorrian izendatze guztiak bultzatu zituen eta (Ponge, 1971*b*: 22-23)¹⁶. Orduan, izendatzearen ekintzak berak subjektu izendatzailea ere sartzen du tartean:

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).

Beraz, eta testua subjektua barreiatzen den esparrua den neurrian, eta Pongek gauzen izenei ematen zien garrantziaren arabera, Derridak Pongerren lana interpretatzeko garatu zuen beste argudioetako bat hauxe izan zen: ekoizpen guztia haren sinaduraren jariatzeaz osatzen da, «*débordement de sa signature*»¹⁷, eta, hain zuzen ere, «*Ponge-éponge*» poetaren ekintza sortzen den sinadura izan liteke, «*spongistique pharmacopoeétique*»-ak sortzen duen gaineztatze-aldentze horregatik. Derridaren ustez, «la chose même, c'est-à-dire, signature d'autre chose» (berez, gogora dezagun, «l'un n'est que l'autre différé», bata beste bereizia baino ez da), orduan *contrasignature* moduko bat baino ez da izango (Derrida, 1988: 105). Ostera ere, tesi horri eutsiko lioke «De l'eau» poemak, subjektua, arrastoa utziz, testuan sartzen baita («L'eau *m'échappe, me file entre les doigts*» [etzana gurea da]), eta objektuak berea ere utziko baitu: «elle [ura] échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier [poema fisikoki idatzita geratzen den papera] des traces, des traces informes» (Ponge, 1967: 63): *arrasto* hauek idazketa bera baino ez dira izango, objektua sartzen den espazioa.

Gauza bera «Les Hirondelles ou dans le style des Hirondelles» testuan ematen da (eta azpimarratu beharra dago izenburuko *style* hitza *idazteko estiloari* dagokiola, baina baita idazteko tresnari ere, hau da, aldi berean «idazluma» da). Kasu honetan, hegaztiak izango dira benetako *lumak*, eta hauek, zeruko tintan, espazioa *sinatuko dute* eta beren buruak *idatziko* dituzte: «Hirondelle... Plume acérée,

OHARRAK

16 | Hain zuzen ere, Pongerentzat izena jartzearen ekintza funtsezkoa zen: «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), eta horregatik haren poetika *cratiliartzat* har daiteke. Gai hau dela eta, ikus gure lana (Capllonch, 2011).

17 | Pongerren omenez antolatutako Cerisyko Solasaldian, Derridari galdetu zioten sinaduraren kontu honi ematen zion garrantziak, eta horren inguruan izen propioen singularatasuna azpimarratu zuen, zentzuari dagokionez: «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). Hortaz, Derridak berak osatu ohi zituen jolas linguistikoak poetaren izenarekin, hitzen ezkontzat hartzen zituen eta, *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). Beste kritikariek ere nabarmendu dute poetaren izenaren bitxitasuna, Pongek berak izenekiko sentitzen zuen interesa abiapuntutzat hartuta. Honela, Jeanek (1986: 38), adibidez, *Francis Pongerren* izena zela eta, zera zehazten zuen: «curieux mélange d'éponge et de pierre ponce», egia delako bai belakiak bai harriak sarritan agertzen direla Pongerren testuetan. Dena dela, poetak berak, artista eta haren lanaren izendapenaren

trempée dans l'encre bleue-noire tu t'écris vite!»; gainera, habietan txorikumeak zain egongo dira, eta hauek *hitz txikiak* baino ez dira izango: «les mots piaillent: la famille famélique des petits mots...» (Ponge, 2003: 164-165).

«Le Lézard»-ek (muskerrak) ere haragituko du poetaren adierazpena (Ponge, 2003: 83-87); harri-hormatik —orrialde zuria— beti aurrera doan narrastari txikiaren irudia bat-batean gera liteke («Arrêt brusque»), eta, besterik gabe, norabidea alda lezake, orduan, testuan agertu zen subjektuak egin bezala, animaliaaren ikuspuntuaren aldaketa dela ohartarazteko (hau da, haren definizio linguistikoaren norabidean, muskerraren deskribapena dela eta): «Il se prolonge. Profitons-en; changeons de point de vue»; eta, hain zuzen ere, harresiaren zirrikituetatik agertu eta desagertuko den narrastari honek, «toujours cherchant furtivement sa route», bideari ekingo dio «d'arguments, de ressort dialectique» hornituta, haren arma mihia (hizkuntza) baino ez baita («une langue très longue et fourchue»); eta jada idazkiaren amaiera aldean (literalki narrastariaren mihiak idatzia), eta oraindik irakurle ohargaberen bat balego, Pongek adieraziko du harresia orria baino ez dela, eta orri horretan kontzientzia poetikoaren *le lézard* ikusgarri bihurtzen da: «un petit train de pensées grises, —lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit».

Eta amaitzeko, *Le Soleil placé en abîme* bildumaren ataltxo batean ere ikusiko dugu nola objektua idazketa bera den; horrela, *le soleil*-ek, *horizon du texte*-tik atera ondoren, ibilbideari ekingo dio zenitera heldu arte (poemaren izenburua), gero, testua amaitutakoan, berriro ezkutatzeko; horregatik aipatzen ari garen ataltxo honen izenburua «Le Soleil titre la nature» da, eguzkiak naturari izenburua jarriko baitio, natura haren testu berezia izango balitz bezala:

[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).

Ondorioz, eta beste kasuetan bezalaxe, *inskribatzen den* objektu hau subjektuaren kontrapuntua izango da, hau horren bidez proiektatuko litzateke. Horregatik, nahiz eta Ponge-gizabanakoa testutik kanpo kokatzen den, testuan bertan egongo da, bere absentziaren arrastoa utziko du (zeinu bat bezala, azken batean), eta horrek eraikiko du —diferituan bada ere— haren *pertsona*.

Orduan, objektu-poetika honek ez du inolaz ere subjektu enuntziatzaile liriko gaitzetsi, hainbat bidetatik (hala nola deixiaren moduko tresna

OHARRAK

inguruan, honako hau esango zuen: «On ne reconnaîtra plus grand-chose sinon... nos initiales briller comme épingles ferrées sur un monument de toile» (Ponge, 1967: 110); eta egia da, Francis Pongeren lehen hizkiak aurki daitezke haren liburuetako izenbururen batean ere, hala nola *La Fabrique du Pré* (1971).

linguistikoak, edota antropozentrisimo bezalako sortze-estrategiak) subjektuaren *ethosa* eraikitzen aritu baitzen. Agian, Pongeren poetikan, *choses* izendatzeko modua «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) baino ez ziren. Ondorioz, ez gatoz bat Hamburgerren baieztapenarekin, poetika pongearra enuntziatio lirikotik atera nahi duena, Pongeren lanean enuntziatioaren objektua ere subjektu enuntziatzailearen esparrura bideratzen baita. Objektuaz subjektuak adierazten duen guztia objektu horrekiko duen esperientziaren ondorioa baino ez da, objekturik gabe, agian, subjektuak ezin izango luke bere nortasun propioa definitu, azken finean gizakia gauzetatik banatzen duen ukimen-espazioan, desberdintasunaren espazioan, gizakia bere buruaren jakitun bihurtzen baita. Beraz, nahiz eta Pongek eguneroko inguruko objektuak deskribatu zituen, estrategia erretoriko horrek haren poetikaren egiazko *objektu* bihurtu zuen, haren *parti pris* azken batean, ez baitzen azaleratu *prise de parole* bat bezala baizik. Eta *prise de parole* guztiek beti subjektuaren irudia itzultzen digute:

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.