

PART SEGONA

GÈNESI, FONAMENT LINGÜÍSTIC I ARQUITECTURA

D'UNA POÈTICA REFERENCIALISTA:

FRANCIS PONGE I LA INVENCIÓ DE LA LLENGUA DE LES COSES

De res

Nu vorbesc limba voastră, o lucruri,
Dar am început s-o înțeleg.
Știu până acum ce înseamnă
«Casă», «drum», «apă» și «sare».
Știu că un nor se citește câteodată belșug
Și câteodată inundație și nenorocire.
Știu ce sens are roata,
Când i se pune deasupra
Semnul diacritic al unei mașini.

Dar îmi scapă încă foarte multe sensuri
Ale fiecărui obiect.
Și mă străduiesc fără odihnă
Să cunosc și să pricep totul.

Iar în ziua când voi stăpâni cât de cât
Și limba lucrurilor,
Cea mai răspândită din lume,
Voi fi un om foarte învățat
Și voi muri.

Marin Sorescu

De les coses

No parlo la vostra llengua, oh coses,
però he començat a entendre-la.
Ja sé ara què signifiquen
«casa», «camí», «aigua» i «sal».
Sé que un núvol es llegeix de vegades abundor,
i de vegades inundació i desgràcia.
Sé quin sentit té la roda
quan s'hi posa a sobre
el signe diacrític d'un cotxe.

Però se m'escapen encara molts sentits
de cada objecte.
I sense descans m'esforço
per conèixer i comprendre-ho tot.

El dia que dominaré, si fa no fa,
la llengua de les coses,
la més difosa arreu del món,
seré un home molt savi
i moriré.

[Trad. de Virgil Ani]

Les dificultats que suscita l'obra de Francis Ponge no dimanen dels seus poemes, sinó de la seva poètica: mai no franquejà els irrealis ni abordà estranys dominis; assumí sempre una identitat poètica anomenada «Francis Ponge»; faria explícits els procediments de l'*elocutio* per mostrar les cosidures de la seva retòrica; i tot acreditant-se en tant que cratilià i empíric, res que no fos el *visible* encarnà l'univers de les seves *choses*. Als seus textos no s'hi traslluirien, doncs, ni ignots, ni absents, ni intàctils, ni invisibles i, si més no, des d'un punt de vista superficial, la seva producció semblaria dur-se a terme sense la remor de la intertextualitat, com si emergís al marge de qualsevol llinatge (i això malgrat que que no hauria estat possible sense tota la tradició que la precedeix), de manera que la seva obra no hauria de generar discussions exegetiques ni disquisicions hermenèutiques, perquè al seu poema «L'orange», per posar un cas (i reprenem aquí l'exemple paradigmàtic que adduïa Lévy 1987: 837), no hauríem de trobar sinó una 'orange'. I tanmateix, aquest serà el punt conflictiu: el de considerar si és o no factible, o de si Ponge factibilitza, que al seu poema «L'orange» hi aparegui una 'orange' (i ja copsem aquí que l'article indeterminat que actualitza la designació genèrica *orange* esdevé concret en la dimensió poètica, circumstància en absolut conjuntural). Ponge era conscient que la realitat no era el real sinó una dimensió convencionalitzada, i que el realisme no era verista sinó un codi ficcional de representació, així que disposà retornar-li el real a la realitat, i fornir de verisme la ficció realista. I per tal que no hi hagués cap dubte que al seu poema «L'orange» s'hi trobava una 'orange', formulà una poètica de caire lexicogràfic on a cada poema es defineix l'objecte que li dona títol. I per bé que ell qualificués la seva obra com a *dictionari fenomenològic*, veurem que no era la fenomenologia el que l'interessava, sinó els fenòmens; els aparents de la realitat en tant que manifestacions efectivament perceptibles de l'esmunyedís *real*. I així, i talment com ho explicità Calvino ([1988] 1993: 84), els textos de *Le parti pris des choses* de Ponge no suposarien sinó "il miglior esempio d'una battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose".

Com provarem d'argumentar al llarg d'aquestes pàgines, doncs, i havent-nos ja posicionat en favor de la referència poètica, és que l'obra de Ponge seria fins i tot més referencialista que no pas comunament referencial, perquè en voler copsar els fenòmens en demèrit dels conceptes, és a dir, tot bandejant el convencional en favor de l'experiencial, la seva creació rauria, justament, en el planteig d'un tipus de referència: el que coincidiria amb el de la tesi referencial forta i per la qual hom assoleix el factual inassolible. Com vam veure, aquesta tesi no era viable, llevat que fos, i és clar, la fita d'una creació poètica. La *poiesi* de Ponge, per tant, no suposarà la construcció de cap món imaginari, sinó la redefinició del nostre univers d'experiència mitjançant aquesta invenció d'una llengua de les coses, la que li permetria, per la retòrica, el que li denegava la semiòtica: que els signes fossin els seus objectes, tal i com és la figura allò que afigura. I així, examinarem en aquesta part quines van ser les raons originàries que dugueren Ponge a plantejar la seva poètica i amb quin dispositiu lingüístic la va cimentar; i quines foren les formes i l'ossam de l'estructura amb què faria explícit aquest projecte: la genealogia, en fi, d'una experiència amb el real i d'una pugna amb la realitat.

Après une crise que j'ai traversée, il me fallait [...] retrouver la parole, fonder mon dictionnaire.
J'ai choisi alors le parti pris des choses.

Francis Ponge, «Pages Bis», IV (*Pr*, 189)

I «L'ÉCRIVAIN: DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE AUX PHÉNOMÈNES»

4. LA GENEALOGIA DEL *PARTI PRIS* PONGEÀ: *POURQUOI LES CHOSES, POURQUOI LES PAROLES*

La poésie suppose toujours un rapport entre le poète et les objets, entre le poète et le monde qu'il perçoit grâce à ses sens mais qui est extérieur à lui. Dans une certaine mesure, la poésie représente toujours un *parti pris des choses*.

Aron Kibédi Varga, «L'objet en poésie»

4.1 El descrèdit de les idees. El triomf de la mirada

L'idée n'est plus exprimable. —La vision est tout.

Francis Ponge, *Pratiques d'écriture* (PE, 86)

L'obra de Francis Ponge va suscitar, sobretot als seus inicis, molt d'interès en l'àmbit filosòfic, però com veurem al llarg d'aquest capítol, Ponge havia pres partit, precisament, per bandejar tota consideració filosòfica amb relació a la seva activitat poètica (“qu'on ne demande pas à un poète d'être un penseur”; PE, 72). La seva tasca de creació s'originà, de fet, com a conseqüència del sentiment frustrant que li causà no poder verbalitzar amb rigor el món que l'envoltava, així que, en comptes de provar d'expressar les coses per mitjà de les idees que d'elles en tindriem (i que sempre jutjava negligents), es decantà per transmetre-les en tant que objectes d'experiència visual, i tot marginant així el concebible, a fi i efecte de traduir el visible. I és per això que escolliria els objectes més comuns i elementals de la realitat empírica, atès que considerava que eren aquests els veritablement conformadors del real: “Le caillou, le cageot, l'orange... voilà des sujets *faciles*. C'est pourquoi ils m'ont tenté sans doute. Personne n'en avait jamais rien dit. Il suffisait d'en dire la moindre chose” (Pr, 214). Així doncs, detallarem aquí, i amb moltes dades de les seves notes personals, l'etapa que el poeta anomenaria de la *crise logique* i que fou la suscitadora del seu *parti pris* poètic, i també la particular concepció *figural* del món que va construir-se per tal que pogués correlacionar-se amb un nou llenguatge nomenclaturista: el que li revelaria les coses com si del pensament es reflectís la mirada.

Et voici un homme qui observe plus qu'il n'écrit: il se promène dans un bois de pins, regarde une guêpe, ramasse une pierre. C'est une sorte de savant, mais le savant s'efface devant ce qu'il sait (Blanchot [a propòsit de Ponge] 1949: 322)

4.1.1 Francis Ponge: de la mudesa a l'eloqüència

El títol de l'obra essencial de Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, sintetitza conformement la intenció que fonamenta tota la producció d'aquest poeta, atès que al llarg de la seva trajectòria, l'autor no expressà sinó la seva necessitat de defugir les *idees* en favor de les *coses* (“les plus concrètes et les plus exactes”; PS, 71). Per aquest motiu, tot sovint s'ha fet una lectura fenomenològica de l'obra de Ponge, i per a Jean-Paul Sartre, per exemple, la poètica pongeana no suposava sinó un tàcit compromís amb la divisa de Husserl del «*An die Sache selbst*» [cap a les coses mateixes];²⁵⁴ però encara que el mateix Ponge qualificués *Le Parti pris*

²⁵⁴ Sartre, que volgué fins i tot crear una Societat d'Amics de Francis Ponge (C2, 99), fou un dels primers a ressenyar *Le Parti pris des choses* amb l'article «L'Homme et les Choses» (1944). Com veurem, però, la poesia

de ‘*dictionari fenomenològic*’, cal advertir que ell sempre es mostrà refractari a qualsevol filosofia tot vindicant la condició *artística* –però en el sentit d’art com a *techné*– de la seva poètica (veritable *poiesis*, com veurem); i això malgrat el setge crític de caire filosòfic que amb tanta freqüència rebé la seva obra:

En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d’ordre plutôt philosophiques (métaphysiques), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques) [...]. Rien de plus étonnant (pour moi) que ce goût pour moi des philosophes: car vraiment je ne suis pas intelligent, les idées ne sont pas mon fait (*Mt*, 16)

[Quand] certains sujets [...] s’imposent à moi, [...] je n’y *cherche* rien de plus que ce que j’y trouve, ne *tente* rien, n’ai aucune intention ni ambition seconde, ni surtout cure de philosophie (*Sa*, P2, 388)

Supériorité des poètes sur les philosophes: [...] supériorité tant qu’ils ne se croient pas supérieurs en autre chose que leur poésie. [...] [Ils] savent ce qu’ils expriment en propres termes (*Mt*, 38)

L’objectiu de Ponge era el d’abordar, des d’una perspectiva inusitada, “l’ensemble des choses que je vois ou que je conçois pour la vue” (*Pr*, 115), motiu pel qual el seu ús de l’adjectiu *fenomenològic* hauria d’entendre’s, pròpiament, en tant que *fenomenal* o *fenomènic*, és a dir, com a relatiu al terme grec *phainómenon* (‘allò que apareix’, ‘que és perceptible’), però deslligat de la fenomenologia com a doctrina filosòfica. Com ens recorda Vannier,

La phénoménologie se définit comme une description du phénomène, c’est-à-dire de ce qui apparaît de soi-même à la conscience humaine. [...] «Aller à la chose même», c’est envisager d’emblée la chose (et par ce dernier terme il faut entendre non seulement les objets du monde sensible, comme une tomate ou une chèvre, mais tous les faits humains, comme le langage par exemple) dans son idéalité ou son essence. [...] Husserl insiste sur la vision intuitive de l’essence: il s’agit de regarder la chose, non pas à partir de l’expérience qu’on peut en avoir, mais à *partir d’elle-même* pour ainsi dire, «réduisant» du même coup l’expérience à un sens. *Réduire* veut dire ici épurer, purifier le regard de tout ce qui est susceptible de le parasiter (des préjugés par exemple) afin de saisir directement l’essence de la chose (Vannier 1988: 30)

No fóra adequat, doncs, establir una analogia entre l’*epojé* o reducció fenomenològica husserliana i la poètica de Ponge, atès que, si bé mitjançant aquesta *suspensió de tot judici* els objectes s’aprehendrien en el seu *ésser manifest*, en el cas de Ponge més aviat es tractaria d’una *activació del judici* envers les coses, perquè la mirada del poeta mai no es veuria abstreta del seu bagatge experiencial; i Ponge tampoc no volia copsar les coses *dans son idéalité ou son essence*, sinó, justament, en la seva facticitat i aparença. Això no obstant, la noció pongeana

pongeana no s’adscriuria al pensament de Husserl ni al de cap altre filòsof, per bé que, quan Henri Maldiney va escriure un assaig sobre el poeta precisament en clau fenomenològica (*Le legs des choses dans l’œuvre de Francis Ponge*, 1974), Ponge se sentí molt afalagat; però no per la vinculació filosòfica de l’estudi, sinó perquè enaltia els seus poemes tot convertint-los en el paradigma d’una presa de partit (*parti pris*) davant del món i de les circumstàncies que l’envolten; i per això conclourem aquest treball amb una breu referència a l’assaig de Maldiney, atès que la imatge que aquest tenia de Ponge era la que el poeta volia reflectir. Certament, i encara que Ponge va arribar a considerar Husserl com “[le] plus grand philosophe du siècle” (*AC*, P2, 676), no el llegí fins ben bé el 1965 (i sols alguns textos aïllats i en traducció francesa). Coneixia, però, la divisa del “allons aux choses” –potser gràcies a l’article de Sartre–, perquè la va incloure en un assaig sobre Giacometti («Joca seria») que data del 1951: “Il y a ceux qui envisagent d’abord l’individu [...]: Sartre, Camus [...]; ceux qui s’écrient en chœur: allons aux choses (Husserl) [...]. Et puis il y a ceux qui plongent *vraiment* dans le monde, dans la nature, dans la terre: moi d’abord” (*AC*, P2, 616).

de *fenomen* tampoc no seria assimilable, malgrat que hi podria coincidir en part, a la de la terminologia kantiana, ja que en cap cas el poeta no l'oposa al *noúmenon* o *cosa-en-si*. I és que Ponge abominava qualsevol ideologia; l'únic que l'interessava era l'*evidència* sensible dels objectes en tant que constatació empírica de llur existència (res d'equiparable a una representació de tipus mental); i en aquest aspecte, doncs, hom podria jutjar-lo d'intranscendentalista:

les idées ne sont pas mon fort.²⁵⁵ J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain écœurement, vague à l'âme, un sentiment pénible d'inconsistance (*Mt*, 9)

Si les idées me déçoivent [...] les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire [...] leur présence [des choses], leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre [...] tout cela est ma seule raison d'être (*Mt*, 12-13)

Les *idées* [...] me procurent quelque écœurement, une sorte de légère nausée [...] Le fait est qu'elles me déçoivent. [...] [Ça] me fait souhaiter qu'on s'entende sur des faits, des constatations, –ou du moins sur des définitions (*Mt*, 23)

L'obra de Ponge, doncs, lluny de constituir-se com la poesia d'introspecció d'un *jo líric* que vagareja pels subterfugis de la seva intimitat, s'assentarà en les *descripcions-definicions* (*Mt*, 18) d'uns objectes que, segons el seu plantejament, pertanyerien al *món exterior*; i la seva menció de la fenomenologia sols haurà d'emmarcar-se en el fet que aquesta percepció de la realitat sensible –per força, fluctuant– serà l'objectiu de la seva poètica. Així, el que concebrà com el que podria anomenar-se una "*phénoménologie poétique*" no seria sinó una forma "de connaissance non exacte" en tant que no hi hauria cap «dangage-absolu» (a Sollers [1963] 2001: 31), perquè la relativitat del fenomen percebut seria assimilable, per a Ponge, a la del llenguatge.²⁵⁶ I com que mai no hi hauria una única expressió vàlida per a cada objecte, sinó moltes i de molt diversa naturalesa ("Pour une seule chose, mille *compositions-de-qualités-logiques* sont possibles"; a Sollers, *ibid.*), les paraules haurien de subvertir, conseqüentment, les limitacions dels seus correlats conceptuals ja errats i fossilitzats, perquè Ponge jutjava que "De là, de cette transformation fatale des mots, des arrangements de mots en idées, viennent donc les complications de tous genres" (*Mt*, 239). I és per això que, com veurem, Ponge ponderarà sobretot el caràcter material i perdurable de l'escriptura (talment com el de les inscripcions en els monuments històrics), ja que aquesta materialitat s'oposava a la naturalesa inconsistent de les idees; i així, declarà que

il est naturel peut-être de concevoir un proverbe, voire n'importe quelle formule verbale et enfin n'importe quel livre comme une stèle, un monument, un roc, dans la mesure où il

²⁵⁵ Frase que dona rèplica a la que inicia *La soirée avec Monsieur Teste*, de Valéry: "la bêtise n'est pas mon fort" (Valéry, *Œuvres*, II, 15).

²⁵⁶ Com Ponge explica en els seus quaderns de notes, quan, ja tardanament, va llegir Husserl, va comprendre "pourquoi, entre 1925 et 1930, Groethuysen a pu me dire que j'étais le poète de la phénoménologie" (*PA*, 356-357), atès que, al seu entendre, la fenomenologia filosòfica era sols una disciplina que ponderava copsar els fenòmens. I així, en una carta que va escriure-li a Bernard Groethuysen, Ponge es preguntava, en relació amb les coses que li haurien vingut *par la perception sensible*, si no era allò "une définition possible de la phénoménologie" (a Sollers [1963] 2001: 31); com expliquem amunt, però, el que farà el poeta és equiparar la relativitat de la percepció fenomènica a la de la designació lingüística. I insistim que sempre es desmarcà de la filosofia en favor de la *física* de la natura.

s'oppose aux pensées et à l'esprit, où il est conçu pour s'y opposer, pour y résister (*LS, P1*, 247)

De fet, Ponge expressaria, tot emulant la celebrada frase que Mallarmé dirigí a Degas (i hem d'assenyalar que Mallarmé fou un dels autors més admirats per Ponge,²⁵⁷ malgrat la irreductible distància estilística que els separaria), que els poetes “ne travaillent pas à partir d'idées, mais disons grossièrement de mots” (*Mt*, 201).²⁵⁸ I portant aquest lema fins a les últimes conseqüències, no solament es posicionà contra les idees, sinó també contra les abstraccions i, per derivació, contra qualsevol indicatiu d'evanescència, perquè considerava superflu tot allò que no pogués ésser definit de manera fidedigna:

Comme j'aime le langage propre, c'est-à-dire le langage qui est conforme, qui a la propriété dans les termes, [...] j'ai tenu à réagir contre cela [...]. Donc: contre le romantisme et aussi contre l'emploi du langage simplement comme expression de choses abstraites, d'idées, d'idéologies, qui sont aussi très fatigantes, parce que c'est toujours la même histoire. Ce sont des sermons, c'est de la propagande [...], parce qu'on est fatigué par toutes ces idéologies, ces constructions abstraites. (a Pop [1976] 1988: 14)

Conseqüentment, adreçar-se a les *choses* per a ell concretes significava, en veritat, que es tractés d'entitats verbalment definibles, ergo *prendre parti per les choses* passava per un *tenir en compte* els mots (“PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS”; *Mt*, 20). La *fenomenologia* de Ponge, per tant, més que no pas un *aller aux choses*, suposava un *aller aux paroles*, de manera que la seva poètica hauria d'interpretar-se com un *parti pris* ‘des mots’. I així, i malgrat que Ponge considerava cabdal aquella primera lectura que havia fet Sartre del seu *Parti pris* (per l'efecte divulgador que tingué i perquè suscità altres assaigs crítics), els que trobava pertinents eren els estudis sobre la seva obra que el situaven de ple en l'àmbit literari, com l'elaborat per Philippe Sollers, l'any 1963, per a la important col·lecció «Poètes d'aujourd'hui» de l'editorial Seghers; i així ho expressà en una entrevista que li féu Carla Marzi per a la RAI el 1965:

L'essai de Sartre, certainement très fort [...] en a provoqué beaucoup d'autres. Le plus satisfaisant pour moi est certainement celui de Philippe Sollers (dans son livre sur moi chez Seghers) qui me replace dans ma véritable fonction: la littérature, l'art de la parole (comme tel), non la philosophie (a Charmont 1988: 15)

²⁵⁷ Certament, Mallarmé havia estat la primera i més important impressió literària del jove Ponge (*P1*, 875), i tot sovint així ho declararia: “Mallarmé [...] a eu beaucoup d'importance pour moi” (*PS*, 32). Juntament amb Malherbe (i amb Boileau, tot i que amb menys intensitat), considerà Mallarmé el seu mestre: “Je me représente plutôt les poètes dans un lieu qu'à travers le temps. Je ne considère pas que Malherbe, Boileau ou Mallarmé me précèdent, avec leur leçon. Mais plutôt je leur reconnais à l'intérieur de moi une place. Et moi-même je n'ai pas d'autre place que dans ce lieu” (*Pr*, 147). Per a més informació sobre els models de Ponge, *vid.* Rutes pongeanes 9.3.

²⁵⁸ Com recull Valéry a «Poésie et pensée abstraite» (1939), foren aquestes les paraules de Mallarmé: “Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots” (a Valéry, *Œuvres*, I, 1324). I també per aquest motiu Ponge sempre llegia molt lentament, atès que, més que no pas interessar-se per l'assumpte, l'importava la manera com es referia, i per això també declarà que un *text* es faria amb mots i no pas amb idees: “[Je lis] mot à mot, signe après signe [...] en faisant attention à tout. Je crois que c'est la seule façon de lire, de vraiment lire, c'est-à-dire qu'il faut tenir compte de chaque mot, de chaque espace entre les mots, etc. C'est pour ça d'ailleurs que je ne peux lire que très très lentement. [...] [Je] ne peux pas lire une chose à cause de l'intérêt de l'intrigue, des idées, etc. mais la façon dont sont arrangés les mots, les lettres à l'intérieur des mots, font que je trouve que c'est bien ou que ça ne l'est pas. [...] [On] fait des textes avec des mots et non pas des idées” (a Spada [1979] 1988: 30).

Per consegüent, es tractaria de tornar a donar nom a les coses, de fundar un nou diccionari, però justament a partir de l'experiència directa del món extralingüístic (“Sans doute suffit-il de nommer... d'une certaine manière”; *Lj*, 167; “Il s'agit de la nomination de choses du monde sensible”; *PM*, 137), perquè el desig de creació només sorgiria, com a propòsit de Picasso expressaria el poeta, de les fortes emocions suscitées per la visió de les coses (*AC*, P2, 736);²⁵⁹ i coses que tant podrien ser éssers vius com pròpiament objectes inanimats, ja que en Ponge no hi haurà distinció jeràrquica entre uns i altres: tots tindran el mateix rang des de l'escaire d'una mirada. I és que havent experimentat la insubstancialitat del llenguatge convencional, i decebut d'una forma anàloga a la d'Hugo von Hofmannsthal davant la impossibilitat d'expressar verbalment cap certesa,²⁶⁰ Ponge hauria volgut anar *contre la parole*: “Une seule issue: parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la bonte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a point d'autre raison d'écrire” (*Pr*, 163-164); contra la paraula impròpia i la dogmàtica; contra l'expressió de vaguetats, i contra la seva mateixa manca de precisió:

Si j'ai choisi d'écrire ce que j'écris, c'est aussi contre la parole, la parole éloquente [...]. Et souvent, après une conversation, des paroles, j'ai l'impression de saleté, d'insuffisance, de choses troubles; même une conversation un peu poussée, allant un peu au fond, avec des gens intelligents. On dit tant de bêtises, on dit les choses sur un tempo qui n'est pas juste, on sort de la question. Ce n'est pas propre. [...] Je vois la page blanche et je me dis: «Avec un peu d'attention, je peux, peut-être, écrire quelque chose de propre, de net». N'est-ce pas, c'est souvent la raison, peut-être une des principales raisons d'écrire. (*Mt*, 272)

J'écris souvent contre les fautes que l'infidélité des paroles, ou le manque de possession présente de toutes mes raisons à l'esprit m'a fait dans la conversation commettre. L'on peut écrire pour se ressaisir, contre ses propres paroles, contre les paroles, pour remettre les choses (et soi-même) au point. (*PE*, 31)

Certament, hom pot rastrejar en molts textos de Ponge el seu neguit pel que fa a unes presumptes dificultats d'expressió (“Je ne saurai jamais m'expliquer”; *PP*, 7; “J'ai reconnu l'impossibilité de m'exprimer”; *Pr*, 181), però no es tractaria aquí de la manifestació del tòpic de *la cortedad del decir* que havíem mencionat més amunt (3.4.2), perquè el cas és que Ponge va patir, veritablement, alguns episodis de bloqueig verbal; i de fet, mai no va poder accedir als estudis superiors de filosofia, perquè malgrat superar amb èxit els exàmens escrits, va emmudir, i va succeir-li en dues ocasions, a la prova oral. Després d'aquests episodis, sabem pels seus quaderns de notes que no volgué optar pel silenci, sinó per trobar una via d'ascetisme verbal –*une sorte de naïveté*– que li oferís “le pouvoir de parler en franchissant les lieux communs (même en m'en servant volontiers dans la mesure où ils me

²⁵⁹ Al volum *Le Peintre à l'étude* (1948), Ponge havia començat a escriure sobre artistes i llurs obres, atès que també això serien *choses* per al poeta (“Il n'y a pas de différence entre les textes sur les choses et les textes sur les œuvres d'hommes ou d'artistes”; a *P2*, XIII). I també ho podria ser l'obra completa d'un autor: “l'œuvre complète d'un auteur plus tard pourra à son tour être considérée comme une chose” (*Pr*, 167). I així, a l'edició del 1961 de *Ljres*, també s'hi trobarien escrits d'aquesta mena que després formaren part del volum *L'Atelier contemporain* (1977), dedicat totalment a l'obra d'artistes plàstics. Pel que fa a Picasso, el pintor malagueny volgué conèixer Ponge immediatament després d'haver llegit *Le Parti pris* l'any 1942, i per mediació d'Éluard, pintor i poeta es conegueren. I algunes consideracions que li féu el pintor seran, com veurem, determinants per al poeta. Al seu torn, Ponge va escriure alguns textos sobre Picasso, i un d'ells (el que es recull a l'*AC* amb el títol de «Texte sur Picasso»), traduït per Enrique Molina Campos per a prologar el volum *Picasso* de l'editorial Blume (Barcelona, 1974; volum que també inclou textos de Pierre Descargues), fou el primer text de Ponge traduït al castellà i publicat a l'Estat Espanyol. Ponge, però, ja havia estat traduït a Hispanoamèrica. Per a més detalls, *vid.* Rutes pongeanes 9.1.

²⁶⁰ Ens estem referint, en efecte, al contingut de la cèlebre carta que aquest dirigí a Francis Bacon el 1902.

permettent de *m'exprimer*” (PA, 132-33). I aquesta via el durà al *partiprisme*, a voler *crear* la llengua de les coses (“devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome”; Pr, 167), perquè just la mudesa dels objectes i la necessitat de donar-los la paraula seria el garant d'anar contra la negligència de les expressions impròpies, perquè, en definitiva, tenia la certesa que “la parole me garde mieux que le silence” (Pr, 181):²⁶¹

il m'apparaît (instinctivement) que la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet... À la fois garantie de la nécessité d'expression et garantie d'opposition à la langue, aux expressions communes (LR, 47)

ce qui me porte ou me pousse, m'oblige à écrire, c'est l'émotion que procure le *mutisme* des choses qui nous entourent. Peut-être s'agit-il d'une sorte de pitié, de sollicitude, enfin j'ai le sentiment d'instances muettes de la part des choses, qui solliciteraient de nous qu'enfin l'on s'occupe d'elles et les parle (Mt, 231)

Ceux qui n'ont pas la parole, c'est à ceux-là que je veux la donner. [...] Les humbles: le galet, l'ouvrier, la crevette, le tronc d'arbre, et tout le monde inanimé, tout ce qui ne parle pas. [...] «Debout! les damnés de la terre». Je suis un suscitateur (a Veck 1999a: 16)

I curiosament, Hofmannsthal ([1902] 2001: 51) havia assenyalat que, en el cas que es trobés en condició de parlar –i de pensar–, la *llengua* que usaria no fóra l'anglesa o la llatina, sinó la llengua amb què li parlarien les coses mudes, és a dir, just el que Ponge hauria decidit de dur a terme. D'altra banda, després d'aquells episodis de bloqueig verbal, els començaments de l'escriptura de Ponge foren d'una “profonde exigence de lucidité et de vérité” (Pellet 1992: 55), i per aquesta raó també força crítics. Anys més tard, el poeta es referiria a aquesta època com la de la seva *crise logique*, i és per això que considerarà el seu mètode de treball *poetolingüístic* en tant que *metalògic*. Com veurem, el diccionari *Littre* es convertirà en una de les eines més essencials de la seva tasca (bona part del material amb què Ponge fornirà els seus poemes relatiu a coses provindrà, o bé haurà estat inspirada, per la informació que apareix a l'article de *Le Littre* corresponent a l'entitat en qüestió que hi serà definida), i l'obsessió pel rigor l'induí a interessar-se per les etimologies i pel pes de la història gravat a cada mot:

Je voulais restituer aux mots non seulement leur sens étymologique, mais aussi, mais surtout, leurs racines physiques, leur épaisseur. [...] Je voulais employer le mot de telle façon dans ma phrase qu'il n'eût pas un sens mais tous les sens du Littre, tous les sens accumulés par le temps. Que la phrase eût une signification pour chacune des couches du mot. (a Duché 1950: 225)

Il m'est arrivé de dire que le comble, pour un texte, serait que chacun des mots qui le composent puisse être pris dans chacune des acceptions successives que le mot a eues au cours de son histoire. C'est évidemment un comble et on ne peut pas y atteindre, mais on peut, peut-être, se demander le plus pour obtenir le moins, c'est-à-dire obtenir justement une sorte d'épaisseur de chaque vocable, à l'intérieur du texte. Un texte ainsi composé est naturellement susceptible de plusieurs niveaux de signification (PS, 170)

La seva autoexigència, però, arribà a ser tan elevada, que acabà resultant una altra volta inhibidora:

²⁶¹ Havíem anotat que el silenci era una de les categories de referència més essencials per als poetes, però Ponge optà per apartar-se'n i per adreçar-se al comú no inefable; i sovint ho expressà amb vigorosa contundència: “j'aime mieux que le silence une théorie quelconque, et plus encore qu'une page blanche un écrit quand il passe pour insignifiant” (Pc, 7); “Les gens qui prétendent exprimer le silence sont des imbéciles” (a Pop [1976] 1988: 17).

Des années de silence total. Je ne pouvais pas écrire, aucun mot ne répondait à mon exigence d'absolu. C'est-à-dire: je n'ai jamais cessé d'écrire. Mais je déchirais. Cela prit des proportions graves: je ne me contraignais à parler que lorsque je ne pouvais pas faire autrement. Les mots me soulevaient le cœur. (a Duché 1950: 225-226)

Le compte-tenu ou compte rendu des mots battait alors son plein. Je ne considérais *que* les Mots et n'écrivais à la suite de l'un d'eux que ce qui pouvait se composer avec sa racine, etc. D'où inhibition presque totale à parler. Une exigence de correction absolue en profondeur aboutissait au silence. J'*envisageais* exagérément les paroles (P2, 1188)²⁶²

I és que al darrere d'aquest «Drame de l'expression», tal i com resa el títol d'un dels seus *proèmes*,²⁶³ s'hi amagava una profunda crisi a l'entorn de la realitat circumdant, una incomprensió al voltant de tot que la manca de justesa dels mots no feia sinó agreujar. Camus, per exemple, féu una lectura de *Le parti pris* en clau de reflexió sobre l'absurd i la inanitat, però Ponge mai no acceptà aquesta interpretació. Lluitava contra l'absurd, en efecte, però “contre l'absurde du langage” (a Duché 1950: 226), motiu pel qual volia depurar l'expressió a fi i efecte de retornar-la a una mena d'estat originari i tot buscant, en molts casos, els sentits primaris dels mots, perquè la paraula justa li permetria de copsar *le monde* tot pal·liant *le gouffre* que li generava el fet de no comprendre'l:

On parle souvent du mur qui se dresse devant tout chercheur d'absolu. Pour moi, c'est un trou. Et quand on se trouve au bord d'un grand trou, on a le vertige. Du moins, je l'ai. Alors je porte mes yeux sur l'objet le plus proche, sur ce caillou à mes pieds, je me cramponne à ce caillou, je le regarde, et s'il finit par s'ouvrir, dévoilant un autre gouffre, celui-là est beaucoup moins dangereux que le gouffre de l'homme; et par les moyens de l'expression peut se refermer. En fait, je vois dans cette recherche du sens premier du mot la seule façon de *manifeste* le monde. A relire les classiques on voit qu'ils respectaient la racine du mot même dans le sens abstrait. C'est cette vertu que je veux retrouver. (a Duché 1950: 226)

L'*abîme* pongeà, doncs (ho veurem a la secció 7.2.2), res no tindria de místic (“il ne s'agit surtout pas d'y mettre de la mystique”; *ibid.*), ja que la manera de superar el *vertigen* de la realitat seria donant-li nom, verbalitzant-la. I és per això que es va apropar al cercle de Jacques Rivière i Jean Paulhan pels volts del 1922, perquè com diria en una entrevista que concedí a Philippe de Saint-Robert el 1981, en aquell moment “il n'y a plus de gens qui

²⁶² Aquest fragment pertany a la «Séconde méditation nocturne», recull de notes on Ponge parla d'aquest període de confusió i de recerca en el qual també hi tingueren a veure certs esdeveniments de la seva vida privada (s'inclouen a *NNR II*, P2, 1187-90). No obstant això, hem de dir que, paradoxalment, Ponge va acabar forjant-se una llarga trajectòria com a conferenciant.

²⁶³ Com abordarem a una de les seccions dedicada als formats pongeans (5.2.2), Ponge va escriure uns textos que, entre la poesia i la prosa (els *proèmes*), tractaran temes diversos relacionats sobretot amb l'expressió verbal. I a moltes d'aquestes composicions l'autor farà referència tant a la seva *crisi* de la paraula com a la seva incomprensió del món; dos pols temàtics que es reclamarien mútuament. Pel que fa al llenguatge, arribarà a dir, per exemple, que als mateixos mots els displauria restar subjectes a “*les habitudes de tant de bouches infectes*” (*Pr*, 163); o bé que *parlar* no serviria sinó per mostrar la dentadura (“il n'y a pas à dire: quand on parle, ça découvre les dents”; *Pr*, 152). I quant a la relació amb el món circumdant, expressarà que: “Mes pensées les plus chères sont étrangères au monde, si peu que je les exprime lui paraissent étranges. [...] Elles me paraissent étrangères à moi-même” (*Pr*, 125); “Je ne peux m'expliquer rien au monde que d'une seule façon: par le désespoir. Dans ce monde que je ne comprends pas, dont je ne peux rien admettre, où je ne peux rien désirer [...], je suis obligé par surcroît à une certaine tenue, à peu près n'importe laquelle, mais une tenue.” (*Pr*, 158); i aquesta *tenue* serà la seva poesia: “Mais il est peut-être une pose possible qui consiste à dénoncer à chaque instant cette tyrannie [la de l'estultícia del món]: je ne rebondirai jamais que dans la pose du *révolutionnaire* ou du *poète*” (*Pr*, 159).

aient conscience de l'importance de la langue" (a Charmont 1988: 16). Llavors Rivière era el director de la *Nouvelle Revue Française* i Paulhan el secretari, i la revista, que suposava un clar reactiu contra la poesia simbolicodecadentista, es mostrava discrepant respecte de qualsevol tendència envers l'inefable, qüestió també aliena als interessos pongeans;²⁶⁴ però foren les investigacions de Paulhan a l'entorn del llenguatge les que suscitaren l'interès de Ponge, així que només a Paulhan el poeta va confiar-li els seus primers escrits, atès que considerava que compartien les mateixes inquietuds lingüístiques (a Duché 1950: 226).²⁶⁵ Per a Ponge, en efecte, Paulhan hauria aconseguit "une sorte de naïveté et le pouvoir de parler en franchissant les lieux communs", que era just el que ell estava assajant, per la qual cosa pensava que la trajectòria de l'intel·lectual era anàloga a la seva (*PA*, 132). I així, declarà que el primer llibre que havia llegit de Paulhan, el *Jacob Cow le pirate ou si les mots sont des signes* (1921), hauria estat una veritable revelació, ja que llavors havia comprès que tot allò que hom diu, malgrat que de forma fefaent, pot constituir un pur miratge, fet que el duria a considerar la relativitat dels mots amb relació a la realitat que designen:²⁶⁶

J'ai bien l'impression que les premiers textes [de Jean Paulhan] que j'ai lus, alors vraiment lus, mot à mot, mot après mot, avec la ponctuation aussi... étaient dans *Jacob Cow*, je crois bien. Naturellement, la densité du langage, la perfection et, en même temps, le côté énigmatique et mystérieux, c'est-à-dire le fait que son langage soit à la fois relativement simple bien qu'évidemment très dense... il semble que l'on ne puisse pas enlever le moindre mot sans détruire tout, et en même temps ce qu'il dit, le signifié, laisse l'impression d'une question, d'un mystère, d'une chose qui n'est pas affirmée d'une façon catégorique: chez lui c'est plutôt le mystère qui est catégorique, voilà (*P2*, 1434-5)

I Paulhan fou, en efecte, el primer lector i crític dels textos pongeans. Val a dir, però, que la seva actitud envers Ponge sempre fou ambigua, atès que anava de l'encoratjament a la

²⁶⁴ "si j'ai adhéré aux positions de la NRF, des grands patrons de la NRF, c'est dans la mesure où leur réaction contre le symbolisme me semblait... marchait avec mes propres goûts, mes propres intentions. Actuellement, l'inspiration, l'oraison et puis la résignation, le goût de ce qui est indicible, l'infini est une tendance, malheureusement, de l'esprit humain (le fait est que par définition on ne peut pas essayer d'exprimer ce qui est inexprimable... c'est absolument absurde)" (a Spada [1979] 1988: 31). De tota manera, hem de dir que fou precisament el pare de Ponge qui aconsellà al poeta de conèixer Paulhan, i així li ho explicà Ponge en una carta: "C'est mon père qui m'a d'abord parlé de toi, et de la sémantique [...] puis conseillé de t'écrire" (*CI*, 115).

²⁶⁵ Fill del filòsof Frédéric Paulhan, Jean Paulhan havia estat, certament, professor de llengües abans d'incorporar-se a la NRF, i no havia volgut aprofundir en les llengües romàniques perquè jutjava que era com "apprendre la même langue", així que, a banda d'estudiar "l'allemand et le hollandais", es decidí a conèixer "le malgache, le malais et le javanais" (Paulhan 1970: 114). El fet, però, és que tota la seva obra orbita a l'entorn de qüestions lingüístiques, tal i com ell mateix va expressar: "À dire vrai je ne vois point du tout comment j'aurais pu me poser d'autres problèmes: si loin que je remonte dans ma vie, je me retrouve préoccupé des mots, de l'expression et des malentendus continuels auxquels prête cette expression. Mais je ne vous en ai donné que trop d'exemples. À parler franc je ne vois pas un de mes petits livres qui ne soit sorti d'une inquiétude de langage" (Paulhan 1970: 112).

²⁶⁶ *Jacob Cow* és un petit assaig on Paulhan parla, precisament, de la transparència i l'opacitat dels signes i, en certa mesura, de la credibilitat que hom li pot atorgar al llenguatge. L'autor parteix de la idea lockeana que els mots són *signes de pensées* (Paulhan 1921: 11), però també apunta que es pot donar el procés contrari, és a dir, que a través dels mots hom pot arribar al pensament, per la qual cosa les idees serien, en aquest cas, signes dels mots (*ibid.*, 13). Així mateix, revisa les metàfores fossilitzades i apunta la quantitat d'imatges que s'amaguen sota el llenguatge convencional i de les quals el temps n'ha esborrat el rastre; motiu pel qual hom hi veuria més poesia en una llengua que no coneix que a la seva pròpia, precisament pel fet de no estar habituat a certes formes d'expressió. Al *Jacob Cow* també es tracten qüestions etimològiques (sobretot, el punt de les falses etimologies i tot incidint en el canvi lingüístic), però serà uns anys més tard que Paulhan es dediqui específicament al tema (amb *La Preuve par l'étimologie*, del 1953), i veurem la importància que tindrà això per a Ponge. De fet, però, tots els continguts que es tractaven al *Jacob Cow* ja foren cabdals per a Ponge.

reticència i suspicàcia; i com anotà Gleize, sovint “Paulhan semble aider Ponge à ne pas publier”, perquè, en moltes ocasions (i el crític les descriu amb detall tot contrastant la informació amb proves testimonials), la seva resposta davant dels textos pongeans no era sinó “abstention, oubli, promesses non tenues” (Gleize 1988b: 97). En qualsevol cas, però, els treballs de Paulhan van ser determinants per a Ponge, i al llarg de tota la correspondència que intercanviaren, no s’entreveu sinó la cega admiració del poeta envers qui considerava el seu mestre. Això no obstant, Ponge ja havia circumscrit llavors la seva temàtica, atès que, per usar amb justesa les paraules, no considerava res millor que adreçar-se a les coses més elementals, a aquelles de les quals mai ningú no n’hauria parlat precisament per la seva simplicitat i manca de transcendència (“Le plus simple n’a pas été dit”; *Mt*, 68). I és que, segons ell,

la richesse de propositions contenues dans le moindre objet est si grande, que je ne conçois pas encore la possibilité de rendre compte d’aucune autre chose que des plus simples: une pierre, une herbe, le feu, un morceau de bois, un morceau de viande (*Pr*, 175)

pourquoi est-ce que j’ai choisi de parler de n’importe quoi, de n’importe quel objet, le plus familier, le plus, comment dire, non poétique? On m’a demandé, par exemple, pourquoi je n’avais pas parlé des chats, –je parle de la crevette ou je parle de la guêpe, ou je parle d’autres animaux [...]. Alors, j’adore le chat, mais le chat me paraît un animal déjà trop poétique. Je pense qu’il vaut mieux choisir des objets beaucoup plus communs, qui ne sont pas poétiques, montrer qu’ils sont aussi intéressants que n’importe quels autres. [...] C’est pour mettre le langage en présence d’une chose [...] très... neutre. (a Pop [1976] 1988: 12-13)

La intenció de Ponge, doncs, seria la de *restablir*, obviant qualsevol prejudici, la correspondència entre les paraules i el món, motiu pel qual les seves descripcions haurien de ser, en principi, alienes tant al coneixement preconcebut sobre les coses com al radicalisme del subjectivisme psicològic; i aquesta fita el duria envers un plantejament cratilià, perquè just un dels senyals que l’haurien empès a voler *rectificar* el llenguatge tot configurant un nou diccionari hauria estat el fet d’advertir el desajust entre un nom i l’objecte per ell designat, motiu pel qual sempre considerarà que la seva poesia, “en essayant de le justifier [le mot] par rapport à son référent” (*P2*, 920), no era sinó una mena d’exercici “de rééducation verbale” (*Pr*, 189). I amb la intenció de restituir aquest vincle natural entre les paraules i el món, veurem que no sols s’adreçarà a *les choses* més simples i comunes, sinó també als regnes mineral, vegetal i animal, i als quatre elements relatius als orígens;²⁶⁷ i igualment hi serà prioritzat tot allò que emfasitzi els cinc sentits com els aliments i les

²⁶⁷ El primer text de *Le Parti pris* fa referència a l’aigua («Pluie»); i el darrer, a la terra, a la pedra («Le Galet»; títol que, al manuscrit autògraf, encara era més explícit: «Le Galet ou la notion de la pierre»; a Beugnot 1990: 142); l’aire es farà notar subtil (compareixerà *le vent* i serem testimonis de la *respiració* de certes coses); i el foc esdevindrà essencial (sobretot, per analogia amb les papallones). Els éssers humans seran, de fet, quasi excepció. A *Le parti pris* trobarem, per exemple, un poema en homenatge a la seva muller («La Jeune mère»), que acabava de donar a llum a la seva única filla Armande, però aquesta *mère* no deixarà de ser tractada com a *figura*, com si se’ns referissin els perfils d’una imatge pictòrica; i també apareixerà l’individu a «Le Gymnaste», però el veurem com un autòmata que, com anota Sandras (1995: 170), apuntaria ja a una representació estereotipada que ens podria recordar les imatges dels gimnastes de le Douanier Rousseau o als del cinema mut. I és que el mateix Ponge havia precisat que preferia “les plantes et les arbres aux animaux et aux êtres humains parce que ceux-là avaient trouvé leur place définitive dans la nature, tandis que ceux-ci passaient leur vie dans l’inquiétude, à courir, comme en un slalom, à la recherche du lieu de leur repos définitif” (a Ivask 1986: 286). Amb tot, alguns textos pongeans s’apartaran, excepcionalment, d’aquesta temàtica *naturalista*, i al mateix *Parti pris* trobarem, per exemple, tres poemes que reflecteixen la vida parisenca: «R. C. Seine N°», «Le Restaurant Lemeunier» i «Les Trois boutiques». Com que cap d’aquests textos no és representatiu de *le partiprisme*, no seran tractats en aquestes pàgines.

plantes més oloroses, perquè com que concebia el món en tant que realitat sensible, el seu *parti pris* hauria de ser el mitjà pel qual es poguessin *dir* les *coses* tal i com aquestes *sembla* que són: és a dir, tal i com, *véritablement*, són per als nostres sentits i corroboren els nostres ulls. I és que Ponge, de fet, actuaria com els antics naturalistes, perquè com deia Foucault,

l'histoire naturelle ce n'est rien d'autre que la nomination du visible. De là son apparente simplicité, et cette allure qui de loin paraît naïve tant elle est simple et imposée par l'évidence des choses. On a l'impression qu'avec Tournefort, avec Linné ou Buffon, on s'est enfin mis à dire ce qui de tout temps avait été visible, mais était demeuré muet devant une sorte de distraction invincible des regards (Foucault 1966: 144)

I tot partint d'una concepció de la realitat des d'aquesta perspectiva del visible, llavors el real fóra cabalment assimilable per la paraula i tot essent els mots el reflex de la mirada, malgrat que això tindrà, com veurem, conseqüències pel que fa al plantejament lingüístic adoptat. Amb tot, hem de dir que el mateix Ponge s'hauria mostrat deutor de la tasca portada a terme pels antics naturalistes, geògrafs i botànics (farà menció explícita, per exemple, de Linné i Buffon), als quals considerava, en resum, com “les plus grands écrivains” de tots els temps (*PS*, 128-129).

Per tant, no trobarem, a l'obra pongeana, cap al·lusió a *altres* mons ni cap referència a una dimensió onírica: sols el món silenciós de les coses que mai no hauria *proscrit* ningú “sinon peut-être le poète qui l'abandonne pour briguer d'autres dignités” (*PM*, 31), perquè, per a Ponge, *le monde muet* seria l'única *patrie du poète*:²⁶⁸

Le monde muet est notre milieu naturel, notre seule, notre véritable patrie; qui nous environne, nous traverse, nous alimente; dont nous faisons partie; dont nous ne sommes qu'un nœud, qu'un des nœuds; comme un crapaud dans un diamant, comme une nébuleuse dans l'éther, comme une méduse dans le mer; dont nous avons besoin comme il a besoin de nous; où nous respirons comme il respire par nous (*PM*, 71)

4.1.2 L'univers figural de Ponge: la *forme* de l'*objet*; la *logique* de la *chose*

Certament, proposar-se abraçar la realitat, però mitjançant un plantejament lingüístic que es reduís a il·lustrar una correspondència directa entre els *mots* i les *coses*, implicaria tota una sèrie de desajustaments alguns dels quals ja vam exposar als primers capítols, atès que, com apuntàvem, ni totes les unitats de la llengua funcionen en tant que representacions d'objectes, ni el món és una parcel·lació de coses susceptibles d'ésser anomenades (1.1.1). De fet, el tradicional binomi relatiu al vincle entre els *mots* i les *coses* (del que n'hauria fet emblema el clàssic títol de Foucault) no respondria ja sinó a una conceptualització, ja que la *chose* actuaria com a sinècdoc de la 'realitat' (la part pel tot), i el *mot*, com a metàfora del

²⁶⁸ Pel que fa a la insistència de Ponge en aquest *món mut*, la crítica hi troba un antecedent en el vers final del poema de Baudelaire «Élévation», de *Les Fleurs du Mal*: “[Hereux celui qui] comprend sans effort/le langage des fleurs et des choses muettes!” (III d'*Spleen et Idéal*, recollit a Baudelaire 1990: 12). El que Baudelaire glorifica, però, és la naturalesa silenciosa de la llengua de les coses; per a Ponge, en canvi, les coses no disposaven del do de la paraula, per la qual cosa ell els l'hauria volgut atorgar.

‘llenguatge’ (l’element representatiu del seu funcionament i del seu caràcter simbòlic). I talment ho argumentava Valette:

A priori une chose est un objet concret, naturel ou non, qui se définit par sa matérialité, directement perceptible. [...] Tout se complique avec les noms d’animaux ou de personnes. Un chien, une jeune fille, un robot sont-ils des choses? Que dire des notions abstraites [...]; des actions [...]; des qualités [...]. Il faut donc admettre que le terme *chose* désigne par extension [...] la réalité, telle qu’on peut l’imaginer antérieurement au langage, ou indépendante de celui-ci. [...] Retenons simplement le terme *chose* comme synonyme de l’ensemble de la *réalité*, concrète ou abstraite, visible ou non, matérielle ou imaginaire, connue ou même paranormale, surnaturelle, invraisemblable. On pourra alors considérer que le *mot* est, au sens du couple *le mot et la chose*, la métaphore qui sert à désigner le *langage* dans son ensemble. Ce langage étant lui-même utilisé pour rendre compte des choses proprement dites (tâche qui incombe aux noms), des relations entre les choses (les opérateurs), et surtout de l’expérience que l’homme a des choses à travers les rapports complexes qu’il entretient avec elles (verbes d’action, prépositions, etc.). La chose: le réel. Le mot: le langage. Le mot est donc signe d’une chose. Le langage est un système qui permet de représenter la réalité au moyen de symboles (Valette 1988: 23)

A l’univers de Ponge, però, el vincle entre *mots* i *choses* es correspondria, literalment, al d’aquest model afigurat (és a dir, la *chose* fóra el *réel*; i el *mot*, el *langage*), així que les *choses* de la seva poètica sí que es correspondrien, tal i com resa el plantejament apriorístic de Valette, al tipus d’objecte “concret, naturel ou non, qui se définit par sa matérialité, directement perceptible”, però mai no podríem parlar, en el cas del poeta, d’objectes imaginaris ni sobrenaturals ni inversemblants, sinó sols de fàctics, definits i visibles, atès que el descrèdit de les idees hauria dut Ponge, com havíem vist, a concebre un món objectual de qualitats sensibles, tot essent, el món empíric, la seva *única* realitat. I a banda del seu demble fenomènic, una altra de les motivacions que podríem apuntar per tal d’argumentar l’èmfasi del poeta envers aquesta concepció exteriorista del objectes, la trobaríem a les definicions que dona el *Littre* a l’entorn del lema en qüestió, atès que, com ja vam afirmar, el diccionari d’Émile Littré seria la matèria primera de l’alquímia pongeana. I així, la primera i segona accepcions que es consignen respecte d’*Objet* («Tout ce qui se présente à la vue» i «Tout ce qui affecte les sens») fan referència a la naturalesa sensible de l’entitat, i tot remarcant, a més, que es tractaria d’elements visualitzables; i l’accepció tercera incidiria en la insistència de Ponge a considerar l’*exterioritat* dels objectes, perquè Littré assenyala que *Objet* és «Tout ce qui est en dehors de l’âme; par opposition à sujet qui exprime ce qui est en dedans de l’âme» (definició el rastre de la qual fàcilment pot detectar-se en aquesta declaració del mateix poeta: “le *objets* sont en dehors de l’âme”; *Lj*, 150).²⁶⁹ Enlloc no es menciona, doncs, la possibilitat d’un objecte *psíquic* o no sensible, és a dir, del que podria entendre’s com el contingut d’un acte de representació, perquè una *idea*, en efecte, també podria considerar-se *objecte* (una entitat, aquest cop, *dins* del subjecte, però distingible de la seva naturalesa i aliena a ella). I talment els objectes de Ponge sempre seran físics, és a dir, sotmesos a coordenades espaciotemporals; i a més a més, amb forma i contorns definits –reals o bé atribuïts pel poeta–, tot i que aquesta *delimitació* mai no voldria dir que l’objecte pogués ésser definit

²⁶⁹ Efectivament, mai els sentiments ni les afeccions (els *objectes* característics d’una poesia intimista o testimonial) seran abordats per Ponge, tot i que, per a Derrida, per exemple, i en funció que el poeta també declararà que “Ce que j’inscris est une espèce de trace de ce qu’il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion” (*PS*, 72), el veritable *objet* de la poètica pongeana no seria sinó l’*empremta* del subjecte, és a dir, el mateix Ponge. Aquesta qüestió, però, serà tractada a l’apartat 6.5, perquè aquest tipus de subjectivitat, que podríem considerar com la relativa a la *instància d’enunciació*, res no té a veure amb l’*objet* enunciat que és el que estem tractant aquí (és a dir, amb l’*objet* en tant que *tema* de l’obra).

exhaustivament, ans al contrari, perquè ja sabem que la naturalesa d'un fenomen no es pot copsar de forma cabal sinó en les seves infinites manifestacions. Així doncs, i com ja especificava Carner,²⁷⁰ si bé “en el nostre llenguatge *cosa* és abans de tot *cosa material*”, les *choses* pongeanes no serien el que comunament creiem que són, sinó “tot allò que posseeix una forma exclusiva” (Carner [1956] 1987: 11), perquè a Ponge podria interessar-li “n'importe quel objet” sempre i quan fos “résistant aux yeux par une forme aux contours définis” (*LS, P1*, 246). I així també ho especifica la lectura que de Ponge féu Calvino:

La *misura* di Ponge, la sua discrezione che è poi la stessa cosa della sua concretezza— puo definirsi col fatto che per arrivare a parlare del mare egli deve proporsi come tema le rive, le spiagge, le coste. L'illimitatio non entra nella sua pagina, ossia c'entra quando incontra i propri margini e solo allora comincia a esistere davvero (Calvino 1991: 288) [

Per tant, l'especificitat de la *chose* pongeana vindria definida, justament, per la demarcació diferenciadora del seu límit: “les formes (des moindres objets, ces formes qui les cernent et les séparent, leurs contours) [...] ont *la plus grande* importance” (*PM*, 75); límit que suposava, per al poeta, la definició mateixa de la *chose*: “Quant à la forme, je dois dire ou plutôt répéter que j'y vois plus que la peau des choses: le cerne de leurs limites, dont on ne m'enlèvera pas de l'idée qu'il définit l'essentiel” (*Mt*, 304). I així, la preferència de Ponge envers certs tipus de pintura com la cubista o la hiperrealista (tot i que, en aquest darrer cas, sobretot pel que fa a la relativa a natures mortes) tindria a veure amb el seu afany de definició de contorns,²⁷¹ motiu pel qual a les descripcions pongeanes molt sovint les coses se subdividiran en diversos elements autònoms:

Goutte, miette, escargot, galet, crevette, voilà bien, du moins me semble-t-il, quelques-unes des choses vers lesquelles Ponge dirige le plus décisivement son parti pris: tous êtres discontinus, ponctuels, insulaires. Assemblés les uns aux autres, et devenus grappes, la pluie par exemple ou la plage, ou le pain rassis, ils étendent devant l'œil l'espace d'une granulation où chaque partie pleine s'écarte absolument de ses voisines, s'isole même d'elles. (Richard 1964: 173)

I com anota Pierrot, en molts casos això provocarà que els elements de la natura adquireixin un caràcter artificial, com si realment fossin els elements que pren un pintor cubista per tal d'inserir-los en la seva obra (i tot multiplicant, a la superfície plana del llenç, la fragmentació d'una visió de l'objecte des de tots els angles). Per tant, observarem

²⁷⁰ Josep Carner havia contribuït, amb l'article «Francis Ponge et les choses» [text que traduï al francès Émilie Noulet], al número homenatge que, l'1 de setembre de 1956, la NRF li dedicà a Francis Ponge [nosaltres, però, el citarem sempre en llengua catalana tal i com apareix al prefaci de l'edició bilingüe d'*El Partit pres de les coses* que es féu l'any 1987 a les Edicions del Mall]. Pel que fa al mencionat homenatge, hi col·laboraren, a banda de Carner, els següents autors: Bigongiari, Braque, Camus, Grenier, Jaccottet, Mandiargues, Miller, i Zeltner-Neukomm, plèiade de noms que dona ja una idea del pluralista interès que suscità l'obra pongeana.

²⁷¹ Així doncs, i com a poeta lliurat a les *coses*, l'autor sempre se sentí atret per la composició *figural* de pintors com Picasso, Braque o Cézanne, així com també per la densitat *volumètrica* dels grans autors de *natures mortes* com Chardin, els objectes pintats del qual adquireixen *cos* i *espessor* en funció de l'espai que els hauria sabut definir l'artista, ja que Chardin aconsegueix, en efecte, depassar la bidimensionalitat pròpia de l'enquadrament pictòric (i ja veurem com l'*espace* serà una de les dimensions més importants per a Ponge); i és que el mateix poeta s'arribaria a qualificar com a “peintre de natures mortes” (a Koster 1983: 102), apel·latiu que ja li havia donat Zeltner-Neukomm a un article justament intítulat «Un poète de natures mortes» (1956). Això no obstant, hem de dir que, pel que fa al seu afany de descriure les coses concretes del món visible, l'ideari de Ponge coincidiria amb el de Courbet, per a qui un objecte abstracte, invisible i no existent mai no podria formar part del domini de la pintura (a Álvarez Lopera 1994: 92).

la fréquente réduction de l'objet naturel en un objet fabriqué, lui aussi composé d'un certain nombre de parties discrètes: ainsi le lézard prend la forme d'un jouet articulé, ou des différents éléments d'un train électrique. L'objet pongien est souvent géométriquement réductible (en particulier autour de la figure de la sphère), comme dans les dessins de Bracelli (Pierrot 1993: 329)

Certament, aquest anhel de *definició formal* també estaria lligat al seu concepte de la *solidesa*, que en cap cas no serà relatiu al de la física sinó al del seu *parti pris* fenomènic, és a dir, al fet que l'objecte en qüestió pogués ser *résistant aux yeux*. I així, i malgrat que, precisament per la seva *densité* i *compacité*, als seus inicis “Plutôt donc qu'un objet liquide ou gazeux devait bien me paraître propice un caillou, un rocher, un tronc d'arbre, voire un brin d'herbe”, Ponge acabarà adreçant-se també als líquids, atès que, en tant que entitats visibles, podrien, de la mateixa manera, percebre's i ser expressats figuralment, i no només per la circumstància que en funció de la temperatura poguessin adquirir solidesa: “Mais enfin l'homme voit aussi les liquides, il les éprouve par tous ses sens, que les gaz aussi bien affectent. Il me fallait donc y venir” (*LS*, P1, 246). A «Bords de mer» (*PP*, 58), per exemple, el *mar* serà definit com “une chose simple qui se repète flot par flot”; i a «Pluie», les gotes seran “un grain de blé”, “un pois”, o “une bille” (*PP*, 31);²⁷² exemples que justifiquen, a més, l'argument de Pierrot de la divisibilitat de les entitats pongeanes. Així doncs, quan Ponge menciona que l'espessor i la solidesa haurien de ser les *qualités* dels seus objectes, no ho dirà en el sentit propi dels termes, és a dir, tot referint-se als cossos que tindrien l'estructura molecular o iònica reticulada, sinó insistint en el fet que els seus textos bé podrien tenir com a fita la descripció de qualsevol entitat figuralment formalitzable, però no la d'un indefinible com un pensament o un estat anímic.

I aquesta realitat pongeana, doncs, que no serà una dimensió concebible sinó perceptible –i, més concretament, visible–, es correlacionaria amb el plantejament lingüístic del poeta, perquè, en voler “donner au monde [...] la forme des choses” (*Pr*, 116), i tot emfasitzant-ne llurs contorns demarcadors, el vincle entre els *mots* o unitats discretes de la llengua i aquestes *choses* delimitades i visualment formalitzables podria evidenciar-se amb més diafanitat. I és que la poètica de Ponge hauria partit d'una concepció del llenguatge tal i com si aquest es constituís com el dispositiu rector de la relació biunívoca que hauria d'establir-se entre cada *mot* i cada *cosa*, motiu pel qual

le langage devient nécessairement une collection de vocables dont toute la fonction s'épuise en s'atomisant dans un rapport de désignations ponctuelles: un mot, une chose, un mot, une chose, et ainsi de suite. Soit exactement ce que Saussure appellera dédaigneusement une *nomenclature* (Genette [1976] 1999: 17)

²⁷² Ponge s'havia lamentat, precisament, del fet que “on m'avait beaucoup reproché, à propos du *Parti pris des choses* de ne m'occuper que du solide, que des objets solides”, i per això s'hauria decidit a acceptar l'encàrrec d'escriure un text sobre *La Seine* (*PS*, 129); amb tot, val a dir que aquests retrets estaven del tot infundats, perquè, com hem vist, a *Le Parti pris* trobarem textos relatius a l'aigua com «Pluie», «Bords de mer», o «De l'eau». El que succeeix és que aquests elements no seran tractats com a convencionalment líquids, ja que Ponge s'hi refereix en tant que entitats formals (perquè ja sabem que la poètica objectual de Ponge afigura l'informe i defineix l'incomptable). Certament, i com assenyala Met (2000: 76), el text *La Seine* suposarà “un important infléchissement de la poétique pongienne vers des modèles d'écriture désormais *liquides* plutôt que *solides*”, és a dir, que a partir de llavors escriurà textos més llargs i discursius, però en qualsevol cas, i com que la intenció de Ponge serà la de provocar una homologia entre el text i el seu referent, trobarem que els textos relatius a l'aigua seran sempre més discursius i digressius que els altres.

Efectivament, Ponge no concebria la llengua com a sistema o estructura, sinó com a veritable nomenclatura. I d'aquí la pertinència d'elaborar el seu particular diccionari poètic, atès que, si el món és abastable mitjançant el catàleg de les coses –definides i definibles– que el constitueixen, cada element disposaria així de la seva entrada lexicogràfica. Si ho recordem, l'única manera que tenia Ponge de superar el *gouffre* que li generava la incomprensió de la realitat era donant-li un nom, verbalitzant-la; i amb el seu diccionari, cada cosa tindria el seu lloc, la seva denominació, i el seu sentit.²⁷³

D'altra banda, insistir en els contorns de les coses (límits reals o bé atribuïts) també propiciaria que aquestes fossin designades per substantius comptables, així que el món de Ponge serà, de fet, un univers discontinu. Concebre l'aigua com a *cosa* la privaria, en definitiva, de la seva naturalesa de massa o substància per convertir-la en una entitat de caràcter discret, i si les coses de Ponge són elements comptables, més s'emfasitzaria el seu concepte de llengua com a nomenclatura. I encara que el poeta mai no distingirà entre *chose* i *objet* (i per això també nosaltres els anomenem indistintament), el cert és que, des d'una perspectiva lògica, el seu *parti pris* «des choses» també afavoriria el tarannà nomenclaturista. Com assenyala Kleiber, l'estatut del mot *chose* és excepcional, atès que, si bé és un nom comptable per les seves propietats gramaticals, inclou també noms no comptables per les seves característiques semanticoreferencials. Vegem-ho:

Dans son utilisation la plus large possible, c'est-à-dire lorsqu'il dépasse l'opposition animé/non animé, *chose* se sépare à la fois des noms massifs et des noms comptables en ce qu'il ne comporte pas, à la différence de *chimpanzé* et *eau*, par exemple, un principe qui permet de dire que telle occurrence référentielle est un chimpanzé ou non, est de l'eau ou non, etc. Il lui manque en effet la dimension sortale ou descriptive des autres noms: il ne dit rien sur –il ne les décrit pas– les entités auxquelles il s'applique. Le seul principe qu'il véhicule et qu'il partage avec les noms comptables est celui de l'unité, de l'individuation, de l'existence d'items isolables, discriminés. Il engage une vision discontinue de l'univers, une appréhension de la réalité comme constituée de parties discriminables, mais n'offre pas par lui-même les moyens d'une telle discrimination. Il présuppose uniquement une multiplicité, une pluralité d'existants. Dès qu'il y a conscience d'une limite, d'une différenciation, il y a chose. *Chose* fait naître à l'existence le segment découpé, mais sans préjuger de sa valeur qualitative (Kleiber 1987: 61)

²⁷³ Certament, a la literatura podem copsar alguns exemples d'aquesta presumpció del llenguatge en tant que nomenclatura. N'oferim dos exemples clàssics. El primer es troba a *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift: “se ideó que, siendo las palabras simplemente el nombre de las cosas, sería más conveniente que cada persona llevase consigo todas aquellas cosas de que fuera necesario hablar en el asunto especial sobre el que había de discurrir. Y este invento se hubiese implantado, ciertamente, con gran comodidad y ahorro de salud para los individuos, de no haber las mujeres [...] amenazado con alzarse en rebelión si no se les dejaba en libertad de hablar con la lengua al modo de sus antepasados” (citem per *Los Viajes de Gulliver*, trad. de Javier Bueno, Madrid: Espasa-Calpe, 1957, p. 148). I el segon exemple, que ja apareix citat a molts estudis sobre filosofia del llenguatge però que no podríem obviar aquí, es recrearia a l'epidèmia d'insomni que pateixen els habitants de Macondo a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, atès que, com que perden la memòria, decideixen etiquetar les coses però sense pensar que aviat oblidaran també el sentit dels mots amb què les etiqueten: “pocos días después descubrió que tenía dificultades para recordar casi todas las cosas [...]. Entonces las marcó con el nombre respectivo, de modo que le bastaba con leer la inscripción para identificarlas [...]. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: *mesa, silla, reloj, puerta* [...]. Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita” (citem per *Cien años de soledad*, Madrid: Espasa-Calpe, 1983, pp. 102-103).

Així, la *chose* seria un *interpréteur générique* que implicaria “l’existence, mais sans fournir d’indication sur ce que sont ces existants” (Kleiber, *ibid.*, 61), perquè es tracta d’un substantiu que “ne comporte qu’une indication d’unité et n’apporte aucune restriction qualitative” (*ibid.*, 63); i la *chose*, a més, podria estar constituïda per diferents elements cadascun dels quals podria considerar-se, igualment, *chose*; així com un conjunt de coses es podria reconèixer, al seu torn, com a *chose* també.²⁷⁴

La designació de *cosa*, doncs, li permetria a Ponge de referir-se virtualment a qualsevol tipus d’entitat (i tant comptable com no comptable), però sempre com si es tractés d’una entitat discreta i formalment definible; i aquest plantejament també interferiria en la qüestió de la referència als objectes abstractes, atès que, com sabem, l’univers de Ponge seria una realitat sensible i aliena a les abstraccions. Si ho recordem, havíem anotat que la descripció dels noms abstractes era de les més dificultoses de la gramàtica (3.3.1), i el que Bosque llavors havia assenyalat era que “la división entre contables y no contables se cruza con la división entre concretos y abstractos”, ja que els termes abstractes “se asimilan a los de sustancia – es decir, a los continuos” (Bosque 1999: 49). Evidentment, Bosque parlava de la naturalesa *gramatical* dels mots abstractes, i no de les realitats abstractes per ells designades, però a l’univers poètic de Ponge, món i llenguatge haurien d’estar correlacionats. I així, que la realitat pongeana fos designable per mitja del terme ambivalent *chose*, també propiciaria la concepció d’un món figural d’entitats sensibles i concretes. De fet, seran molt poques les ocasions en què Ponge escriurà sobre entitats abstractes, perquè ell mateix hauria desitjat “Que toutes les abstractions soient intérieurement minées” (*Pr*, 128); però quan així ho faci, la substància indefinida i contínua que podria ésser designada esdevindrà una entitat concreta; i talment succeeix quan Ponge defineix el silenci, per exemple, ja que no anotarà sinó que “Le silence est une chose matérielle [...]: Il est fait d’une infinité de bruits infimes” (a *PA*, 266); i veiem aquí que el *silenci* no només s’ha cosificat i és fornit de materialitat, sinó que, a més a més, conformaran la densitat del seu ésser una infinitat de sorolls que, alhora, adquireixen naturalesa d’entitats discretes. Certament, el silenci se sol definir mitjançant el seu opòsit, és a dir, en tant que absència de soroll. Però és aquí la presència del soroll la que dóna cos al silenci tot atorgant-li la seva forma i la seva qualitat sensible, i això en virtut d’aquella *negativitat* (3.4.2) que visibilitzava les absències per mitjà de la presència dels seus contraris. I així succeirà amb les escasses entitats abstractes que apareixeran en l’obra de Ponge, atès que se sensualitzaran i es concretaran, ja que res que no fos visualment perceptible existiria per a l’autor. I així des de la perspectiva del fenomen, l’*infini* del text «De l’infini» es definirà com el darrer límit visible que podria captar l’ull humà a màxima distància, per la qual cosa serà una entitat variable en funció de la capacitat ocular del perceptor, i graduable en funció de les circumstàncies de la percepció: “Qu’est-ce donc que l’infini? Pratiquement c’est tout simplement l’horizon. Plus ou moins proche selon la qualité de la vue. Beaucoup plus proche pour le myope” (a *Mt*, 182-183). I és que, des del

²⁷⁴ “Une table, parce qu’individu, est une chose, mais peut, en même temps, être envisagée comme constituée de plusieurs choses, toute isolation d’une partie, quelle que soit cette partie (un pied, sa couleur, etc.) devenant une chose. [...] La réaction massive au test d’union s’explique de la même façon. Un ensemble de plusieurs choses est reconnu comme unité et à ce titre donc est lui-même une chose. C’est ainsi que la *table* est une chose de plusieurs choses et que l’*eau* en tant que somme de toutes les parties d’eau en est une similairement” (Kleiber 1987: 62). I aquesta seria la diferència entre *chose/objet/entité*: no són sinònims, perquè com diu Kleiber, “L’application du critère de sotalité montre clairement que l’assimilation *totale* est interdite, car *chose* est le seul qui satisfasse pleinement aux tests de divisibilité et d’union. *Objet* et *entité*, en effet, n’ont pas un sens suffisamment général pour autoriser, à l’instar de celui de *chose*, à dire qu’une partie d’un objet est un objet ou qu’une partie [...] ou fraction [...] d’entité est elle-même une entité, et qu’une réunion d’objets ou d’entités est aussi un objet ou une entité” (*ibid.*, 71).

punt de vista de la nostra percepció real, és a dir, psicofisiològica, l'*infini* com a tal no existeix, perquè el nostre mode de percebre es troba indefectiblement condicionat pels determinats límits de la nostra facultat perceptiva, així com a un determinat i definit camp de l'espai (Panofsky [1927] 1991: 10).

Una altra distinció interessant entre *objet* i *chose* que podríem provar d'aplicar a la poètica pongeana és la que apunta Borel: per una banda, la *cosa* s'entendria en tant que "chose d'expérience ou *réel*"; i per una altra, disposaríem de l'*objet* en tant que "objet de savoir et de discours" (Borel 1987: 87):

Nous construisons des *objets* au moyen desquels nous renvoyons aux choses, nous les connaissons, nous les disons. [...] La chose excède l'objet [...]. Il y a un lien *causal* (*interactif*) entre les choses et le sujet-d'un-objet; il y a un lien *sémiotique* entre l'objet et la chose. [...] Nous référons aux choses au moyen des objets (Borel 1987: 87)

Efectivament, sempre ens referim a les *coses* mitjançant els *objectes* de discurs. I és que, com ja apuntàvem als capítols relatius a la referència, hom no pot adreçar-se directament al real sinó a una imatge conceptualitzada, a un univers que és conformat a partir de la nostra noció de la realitat el sentit de la qual, a més, hauria de ser intersubjectivament estable tal i com apuntava la tesi referencialista moderada (i per això Eco parlava no de *referents* sinó d'*entitats culturals*, i Peirce de la instància de l'*interpretant* i de la *semiosi il·limitada*). Ponge, però, no volia traslluir la realitat del real, sinó el real de la realitat, és a dir, copsar les coses mitjançant les paraules però sense la mediació dels objectes de discurs. I és per això que la seva veritable *poiesi* no serà la de construir un món, sinó la de construir una nova forma de referir-s'hi. I l'única hipòtesi referencial que ens apropava fefaentment a les coses i no a una imatge convencionalitzada d'elles no era sinó la referencial forta, així que la poètica pongeana no es basarà sinó en la recreació de la tesi tradicional per mitjà de la qual les paraules ens donarien les coses. I des d'aquesta perspectiva, les *choses* de l'univers pongeà serien, en efecte, la *chose* (real) que excède (si més no, poèticament) l'*objet de discours*; però com que, per al poeta, no hi hauria mitjancers discursius sinó sols *mots* eloqüents i *coses* mudes (a les quals aquells haurien de donar la paraula), podríem fer servir indistintament, i en virtut de la lògica del seu *parti pris*, els mots *chose* i *objet*, perquè l'essencial no fóra la construcció textual de l'objecte, sinó la revelació de la cosa talment com si aquesta pogués dir-se a si mateixa un cop ja alliberada de les coercions dels sentits convencionals; i tot mostrant-se, així, en la seva forma, veu i *exacta* naturalesa:

Nous donnons la parole au monde muet. Nous désirons que les choses se délivrent, en dehors (pour ainsi dire) de nous. [...] Nous les incitons à se connaître, à se révéler, à s'exprimer [...]. Personne ne les a ainsi invitées à s'accepter dans tous leurs détails, selon leur nature exacte, selon les moindres contours de leur forme (PM, 73)

Així doncs, i com assenyala Lévy (1993: 85), "Il est clair que le projet pongien n'est pas une herméneutique. Ponge n'est pas [...] à la recherche d'un sens caché derrière les objets. Son projet [...] est plutôt de rendre l'objet par la parole". Però caldria preguntar-se com traduir, justament, les coses *par la parole*, és a dir, "comment rendre explicite ce qui est fondamentalement défini par son caractère implicite même", perquè "Parler, c'est rendre la chose absente. Or, tout le projet de Ponge [...] est justement de rendre présent, par le langage, un objet absent" (Lévy, *ibid.*). Per començar, doncs, una fita com aquesta no podria sinó fonamentar-se en una tesi com la de la referencialitat forta, atès que la referencialitat moderada no ens podria *fer presents* les *coses*, sinó la seva conceptualització, és a dir, quelcom

d'abstracte. I així mateix, el plantejament no podria ser sinó cratilià, atès que *rendre présent* un objecte *par le langage* implicaria fer transparents les paraules per tal que es traslluïssin les coses per elles designades, així que els mots, que es correlacionarien, en efecte, amb els objectes de la realitat, haurien d'assemblar-se a les coses per tal de poder-les traslluir; i finalment, caldria que la realitat fos sensible, atès que la paraula només podria fer present l'objecte en tant que aquest tingués, efectivament, una naturalesa susceptible d'ésser pels sentits percebuda; i just el planteig de Ponge compliria amb tots els requeriments per tal de poder dur a terme el seu projecte de fer presents, amb les paraules, els objectes absents: és a dir, de concebre el mot en tant que la figura que afiguraria, i tot postulant així un *parti pris des choses* que equivaldria, certament, a un *compte tenu des mots*.

La semàntica pongeana, doncs, no podria ser internista sinó exteriorista, és a dir, no vinculada a la representació mental de l'objecte sinó a la seva manifestació sensible, així que es tractaria d'un plantejament totalment aliè al d'una semàntica internista com la de Locke, per exemple, que defensava la tesi de la prioritat ontològica del pensament respecte del llenguatge. I si per a Locke les paraules estarien per les idees que tindria en la ment qui les usa (García-Carpintero 1996: 103), per a Ponge, per contra, les paraules estarien per les coses que raurien al delà del subjecte, tal i com apuntava la definició de Littré d'*Objecte*. I per la mateixa raó, podríem entendre el plantejament del poeta més aviat com si s'adscrigués a l'empirisme de Quine, la doctrina semàntica del qual es regiria pel *principi verificacionista del significat*, és a dir, per aquell que pressuposaria que “un enunciado significa las condiciones empíricas que servirían (si se dieran, lo que no tiene por qué ocurrir) para constatarlo” (García-Carpintero 1996: 428); principi que es correlacionaria amb l'axioma d'existència relatiu a la referencialitat però en el seu sentit originari, i que era el que defensava, justament, la tesi referencial forta, la que argumentarà la *llengua de les coses* de la poètica pongeana.

Com a poeta de les paraules lliurat a les coses visibles, doncs, trobarem als textos pongeans molts neologismes i molts termes relatius a instruments òptics; fet que incidiria, a més, en el seu afany de *veure* les coses des d'una perspectiva diferent de la convencional. Així doncs, un dels seus neologismes no podria ser altre que un que pogués aplicar-se a la seva mateixa poètica, així que ell parlaria de la seva poesia en tant que *logoscopique* (*Mt*, 177), és a dir, tot convertint-la en un instrument per a la visió (*-scopio*). Això no obstant, el que Ponge volia palesar amb aquest adjectiu era la importància del fet poètic però en tant que instrument lingüístic a través del qual hom veuria le coses, perquè si era la llengua la que ens permetria copsar els objectes, caldria “voir la langue elle-même avant de voir à travers elle” (Gleize 2004a: 14), premissa que caracteritzava, com havíem vist a l'Obertura, la funció poètica de Jakobson; però havíem precisat que la referència poètica era primer centrípeta per tal de ser després centrífuga, perquè fóra a partir de les configuracions verbals que podríem bastir les realitats. I és així com succeeix en Ponge, atès que seria la forma de dir les coses allò que les afiguraria en tant que entitats sensibles discontinües. L'autor hauria fet, doncs, de la funció poètica la condició necessària de la referencial. O, dit d'una altra manera: hauria fet de la paraula la seva *façon de voir*:

Ce que j'écris ce ne sont pas mes pensées, ma philosophie, ma théorie. Ce sont mes façons de voir.

Francis Ponge, «Première et seconde méditations nocturnes» (*NNR II*, P2, 1191)

4.2 Una poètica *referencialista*. De fal·làcies i de veritats

Vous avez besoin d'une motivation pour parler, vous en avez besoin d'une pour écrire.
C'est le référent, dont vous faites choix.

Francis Ponge, entrevista concedida a Anthony Rudolf (a P2, 1409)²⁷⁵

En virtut de tot l'assenyalat a l'anterior capítol, a l'univers poètic de Ponge tant el llenguatge com la realitat estarien conformats per unitats discretes mútuament relacionables. I com que el món al qual refereix Ponge no seria sinó el món sensible, és a dir, no una realitat preconcebuda ni imaginada, sinó el real empíric, l'accés lingüístic també hauria de produir-se d'una forma espontània i no mediatitzada. Des d'aquesta perspectiva (o *forme de voir*), però, el coneixement de les coses per mitjà de les paraules hauria de dur-se a terme, teòricament, sense cap mecanisme inferencial, sols essent confirmat per la informació proporcionada pels sentits. I així, el dispositiu lingüístic que regiria el funcionament del llenguatge poètic de Ponge es basaria, si més no, des d'un punt de vista il·lusori, en aquell realisme naïf de què parlava Descombes (ho anotàvem a la secció 1.1); en una concepció ingènua del llenguatge en la qual la informació proporcionada pels sentits justificaria l'acceptabilitat de les oracions (i recordem aquestes paraules de Ponge: "Je suis quelqu'un pour qui le monde extérieur existe, ce qui est alors une sorte de réalisme"; *PS*, 169). I per això provarem de defensar que la seva poètica seria fins i tot més referencial que el llenguatge convencionalment referencial, perquè Ponge entendria els seus referents com a veritables entitats físiques susceptibles d'una comprovació empírica. I per aquest motiu, i a fi de depurar el *real* dels fossilitzats convencionalismes, l'autor s'esforçaria per retornar el llenguatge a un utòpic estat primigeni (circumstància de la que en derivaria el seu cratillisme).

En aquest capítol, doncs, veurem com Ponge concebé aquesta paraula *naissant* i com plantejà la qüestió d'uns nous conceptes que haurien de respondre a aquest món fugisser i sensible: les condicions, en definitiva, que regirien un projecte referencialista que refusaria el factici en favor de la facticitat.

²⁷⁵ Malgrat que l'entrevista es féu en llengua francesa el 1971 (Ponge no parlava l'anglès), no fou publicada sinó en llengua anglesa i tres anys més tard (traduïda pel mateix entrevistador, Anthony Rudolf). Nosaltres hem optat per reproduir les paraules de Ponge en francès, en funció de la traducció que, al seu torn, va fer de l'anglès Bernard Beugnot per a incloure'n alguns fragments a l'antologia d'entrevistes que figura a l'edició de l'obra pongeana de «La Pléiade». Pel que fa a la noció del *réfèrent*, hem de dir, a més, que Ponge coneixia molt bé el terme i la seva adscripció a la lingüística; i a banda de fer-ne menció en aquesta entrevista, també trobarem la noció en algun dels seus textos, com per exemple a *La Table*: "Je réfléchis aujourd'hui que d'une façon générale je n'écris que pour ma consolation (si je n'écris pas sur commande) et que, plus le désespoir est grand, plus la fixation sur l'objet (on le nomme en linguistique le référent) est intense" (*LT*, P2, 922); o bé a un escrit sobre Kermadec de *L'Atelier contemporain* («E. de Kermadec», *AC*, P2, 722): "Si vous demandiez donc ce que représentent les peintures de Kermadec, eh bien, quel qu'en soit le «thème» ou le prétexte (ou, comme on dit maintenant, le référent) ce n'est rien, obstinément, perpétuellement, que ce problème".

4.2.1 De la paraula primigènia (*parole à l'état naissant*) a la conceptualització del fenomen (*conceptacle*)

En funció del plantejament lingüístic nomenclaturista de Ponge, podríem dir que a la seva obra s'explicitaria una lectura *reduïda* de la fórmula tradicional per la qual hom entén el signe com a *aliquid* que *stat pro aliquo*, atès que el poeta concebria els mots en funció dels objectes que, presumptament, substituirien.²⁷⁶ Aquesta relació entre les paraules i les coses, doncs, ens remet a la rudimentària teoria del llenguatge que Wittgenstein menciona a l'inici de les *Investigacions Filosòfiques* (i que també apareix al començament del seu «Brown Book») i que el filòsof identifica amb la que es dedueix d'un paràgraf de les *Confessions* (I, 8), a on Sant Agustí explica com de nen hauria après a parlar tot veient com els adults s'adreçaven als objectes que anomenaven, i deduint així de quines coses serien signe les paraules que haurien reemplaçat aquestes coses; una pràctica, però, que només resultaria operativa en el cas que el nen sabés ja una llengua i desconegués la que, mitjançant els gestos dels adults, llavors aprendria (Wittgenstein [1953] 1983: 74), perquè el pertinent no és *a què* refereixen les paraules, sinó *com* funcionen.²⁷⁷ De no ser així, estaríem parlant d'un llenguatge que no faria cap mena de distinció entre els diversos tipus de signes i per mitjà del qual a cada mot li correspondria, inequívocament, un objecte, com si l'acte d'anomenar fos equivalent al de col·locar-li a cada cosa un rètol; com és manifest, però, de res no serviria aquest procediment d'etiquetatge si es desconegués la instrucció per la qual funciona l'etiqueta, perquè com bé assenyala Wittgenstein ([1953] 1983: 81), no pot confondre's el *significat* d'un nom amb el *portador* d'aquest nom.²⁷⁸ A l'obra de Ponge, però, aquests principis s'invertirien, atès que allò que veritablement l'interessava al poeta era explicitar l'efectiu lligam entre un objecte i la unitat lingüística que el designés, perquè al seu univers poètic, el nom de cada cosa sí que hauria de revelar el sentit de la cosa anomenada. I així, al llarg de la seva producció, veurem com predominaran els substantius, ja que aquest nominalisme també afavoriria l'esperit referencial de la seva obra.

²⁷⁶ Com ens recorda Maldiney (1993: 159), per a Occam, per exemple, la funció més important del mot era la *suppositio*: “*Verbum supponit pro re*: le mot suppose pour la chose”; però trobaríem moltes altres definicions semblants. Com ja hem deixat manifest a la primera part, però, el vincle entre el signe i l'objecte referit no implicaria una relació de substitució o equivalència, sinó que s'establiria en tant que relació de representació. Per tant, i com molt detalladament exposa Eco ([1984] 1988: 63), la fórmula del *stare pro* es resoldria mitjançant una xarxa d'inferències, per la qual cosa passem d'una elemental substitució a un complex mecanisme d'interpretacions. De fet, però, ja en Aristòtil “il ne s'agit pas d'établir une relation entre les mots et les choses mais entre les signifiés et les référents correspondants” (Baratin 1982: 12; *vid.* també Bobes 1998: 50).

²⁷⁷ Això no obstant, val a dir que l'elocució que fa Sant Agustí sobre el llenguatge en cap cas no és tan ingènua: a *De Doctrina christiana* (II, I, 1), per exemple, Agustí defineix el *signe* com allò a partir del qual, més enllà de la impressió que produeix, una altra cosa *de diferent* ens ve a la ment (“*Signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*”), per la qual cosa no ens està dient que el signe substitueix un objecte, sinó que *provoca* en la ment d'algú una reacció (*mentalisme* que seria reprès, elevat a la màxima potència, per la *Grammaire* i la *Logique* de Port-Royal). A més, a Sant Agustí hi trobem el principi de la intencionalitat del llenguatge, perquè si bé l'home se serviria dels mots per *manifestar els moviments de la seva ànima i allò que sent i pensa*, ho faria, precisament, amb la intenció de transmetre-ho a una altre (II, II, 3); no hi ha doncs, estricta referència a referents, sinó afany comunicatiu. Amb tot, és interessant assenyalar que la mencionada circumstància lingüística que assenyala Sant Agustí a les *Confessions* i que ens reporta Wittgenstein és molt similar, com veurem, a un passatge de Lucreci del Llibre V de *De rerum Natura*, i val a dir que Lucreci fou un autor molt admirat per Ponge (ho veurem sobretot a la secció 6.3.1).

²⁷⁸ I en efecte, això és el que els succeeix als personatges de Macondo que mencionàvem a l'anterior capítol.

Certament, els substantius sempre han ocupat un lloc preferent en l'àmbit de la referència, i ja al *Sofista*, de Plató, els noms apareixien com els elements designadors d'objectes per excel·lència, mentre que els adjectius i verbs designarien, respectivament, qualitats –o propietats– i accions –o processos.²⁷⁹ Com assenyala Kleiber, la tesi de la predominança referencial dels substantius (o dels sintagmes nominals) s'explicaria, per una banda, perquè hi hauria la creença que “les êtres et les choses, entités auxquelles renvoient les noms, ont une existence *plus réelle* que les qualités, propriétés et actions, entités auxquelles renvoient (ou qu'expriment, –et ce changement de verbe est révélateur–) les adjectifs et les verbes” (Kleiber 1981: 35); i per una altra, perquè, generalment, “les qualités et propriétés, actions et procès exprimés par les adjectifs et les verbes se rapportent aux êtres ou choses nommés par les noms: ils sont *dits* des objets désignés par les noms”; en conseqüència, “L'idée sous-jacente est que les noms constituent dans la phrase des expressions référentielles, des sujets (logiques), c'est-à-dire ce dont on peut dire quelque chose, alors que les adjectifs et verbes sont des expressions prédicatives, c'est-à-dire ce qui est dit à propos du sujet” (*ibid.*, 36). De tota manera, Kleiber remarca que aquesta preponderància referencial de la categoria gramatical del nom és relativa, atès que el substantiu no és una categoria gramatical universal homogènia,²⁸⁰ i val a dir que, com ja va anotar Benveniste (1966: 152), “Une opposition entre *procès* et *objet* ne peut avoir en linguistique validité universelle, ni critère constant”, perquè com ell mateix argumenta mitjançant exemples de llengües ameríndies, algunes formes verbals s'usen com a noms i, inversament, algunes nominals es conjuguen. És cert que, com recull Bosque, els substantius generalment categoritzen (estableixen classes d'objectes) i els adjectius descriuen propietats que no constitueixen classes, però no és trivial determinar la naturalesa de les categories ni aquestes són exactament transferibles d'una llengua a una altra, i els trets amb què es regeixen poden ser des de psicològics fins a culturals (Bosque 1989: 107). El plantejament lingüístic de Ponge, però, serà part de la seva activitat creadora, és a dir, conformarà també la seva poètica, i el que durà a terme l'autor serà el fet de formular una concepció deliberadament naïf i ingènua de la llengua amb la qual pogués correspondre's el seu univers de *choses*, i tot propiciant, el seu nominalisme nomenclaturista, la lectura referencial dels mots que compondran la seva obra amb relació a la realitat empírica i objectual que, simultàniament, aquests haurien suscitat.

Caldria, però, precisar la naturalesa d'aquest nominalisme. Com hem vist, Ponge defugia les abstraccions, i és cert que molts substantius són abstractes i que, en comptes de designar objectes, expressen qualitats, però com diu Kleiber (1981: 37), “Si on appelle *nom* le mot qui désigne un objet, c'est parce que d'avance déjà on a décidé d'appeler *objet* ce qui est

²⁷⁹ “L'étranger: Ce qui exprime les actions, nous l'appelons verbe [...]. Quant aux sujets qui font ces actions, le signe vocal qui s'y applique est un nom” (Platon, *Le Sophiste*; a Rey 1973: 16).

²⁸⁰ En xinès, per exemple, tots els mots són susceptibles de ser noms o bé verbs (Kleiber 1981: 36). Certament, les categories no són compartiments estancs. Podem trobar encreuaments de propietats verbals i nominals, i podem jutjar l'infinitiu, per exemple, com a *substantiu verbal* (*vid.* Bosque 1989: 147 i ss.). I així mateix, cal recordar que tampoc no tots els adjectius denoten qualitats i propietats, perquè un adjectiu pot tenir una lectura relacional i no ser *predicat* sinó *argument* (Bosque 1989: 118 i ss.). Per tant, si diem que «L'estètica *pongeana* influí sobre els joves escriptors», aquí l'adjectiu *pongeana* és relacional, és a dir, no denota cap qualitat, sinó que actua com a complement preposicional (equivaldria a «l'estètica *de Ponge*»). En canvi, si diem que «Els joves escriptors tenen una estètica *pongeana*», aquesta vegada l'adjectiu *pongeana* sí que denota les propietats amb què qualificariem l'estètica de Ponge. I en aquest cas, l'adjectiu seria graduable, ja que, a diferència dels adjectius relacionals, els qualificatius es poden matisar: podríem dir, doncs, que «Els joves escriptors tenen una estètica molt/força/poc *pongeana*». De fet, i com recorda Bosque (1989: 105), “El adjetivo no constituyó una categoría independiente para las gramáticas romances hasta mediados del s. XVIII, y aun así muchos autores la consideran años después una subclase de los nombres”; i precisa que fins al 1870 la RAE no acceptà la categoria d'*adjectiu* com a classe independent de paraules.

désigné par un nom. Il en est de même pour le verbe et la notion de procès”. En qualsevol cas, però, en Ponge les abstraccions se sensualitzarien i es farien concretes i perceptibles; i tot podria ésser designat mitjançant l’*interpréteur générique* de la *chose*, tal i com amunt estipulàvem. La realitat, doncs, podria manifestar-se en l’obra del poeta seguint aquell model metaforitzat que correlacionava, efectivament, els *mots* amb les *choses* (4.1.2), tot i que la imatge, en el cas de Ponge, hauria de llegir-se en sentit recte en virtut del mateix *parti pris* referencial que animaria tota la seva producció.

En conseqüència, l’obra pongeana es fonamentaria en aquelles fal·làcies de les quals parlava Eco (1.1.1), atès que, per al poeta, la *signification* era, “qu’on le veuille ou non, le rapport aux choses du monde extérieur, et son évocation précise” (PM, 137). Com Russell, doncs, identificava referir amb significar, i així ho declarava el mateix poeta al Col·loque de Cerisy: “quand je parle de signification, je ne parle pas de signification, je parle de désignation” (Cerisy, 38). I és que, com precisà Farasse,

la désignation possède, en effet, une force d’évidence [...]. Dans un roman *réaliste*, par exemple, la description de la pluie ne signifie pas que la pluie: elle peut signifier la tristesse, la monotonie, le caractère oppressant d’un paysage. Elle vaut pour autre chose qu’elle-même. [...] Mais chez Ponge le signe [...] ne symbolise pas. [...] La force de l’évidence vient d’une sorte de redondance du signe par rapport à l’objet: entre eux pas d’espace de signification, rien qu’un rapport de désignation. Le mot colle à la chose exactement comme si on l’écrivait sur elle. (Farasse [1975] 1977: 206-207)

Aquesta idea, de fet, alligaria amb el que Ponge anomenarà l’*état naissant de la parole*, és a dir, el moment en què, segons el poeta, les paraules s’haurien originat i en el qual la seva relació amb les coses fóra natural i motivada; moment que coincidiria, a més, amb el del mateix descobriment de la realitat per part de l’home:

il s’agit du surgissement à la fois des choses et de la parole; du moment où la nécessité de désigner, c’est-à-dire de distinguer du chaos une chose, et, en même temps, d’exprimer un sentiment [...]. Alors, en présence d’une chose qui apparaît, qui vous apparaît parce que vous la distinguez dans le chaos, vous exprimer le sentiment violent qui vous oblige à parler, [...] vous nommez la chose. [...] Ce même mot [...] c’est une nomination, c’est une désignation, une distinction de l’objet; vous apposez sur le chaos la grille du langage, de votre langage, et en même temps vous communiquez cela (Ponge a Cerisy, 36)

Però malgrat el sorgiment simultani del món i de les paraules, seria mitjançant la *denominació* que l’home hauria *creat* les coses veritablement, perquè per mitjà d’aquesta denominació l’home hauria organitzat el món: “Il y a tous les éléments de la parole à l’état naissant: la distinction, la désignation, la nomination de la chose que, de cette façon même, il crée, parce qu’il la distingue du chaos, parce qu’il pose cette grille sur le chaos. Au commencement était le Verbe” (Ponge a Cerisy, 36). Així doncs, tota la poesia de Ponge estarà marcada per aquesta concepció fins i tot *ostensiva* del llenguatge, per aquesta idea de retornar-lo a un utòpic *état naissant*, perquè les expressions, en haver estat convencionalitzades, haurien perdut la seva funció original d’*assemblar-se* a les coses; i d’aquí l’esperit cratilià que cimentarà tota l’obra de Ponge, perquè en aquest estat originari, els mots no disposarien encara de significació, sinó que sols haurien sorgit per distingir i donar nom a les coses:

Justement, le langage à l’état naissant supprime les significations. Le propre du poète c’est justement de se replacer au moment où les significations ne sont pas des significations, où

il parle à nouveau, il cherche à parler à nouveau, comme a parlé le premier homme, c'est-à-dire qu'il se trompe de mot, parce que les mots du langage courant, avec leurs significations figées, ne lui sont pas convenables, justement. (Ponge a Cerisy, 38)

I en virtut d'aquesta concepció naturalista, veurem com el poeta es preguntava, als seus quaderns de notes, per l'adequació del gènere de les paraules amb relació a la realitat que designarien:

Quoi de plus mystérieux que les *genres*, je veux dire le *sexe* des mots [...]. Il me semble me souvenir que *manus* en latin est du neutre. Féminin en français...! [...] Mais le pied est du masculin. [...] L'absurdité seule présida-t-elle au choix de ces genres? (Ou le hasard? Hasard ici synonyme d'absurdité...). On dit *le* bras et *la* main et, au contraire, *la* jambe et *le* pied. Pourquoi? Pourquoi? (PA, 256)

De fet, *mānus* és mot femení també en llatí, però el cas és que, com és evident, cal diferenciar entre el gènere de la gramàtica i el gènere natural. És cert que, originàriament, els substantius llatins de gènere neutre només designaven éssers inanimats (tot i que no tots els inanimats eren neutres), i és probable que aquesta circumstància fos l'herència de la concepció indoeuropea que separava animats i inanimats, però cap el s. I a. de C., els neutres ja no identificaven els éssers inanimats (Penny [1991] 1993: 119), i la seva redistribució cap als gèneres masculí i femení es féu, bàsicament, per raons d'evolució fonètica (i per altres causes típiques del canvi lingüístic entre les quals intervindrien factors socials i culturals). A la poètica de Ponge, però, aquesta diferència entre gramàtica i realitat no es donaria, perquè el seu imaginari poeticolingüístic es veurà sempre presidit per un plantejament cratilià.²⁸¹ I de la mateixa manera, la seva creació se subjectaria també a una idea verificacionista de la referència i per mitjà de la qual hom certificaria l'existència real dels objectes referits, motiu pel qual la seva proposta s'adscriuria de ple a la teoria referencialista forta, a la teoria tradicional els referents de la qual contindrien pressupòsits d'existència, perquè no serien sinó els objectes empíricament comprovables de la realitat experiencial. Certament, i com havíem avançat a l'Obertura, dins l'àmbit de la filosofia del llenguatge els anomenats referencialistes serien els qui, com en el cas de Russell, identificaven significat amb referent, és a dir, els qui consideraven que el significat d'una expressió seria l'entitat *real* referida, tot essent la de *referir* –o la d'*anomenar*, o la d'*estar en lloc* d'una altra cosa– l'*única* funció semàntica. El plantejament de Ponge, tal i com hem vist, coincidiria amb aquests supòsits, atès que afirmava que “le langage n'a qu'une fonction, une seule fonction: celle de nommer, ou plus exactement, comme le dit admirablement la langue française, celle d'appeler” (a Viñas del Palacio 2003: 128).²⁸² I ja hem vist com a

²⁸¹ I així, per exemple, celebrava la idoneïtat de la desinència morfològica del plural en tant que es correspondria a la varietat i multiplicat de les coses: “J'aime les pluriels [...]. J'aime que les choses qui m'entourent (de mon environnement) soient au pluriel (soient plurielles), d'abord parce qu'il en est toujours ainsi dans la nature (en réalité): une grande (infinie) variété (diversité) de choses distinctes [...]. J'adore, j'admire que les langues aient –ainsi qu'elles ont –une (ou des) façon(s) aussi simple(s) [claire(s), rapide(s) et simple(s)] d'indiquer le pluriel. Que la distinction du singulier et du pluriel soit l'une de leurs premières préoccupations, l'un de leurs principaux soucis –et que ce problème soit, par elles, aussitôt résolu” (PA, 360-361).

²⁸² Ja sabem que Ponge abominava la filosofia, però a banda d'una certa afinitat, com veurem, amb els estoïcistes, el cert és que coneixia Russell. Així ho certifiquen les seves paraules: “je préférerais de très loin, d'une part Sénèque ou Épicure... un matérialisme teinté de stoïcisme, et par ailleurs, les logiciens anglais, comme les logiciens du XVIII^e siècle... Locke... aussi du point de vue de la logique... Russell. J'ai commencé à aimer Russell et Comte” (P2, 1412). Així mateix, hem de dir que Ponge sempre elogià “*La Logique de Leibniz* par Russell” (NNR I, P2, 1063), tot i que, de fet, *La logique de Leibniz d'après des documents inédits* és de Louis

Cerisy Ponge havia declarat que entenia *désignation* en tant que *signification*; però si *Le Parti pris* havia de ser un *nou diccionari*, aquest no contindria sinó nocions, és a dir, aquells conceptes o *significacions* que ell mateix hauria volgut defugir; i algunes vegades, en efecte, Ponge havia expressat que la seva poètica tractava de copsar “l’objet comme idée, ou notion” (*Mt*, 35). El que succeeix, però, és que aquestes *nocions* pongeanes tindran unes característiques molt peculiars (a banda, a més a més, de constituir-se també com a *objectes*); i lluny de poder identificar-se als habituals conceptes abstractes, seran l’expressió d’una transitòria impressió fenomènica que serà la produïda per la percepció real de l’objecte, per la projecció immediata de l’aprehensió factual del referent-objecte en qüestió.²⁸³ La impressió seria, en efecte, *fugace*, però també *tenace* en tant que empíricament verificable (i recordem com Ponge sempre defensà l’*evidència* de les *apparences*): “Concernant mon objet d’aujourd’hui, voilà ce qu’il me faut amener au jour: cette impression fugace (mais tenace), fugace dès que j’essaie de la tenir, mais elle revient obstinément” (*NNR II*, P2, 1245-6). El contingut d’un concepte convencional i estable, en canvi, seria per força incomplet i fallaciós, perquè, com deia Ponge, “il était tout à fait impossible de rendre compte d’un objet du monde extérieur, de façon définitive” (Daive [1984] 1991: 43); i si el concepte pongeà havia de fonamentar-se en l’experiència del fenomen, aquest mai no causaria una impressió homogènia, perquè com deia l’autor, “la nature provoque des émotions optiques” (a Dahlin [1979] 1980: 279). I en conseqüència, sols les *lueurs ou touches* del poeta podrien conferir-li a l’objecte part de la seva veritable conformitat, tot podent-se la *chose* “enfin s’y vérifier” (*N*, 39) (i vegem aquí la pertinència del principi verificacionista).

Si ho recordem, la percepció, des de la perspectiva cognitivista (i no pas des d’una d’irrealista) implicava la detecció de la *qualité* que permetria caracteritzar tota *entité* (Klinkenberg 1999: 140), i just veurem com Ponge parlaria sempre de trobar les qualitats de les coses, tot i que, en el seu cas, es tractaria d’unes qualitats molts particulars, atès que haurien de caracteritzar, en definitiva, el seu món sensible i objectual (i no pas un de representacions mentals). Ponge voldria traduir en paraules l’emoció que resultaria de les impressions reals dels objectes, i treure’n d’aquesta experiència la noció pertinent de cada *chose*. I d’aquí que, com veurem, cada objecte pongeà reclamarà la seva pròpia retòrica. Vegem com ho explicava el poeta a propòsit de l’objecte *figue*:

Une figue, c’est évidemment un objet que nous distinguons dans le monde extérieur –et c’est un mot. Ce mot correspond à cet objet, mais à cet objet qui provoque une sensation, des sensations qui, chez une personne sensible, sont relativement variées et assez éprouvantes, et en même temps assez ravissantes, il est possible d’appliquer d’autres mots que ceux auxquels ce qu’on appelle maintenant les connotations, les associations d’idées,

Couturat (Paris: Alcan, 1901); el que succeeix és que el llibre va ser objecte d’un important article per part de Russell: «Recent Work on the philosophy of Leibniz» (*Mind*, núm. 12, 1903, pp. 177-201). A l’estudi de Couturat, s’exposa la teoria de Leibniz dels indiscernibles, la que ens diu que no pot haver-hi, a la naturalesa, dos éssers reals i absoluts indiscernibles (podrien concebre’s, però no podrien ésser reals). Curiosament, aquest mateix llibre havia fascinat Picasso, i és possible que fou el mateix pintor qui en parlà amb Ponge. De fet, Picasso es disposà a refutar la teoria leibniziana tot fent una còpia de la seva pròpia obra *Les demoiselles d’Avignon*. Certament, la còpia de 1916 és idèntica al quadre original de 1907; però Picasso fracassà (talment com el Pierre Menard de Borges que volia redactar *el Quixot* i no pas *un Quixot*): els quadres no eren iguals, perquè, justament, havien estat pintats en moments diferents.

²⁸³ Per aquest motiu, Cortès (1985: 35) afirma que en Ponge “la signification devient ainsi une détermination complexe qu’il faut chercher dans la sensation plutôt que dans la désignation, dans une impression née de la forme plutôt que dans l’organisation syntaxique de la phrase”. Aquesta *forma* sensitivament copsada serà la materialitat del mot (gràfica, fonètica), però no només aquesta impressió verbal serà pertinent, sinó la pròpia de l’objecte copsat a la natura. Recordem-ho: *PPC égale CTM*.

conduisent régulièrement... Une figue, c'est donc un objet du monde extérieur qui produit des émotions, des sensations et des associations d'idées qui, si on les poursuit avec la volonté de les exprimer, même si ces associations sont particulièrement subjectives, partiales, et tout à fait... personnelles et arbitraires, comme c'est mon bon plaisir de les mettre au jour, de les écrire, c'est quelque chose qui me permettra de modifier mon idée de la figue, mon idée du langage. Et il se trouve que cette façon de manger une figue, de la goûter vraiment –une figue sèche du monde extérieur- sera aussi l'occasion pour moi d'un certain art poétique, d'une certaine idée de la poésie qui me permette de dire que la façon de traiter le langage comme je traite la figue [...]. La figue est une façon d'être qui correspond à une éthique et à un art poétique. (a Spada [1979] 1988: 30)

Ponge, doncs, voldria crear uns nous conceptes que alliguessin les coses amb les veritables impressions causades per elles; i que haurien de relacionar-se, al seu torn, amb el nom mateix de la *chose* en tant que hauria d'haver estat atorgat en funció d'una justa i natural semblança, tot essent el nom, pròpiament, “un mot dont l'imagerie est toujours” (Allen [1977] 1975: 227), és a dir, la imatge de la cosa en tant que primera impressió de la cosa mateixa. Però el cas és que aquestes impressions factuels de què parlava Ponge actualitzarien, d'alguna manera, el record d'aprehensions passades, l'*experiència* de l'objecte per part del poeta en tant que cúmul d'impressions i emocions que, des de la seva infància, s'haurien dipositat en ell com a *couches de sédimentacions* a propòsit de cadascuna de les coses experimentades, motiu pel qual es tractaria de quelcom d'inevitablement subjectiu i arbitrari (malgrat que, per a Ponge, justament fos això l'empremta més fefaent, real i legítima de l'objecte percebut). I així ho argumentaria:

je n'analyse jamais. [...]; j'ai reçu, je suis imprégné d'une couche de sédimentations, d'impressions qui sont probablement parfaitement arbitraires, qui ne valent que pour moi; j'ai ce que j'appelle une idée profonde de cela, une notion, et j'essaie d'être honnête avec cette idée profonde. C'est tout. (Ponge a Cerisy, 409)

mettons que j'appréhende ce cendrier. Eh bien, je vais être immédiatement dans l'obligation tout simplement [...] de faire tout passer par le bout des doigts et le porte-plume; ce sera parfaitement subjectif, arbitraire; c'est cette espèce d'idée profonde [...] que j'ai en moi, comme chacun en a une de chaque chose, de chaque objet, de chaque personne [...]; mais il y a une espèce de respect humain, bizarre, qui empêche chacun d'être honnête, de pouvoir dire sans vergogne, ce qu'il a dans la tête. J'essaie de dire à la fois, sans vergogne, ce que j'ai en moi à propos de ces choses-là [...]. Si j'ai retrouvé, par exemple [...], la chèvre, [...] ce sont les couches de sédimentations, d'impressions que j'ai eues, d'émotions, pour les chèvres, et je sais exactement lesquelles, à quels endroits, et depuis mon enfance, je peux dire exactement le lieu et à peu près le temps où j'ai eu ces impressions, elles se sont sédimentées en moi; de là résulte toute chose (Cerisy, 411)

Com havíem assenyalat, *fer referència* no significaria referir-se a una entitat particular, perquè ja vam veure que els referents no són *tipus* concrets sinó *classes* de denotats, i per això parlàvem de la *referència virtual* de la tesi moderada (1.3.1). Com ho expressava Cassirer amb una terminologia no lingüística però molt adient per a la nostra argumentació,

L'unité du nom sert de point de cristallisation pour la multiplicité des représentations; les phénomènes hétérogènes en eux-mêmes deviennent homogènes et semblables par leur relation à un centre commun. Et grâce à cette relation, ils deviennent les phénomènes d'un seul et même objet (Cassirer 1933: 27)

I el que voldria Ponge seria invertir aquest procés: vivificar el fenomen particular relatiu a l'experiència d'un objecte en concret i no pas cristal·litzar la diversitat i heterogeneïtat d'experiències per tal de conformar una única idea ja pròpiament abstracta del real (i que cada cop s'hi allunyaria més en fossilitzar-se com a concepte). I per això Ponge s'apartava de la tesi moderada i de les seves conceptualitzacions convencionalitzadores, fet que també incidiria en l'elecció d'objectes als quals adreçar-se, ja que, com s'explicita en la següent citació extreta d'un escrit de l'autor dedicat a Braque, aquests revelaran l'actitud favorable de Ponge envers l'art modern del seu moment (amb les *guitares* i els elements típics de la pintura cubista enfront les imatges romàntiques com l'*urne*, que ens recordaria la de Keats i que, com veurem, Ponge substituirà per la *cruche*). I és que el canvi de concepció en la pintura pel que fa a la representació del món també hauria incidit en el planteig poètic pongeà i en la seva concepció d'un món figural i discontinu (i justament Braque serà un dels pintors més determinants en el desenvolupament de la imaginació plàstica del poeta):²⁸⁴

nous sommes *gorgés d'éléments naturels*,²⁸⁵ d'impressions sensorielles, gorgés dès l'enfance. Il s'agit dès lors simplement de libérer cela. Sans vergongne. Cela n'est déjà pas si facile. Étant donné le plus simple objet, l'on peut tenir que chaque personne possède de lui une idée profonde, à la fois naïve et complexe, simple et nourrie (épaisse, colorée), puérile et pratique; qui plus est, arbitraire et commune. Ce n'est pas le *bon sens*, ce n'est pas l'idée raisonnable [...]. Il est bien sûr, en tout cas, que nos sujets de dilection seront alors les objets les plus proches, ceux dont nous sommes les plus sérieusement imprégnés, ceux aussi dont le *mutisme-jusqu'à présent* nous paraît un beau jour insupportable [...]. Guitares, violons, brocs et cuvettes remplacent ainsi lyres et urnes («Braque le Réconciliateur», *P1*, 131)

²⁸⁴ Ja vam assenyalar la interacció de la pintura moderna amb el món pongeà, i hem de dir que, de tots els pintors amb els quals tractà Ponge, fou amb Braque amb qui establí una més estreta relació, perquè, en certa manera, el poeta sentia que la seva forma d'escriure textos era molt semblant a la tasca que duia a terme el pintor: “Nous, dont la fonction n'est pas *le peindre* mais *le dire*, nous allons donc, pourtant, nous y risquer. À tous risques, c'est sûr, et selon notre manière, fragmentaire et répétitive, non si différente après tout, [...] de certaines pratiques de Braque; prenant le monde comme il nous vient, par fragments, dans notre atelier, repartant chaque fois de zéro, dans le doute et le risque” (*NNN III*, *P2*, 1309). Ponge conegué Braque l'any 1945 per mediació de Paulhan, i la primera vegada que visità el seu *atelier*, fou pres d'una mena *d'arbat estètic*: “je ressentis ce que j'ai nommé, ailleurs, le sanglot esthétique [...] enfin, une sorte de spasme entre le pharynx et l'oesophage, et mes yeux s'embaùèrent” (*AC*, *P2*, 709). De seguida li féu el prefaci d'un àlbum que recollia reproduccions de l'artista: «Braque le Réconciliateur» (Genève: Skira, 1945; un fragment del qual correspon a la citació que reproduïm amunt). Però van ser molts més els textos que Ponge va dedicar-li al pintor (s'inclouen a *Le Peintre à l'étude* i *L'Atelier contemporain*). Al seu torn, Braque il·lustraria alguns textos de Ponge, i s'encarregà, per exemple, de fer el dibuix de la coberta de *Proèmes* (1948) i de *Le Peintre à l'étude* (1948), tots dos llibres editats per la NRF. Més enllà d'aquestes mútues col·laboracions, però, s'hi amagava un ideari comú, perquè el tan repetit lema braquià “Le tableau est fini quand il a effacé l'idée” (Braque 1952: 27), podria perfectament assimilar-se a aquest altre de Ponge: “Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet” (*Pr*, 130). I és que Braque va ser un dels models de Ponge quant a la qüestió de valorar les coses i no les idees: “Nous allons parvenir à la chose à la fois classique et magique, qui est tout le contraire d'une idée. [...] (c'est de Braque que je parle)” (a Duché 1950: 227). Com havíem apuntat, la NRF li dedicà a Ponge un número homenatge l'any 1956, i fou justament un breu text de Braque que inaugurà el monogràfic: “Heureux de témoigner ma vive sympathie à Francis Ponge, le poète qui, évitant toutes spéculations aléatoires, a la sagesse de partir du plus bas (rien n'est plus bas que la terre), gardant ainsi pour lui la chance de s'élever. Quittant les routes et les sentiers, nous suivrons sa trace” (Braque 1956: 385).

²⁸⁵ L'expressió *Le peintre est gorgé d'éléments naturels* era una frase de Braque represa per Paulhan a *Braque le patron* (Genève: Trois Collines, 1946) (*P1*, 947). I és que Paulhan també va ser el mentor de Ponge pel que fa a la pintura, i val a dir que la major part de pintors sobre els quals va escriure Ponge havien estat ja estudiats per Paulhan (sobre la qüestió, *vid.* Pouilloux 1986, qui ressenya *L'Atelier contemporain* pongeà i la correspondència entre aquest i Paulhan a cura de Boaretto).

Certament, les nocions de Ponge, en tant que fonamentades en l'experiència real associada a la *chose*, serien més dignes de crèdit i tindrien per a ell més sentit que no pas les convencionals; i per això el poeta volgué equiparar les seves nocions als conceptes generals que tenim sobre les coses; transferir als conceptes abstractes la realitat de la percepció accidental i de l'emoció subjectiva, i tot fent d'aquesta subjectivitat l'objectivitat.²⁸⁶ Però si bé s'apartava de la tesi moderada pel que fa al seu objectivisme abstret del real, com dèiem, també en aquest aspecte s'apartava de la tesi referencial clàssica, atès que, pel que fa a la percepció, aquesta es basava en una creença idealitzada relativa al nostre mode de percebre. Com havíem vist, però, la nostra percepció està ja tamisada pel nostre dispositiu biològic; es basa, en part, en experiències prèvies, i està limitada pels condicionaments del nostre sistema nerviós i per la interpretació de les dades que processa el cervell.²⁸⁷ I és que

La percepción no es la aprehensión de los objetos por medio de los sentidos; cuando percibimos no captamos el objeto tal como se encuentra en el mundo fuera de nosotros. Percibir es interpretar los datos sensoriales desconectándolos, organizándolos por medio de una hipótesis cognitiva basada en experiencias previas. Podría decirse que los objetos son en gran parte nosotros mismos y que sin nuestra conciencia no existirían. Nosotros les damos la existencia y el sentido. (Navajas 1985: 63)

I és per això que la tesi referencial moderada assumia també un consens perceptiu de la mateixa manera com assumia el consens semàntic, atès que comptava que hom no pot percebre *objectivament*. Això no obstant, ja hem vist que el tipus de percepció que parlava Ponge, i a partir del qual haurien de formar-se els nous conceptes del seu diccionari, ni encaixaria amb les conceptualitzacions generalistes de la tesi moderada, ni amb les idealistes de la tesi referencial forta. I per aquest motiu, Ponge, molt versat en la creació de neologismes, idearia el mot *conceptacle* (NNR II, P2, 1204), perquè els conceptes que traçaria a propòsit de les coses serien, per a ell, com receptacles d'impressions fugisseres. Com anota Littré, *conceptacle* és un «Terme de botanique. Synonyme de follicule. Du latin *conceptaculum*, réservoir», i com precisà Beugnot tot indicant la importància d'aquest neologisme en la poesia pongeana, el *conceptacle*,

²⁸⁶ De fet, a la «Introduction à la méthode de Léonard de Vinci» (1894), Valéry havia expressat que, en funció dels conceptes que hom tindria de les coses, es podria ja no percebre clarament amb els sentits, sinó veure's condicionat per l'esmentada conceptualització; i és per això que declarava que: «La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres est immédiatement une maison, pour eux: la Maison! Idée complexe, accord de qualités abstraites. S'ils se déplacent, le mouvement des files de fenêtres, la translation des surfaces qui défigure continûment leur sensation, leur échappent, –car le concept ne change pas. Ils perçoivent plutôt selon un lexique que, d'après leur rétine, ils approchent si mal les objets, ils connaissent si vaguement les plaisirs et les souffrances d'y voir, qu'ils ont inventé les *beaux sites*. Ils ignorent le reste. Mais là ils se régaler d'un concept qui fourmille de mots. [...] Ces beaux sites eux-mêmes leur sont assez fermés. Et toutes les modulations que les petits pas, la lumière, l'appesantissement du regard ménagent, ne les atteignent pas. Ils ne font ni ne défont rien dans leurs sensations» (Valéry, *Œuvres*, I, 1165-1166).

²⁸⁷ Ja havíem vist que el nostre coneixement *sensorial* de la realitat física no és en absolut immediat ni objectiu, ja que el nostre mecanisme biològic de percepció només és *un* dins d'una modalitat variable que és específica de cada espècie. L'home només és sensible a una part –i força restringida– de la informació que proporcionarien els senyals físics o químics; i ho serà, a més, també en funció d'uns valors i intensitats de grau limitat. La informació deduïda de l'estímul, per altra part, haurà de ser *interpretada* a fi i efecte d'adquirir-ne un coneixement; coneixement que, al seu torn, hauria derivat de les traces mnemòniques més o menys estructurades d'experiències anteriors (Bonnet 2001: 211 i ss.). Així doncs, hom pot fer-se una idea de quina mena d'*objectivitat* perceptual podríem parlar.

Derivé du mot *concept* et enrichi d'une désinence qui évoque le regard (*spectacle*) et le dépôt ou l'abri (*habitable, réceptacle*), il rend fort bien compte des caractères multiples du poème chez Francis Ponge: saisie de l'objet à la fois comme réalité visible, sensible, concrète, comme support d'une idée qu'il recèle [...], comme lieu de conservation des ressources émotives et des richesses de la langue, comme réservoir de méditation enfin. (Beugnot 1986b: 135)

I és que just el que Ponge pretenia era rectificar la –segons ell– *negligència* de les expressions referidores precisament per la seva vaguetat i manca de relació amb la circumstància real, motiu pel qual els seus referents no serien mai identificables com a *classe*, sinó com un variat conjunt –i mai definitiu– de *tipus* particulars. I també això incidirà, com veurem, en el format dels seus textos, perquè sense deixar d'estar vinculats a la idea de diccionari, la textura dels seus poemes hauria també d'estar en consonància amb aquest conjunt d'impressions i sedimentacions relatives al *conceptacle*, motiu pel qual molts dels textos de Ponge no seran, com veurem, sinó esborranys, perquè si cada objecte no era sinó un conjunt d'impressions, cada definició no podria il·lustrar sinó una temptativa, un escrit sempre en procés de redacció. I així, els formats dels seus poemes i els procediments de la seva gènesi serien també part de la seva activitat poètica i dels condicionaments figurals i lingüístics del seu *parti pris*, “N'apparaissant plus [el gruix de la seva obra] comme acquis et achevé mais comme le fruit d'un travail linguistique et comme restant attaché à ce travail” (Bracher 1989: 177).

I tot partint del fluctuant real en comptes del sistemàtic conceptualitzat, Ponge podria dir que “à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites” (*Pr*, 173), així que la seva paraula poètica podria restar sempre afecta a l'esperit primigeni d'una autèntica *parole à l'état naissant*.

4.2.2 Descripció i creació en la referència pongeana: de la realitat a la facticitat

Com hem vist, doncs, el món de Ponge no seria pas una realitat imaginària, sinó el món de l'experiència real de la comuna realitat. I per tal de desconvencionalitzar-la a fi d'afigurar aquest real fenomènic, el poeta ens referia a un univers d'objectes susceptible d'ésser verbalment acotat i tot literalitzant, d'aquesta manera, la metafòrica correspondència que alligaria les paraules amb les coses, motiu pel qual hauria convertit la llengua en una nomenclatura, i el món en una parcel·lació de visibles definits. No podríem dir, doncs, que aquest univers figural i sensible no fos una construcció imaginària de la realitat convencional, per bé que Ponge parlés sempre de *descripcions* i de *definicions* (*Mt*, 18) i no pas de ficcions. Això, però, podria implicar un petit dilema teòric. Com vam veure (2.2.1), Doležel ([1988] 1997: 89) distingia entre textos constructivistes i textos descriptius, tot essent els descriptius representacions del món real, del món que preexistiria a l'activitat textual, i els constructivistes, en canvi, els textos que preexistirien als seus mons, és a dir, tot essent llurs mons el resultat de l'activitat textual. Doležel diferenciava, doncs, entre descripció i creació, i nosaltres atribuïem als textos constructivistes la referencialitat constructivista, i als descriptius, l'objectivista moderada, perquè, de fet, quan hom parla de descripció s'acostuma a sobreentendre que la relació subjacent entre el món descrit i el llenguatge que el descriu es fonamenta en el funcionament semàntic convencional que es

regiria per la hipòtesi de la referencialitat moderada. En el cas de Ponge, però, la descripció és creació, perquè malgrat que referir-se al món real, l'autor hauria creat un particular planteig de referència a partir del qual totes les unitats de la realitat esdevindrien figurals i empíricament comprovables. Això no obstant, l'univers de Ponge no seria un món possible no realitzat, sinó la realitat mateixa però fonamentada en les *formes de voir* del poeta; i si ho examinéssim ara des de l'enfocament de la terminologia de Harshaw, el llindar entre un possible camp intern construït de referència i el camp donat de referència extern semblaria diluir-se, atès que ni podríem dir que el món de Ponge és el convencional, ni podríem afirmar el contrari. I així, per exemple, quant al paisatge de «La Mounine» que Ponge descriurà, i un cop que el mateix poeta consigní, com veurem, qu'«Il s'agit de bien *décrire* ce ciel tel qu'il m'apparut et m'impressionna» (LR, 155), també fóra espinós d'ubicar aquest espai tan concret d'Aix-en-Provence en aquell “*no man's land* entre le réel et l'imaginaire” que proposaven Issacharoff i Madrid (1995: 246) per als indrets reals que apareixien a les obres literàries (1.1.2), atès que nosaltres defensàvem la homogeneïtat ontològica de les entitats fictícies amb independència que aquestes poguessin tenir un correlat al món natural.

D'altra banda, i com havíem vist amb relació a la teoria dels mons possibles, hom parlava d'espais limitats i discontinus enfront la infinitud i la immesurabilitat de l'espai real; i per aquest motiu, un dels trets bàsics del món fictici era “su esquematismo y la consiguiente necesidad de que el lector coopere para completar o concretar su mayor o menor indeterminación, apoyándose en su experiencia del mundo y en su competencia literaria” (Garrido Domínguez 1996: 721). El món de Ponge, però, no ens transmetrà aquesta sensació de finitud que hauria de ser la pròpia dels mons ficticis, perquè la *taronja*, el *got d'aigua* o el *cavall* als quals referirà, no semblaran circumscriure's a l'espai imaginari de la construcció literària, sinó que s'emplaçaran al delà de la pàgina i s'ajaçaran en l'espai factual que ens envolta, perquè formen part del nostre món i de la nostra experiència, i això *malgrat* que els textos pongeans mai no segueixin els convencionalismes pel que fa als patrons de la representació realista (o podríem dir que *gràcies* a això). Com anota Borel (1987: 77), “*décrire* a normalement une *fonction référentielle*. Dans le fait langagier même, quelque chose est désigné comme préexistant à l'acte qui «retrace» (comme le dit le *Petit Robert*): quand on décrit, il y a quelque chose à *décrire*”; però el cert és que, com tot seguit precisa,

décrire, c'est aussi *écrire*: dans ce cas on peut dire que le «quelque chose» *suit*; avant qu'on ait décrit, il n'y avait rien à *décrire*. Dans retracer, il y a *re*, mais il y a aussi *tracer*. Par conséquent s'agit-il de *mimesis* –de reproduire, de représenter, ou de *poiesis* –de présenter, de former? (Borel, *ibid.*)

Certament, ja havíem donat resposta a aquest fals dilema. No hi hauria, de fet, contradicció entre *mimesis* i *poiesis*, perquè la representació mimètica és creació i no còpia. I el cas de Ponge ho confirmaria. Mitjançant la seva *poiesis* no pretenia construir un *altre* món, sinó renovar la imatge habitual *del* món; i la seva manera de modificar la idea convencional que tenim de les coses fóra canviant la forma de *dir-les*. En conseqüència, prendre partit per les coses, pel que, veritablement, eren per a ell les coses, no passava sinó per un tenir en compte els mots. El seu constructivisme, doncs, no rauria en l'objecte referit i que ja preexistiria als seus textos, sinó en la manera de referir-lo, en el fet de redreçar el vincle entre les paraules i les coses per tal que el llenguatge ens referís no a la imatge habitual i ja desvirtuada dels objectes en funció de la seva convencionalització, sinó a una imatge reconfigurada que hauria d'incorporar el rastre de les impressions sensorials derivades de l'experiència amb l'objecte en qüestió (l'espai del *conceptacle*); i per això Ponge mai no abordaria res que li

resultés desconegut. Com havíem vist, la tasca fonamental de Ponge era que les paraules ens remetessin a les coses d'una manera motivada; però això també faria, i és clar, que les coses se'ns revelessin d'una forma *diferent* de la fossilitzada habitual, perquè si són noves les expressions, també ho serà el que signifiquin, malgrat que sense deixar de tractar-se de les *mateixes* coses del món que ens envolta (i aquí rauria la paradoxa). Frege, amb el seu axioma astrològic de l'*estrella del matí* (Fòsfor) i l'*estrella del vespre* (Hèspero), el referent de les quals és Venus, ja havia postulat, com vam veure (1.1.1), que dues expressions coreferents poden ostentar diferent valor cognoscitiu, perquè tenint la mateixa extensió, diferirien pel que fa al significat intensional²⁸⁸ (una qüestió, d'altra banda, que sempre han tingut en compte els estudis sobre poètica, atès que els trets semàntics d'una expressió no poden deslligar-se de la seva configuració significant –així com tampoc d'altres paràmetres cotextuals i contextuals). I aquesta serà, precisament, la fita de Ponge: la de modificar el valor cognoscitiu dels objectes en referir-s'hi mitjançant expressions inèdites. Quan Todorov declarava (1967: 117) que la característica més rellevant de l'estatut literari és que les *coses* no existeixen (atès que les paraules no tindrien referent –*denotatum*– sinó únicament una referència que seria imaginària), ho feia en tant que tot sovint la poesia projecta, per mitjà d'una específica configuració significant, una nova realitat *efectivament creada* per aquesta nova configuració; però malgrat que en Ponge aquestes peculiars expressions *descriptores-definidores* també adjudicaran als objectes una nova fesomia, no per això hauran de deixar de ser, aquests objectes, els referents perfectament identificables del nostre univers familiar i quotidià, perquè les representacions de Ponge no seran, de fet, sinó relatives a la *nostra* realitat, tot i que observada aquesta des d'un enquadrament molt diferent al codificat per la convenció realista. I aquest nou enquadrament, el propi de la seva poesia *logoscopique*, seria el d'una particular proposta referencial.

La creació de Ponge, doncs, la seva autèntica *poiesi* hauria estat la de desplegar un tipus específic de referència; la que coincidiria amb els principis de la tesi tradicional per a la qual el sentit dependria, indefectiblement, dels referents, perquè si Ponge pretenia modificar les nocions de les coses precisament per tal que aquelles s'hi assemblassin, és perquè concebia la significació com a derivada de la referència, és a dir, en tant que “Le sens d'un terme est la donation de son référent” (Anscombe/Kleiber 2001: 15). I si el problema de la tesi referencial forta era el fet que reduïa les llengües “à n'être que nomenclatures”, perquè “il y a d'un côté le monde avec ses choses et de l'autre le langage qui les nomme” (Kleiber 1999: 19), justament això és el que hauria ideat Ponge mitjançant el seu nominalisme. Segons els seus plantejaments, a més, i en tant que, tal i com també l'entenia Russell, per a Ponge no hi havia cap altre món que el real, la seva concepció lingüística s'ajustaria als requeriments de l'axioma d'existència en el seu sentit originari, atès que en Ponge coincidirien referència i existència empírica.²⁸⁹ La seva concepció referencial, en efecte, es definiria com una relació *langue-monde* “qui établit le lien entre une portion ou des segments du monde réel et des expressions linguistiques” (Kleiber 1999: 17), fet que es veuria propiciat tant pel seu

²⁸⁸ Aquest axioma, però, ha estat prou discutit. Com assenyalava Linsky ([1967] 1974: 176), “La première [Fòsfor], en effet, se réfère à la planète Venus quand celle-ci est observée le matin, avant le lever du soleil; la seconde [Hèspero], à la même planète lorsqu'elle apparaît dans le ciel après le coucher du soleil. Dans ces conditions, se réfèrent-elles encore à la même chose? Est-ce, comme l'a dit Carnap, un *fait d'astronomie* qu'elles le font? On a envie ici de protester en disant que c'est un *fait linguistique* qu'elles ne le font pas”. I serà aquesta la tasca del llenguatge poètic: la d'afigurar (crear) la nova entitat de referència.

²⁸⁹ De fet, quan el seu editor li oferí la possibilitat que *Le Parti pris* aparegués il·lustrat, Ponge només hagués acceptat la inclusió de fotografies (*PS*, 90) i, concretament, “des photographies d'objets par Man Ray” o, si més no, uns “dessins genre Larousse illustré” per la tendència lexicogràfica de la seva obra (*PI*, 890); i tot això per tal de testimoniar la *facticitat* dels objectes i que cap il·lustració fantasiosa no els pogués contaminar.

concepte d'univers objectual i comptable com per la seva abans mencionada concepció nomenclaturista de la llengua, circumstàncies que s'adirien amb una estreta correspondència entre paraules designadores i realitats designades. El seu plantejament, per tant, hauria d'allunyar-se de la tesi de l'objectivisme moderat en tant que aquest postulava no una referència directa al món, sinó a una conceptualització convencionalitzada del mateix (i per això la teoria moderada parlava de referents *virtuels* les nocions dels quals derivarien d'un procés d'abstracció i de generalització del real); però per a Ponge, en canvi, els referents serien experiencials, motiu pel qual volia furnir les seves nocions no de trets abstractes ni de condicions necessàries o prototípiques, sinó d'impressions puntuals tot convertint la referència virtual en una mena de referència actual, perquè no l'interessava l'essència sinó els accidents. I és aquí on rauria la ficcionalitat pongeana: en fer de les *classes* de denotats *tipus* particulars, tot fent de l'abstracta i genèrica referència virtual la concreta i singular referència actual. Això no obstant, caldria recordar que les impressions i l'experiència del real no podrien retreure's d'un cert subjectivisme, però ja veïem com el mateix Ponge parlava d'unes *couches de sédimentations* (que no serien sinó records personals associats als objectes) i d'unes *impressions qui sont probablement parfaitement arbitraires* i en les quals també hi entrarien les inevitables reelaboracions del material percebut per part de la imaginació.²⁹⁰ Certament, havíem apuntat que la tesi referencialista forta implicava la concepció d'una utòpica percepció objectivista de les coses que les nocions de Ponge llavors rebatrien, però com veurem, l'autor també pretendrà ser, i a pesar de la subjectivitat del seu procés d'aprehensió del real, un poeta d'estil objectiu i formulari, i just perquè intentaria equiparar la mutabilitat de la facticitat a la invariabilitat de l'objectivitat.

Així mateix, i pel que fa a la representació del real, ja havíem vist (2.1.1) que el pretès *realisme* no era sinó una modalitat de ficció, un codi tipificat per aparentar la realitat que actuava com l'efecte il·lusori del punt de fuga de les pintures renaixentistes, aquell que ens emplaçava al davant de la imatge com si es tractés d'una finestra a través de la qual poguéssim veure, però no mitjançant els nostres dos ulls en moviment, sinó com si ho féssim amb un de fix; i això per tal de convertir l'espai d'aquella imatge en un espai utòpicament infinit, constant i homogeni: és a dir, en un espai matemàticament pur i totalment oposat al psicofisiològic de la nostra percepció real (Panofsky [1927] 1999: 7-11). Ponge, en canvi, invertint el símil, multiplicarà els punts de vista a partir dels quals copsaríem els seus objectes per tal de donar-nos una imatge molt més *real* d'ells malgrat que imperfecta, tot trencant així amb la fal·laciós representació realista talment com ho havien fet els pintors cubistes que tant admirava, i que ens mostraven fins i tot el pla de l'objecte que, a causa de la bidimensionalitat del llenç, hauria de restar ocult des d'una visió frontal.²⁹¹ I així,

²⁹⁰ Podríem recordar, per exemple, aquestes paraules de Roger Caillois, qui, en un fragment de *L'écriture des pierres* –i ja veurem que la pedra serà un dels objectes totèmics de la poètica pongeana–, expressà el següent: “La vision que l'œil enregistre est toujours pauvre et incertaine. L'imagination l'enrichit et la complète, avec les trésors du souvenir, du savoir, avec tout ce que laissent à sa discrétion l'expérience, la culture et l'histoire, sans compter ce que, d'elle-même, au besoin, elle invente ou elle rêve” (Caillois [1970] 1987: 91).

²⁹¹ De fet, però, els primers a rebatre les convencions pel que fa a la representació del real havien estat els impressionistes i influïts pels pintors de l'escola de Barbizon, com ja havíem mencionat. I la importància és que, si bé fauistes, cubistes i expressionistes ja comptaven amb representar una imatge *subjectiva* de la realitat, el fet és que els impressionistes el que volien era mostrar la realitat però deliberadament sense els convencionalismes de la representació realista, i per això disgregaven la pinzellada per tal d'evitar la irreal uniformitat del traç. Així doncs, foren ells els qui, realment, van dur a terme la renovació formal (i hem de dir que el mateix Zola els qualificava com a autèntics *naturalistes*). Ponge, però, reclamava el model de pintors figurals com els cubistes.

Pour recréer les objets *métalogiquement*, il [Ponge] va se forger un lexique en multipliant les points de vue sur un même objet; puis, il ne cessera de passer d'un point de vue, d'un milieu à un autre pour, enfin, dépasser la notion même de point de vue et dévoiler les qualités cachées, invisibles, de l'objet (Bartoli-Anglard 1988: 94)

I és que, com deia Ponge en un nota manuscrita que va trobar-se als seus arxius, la bellesa “de chaque chose” no és una qüestió de realisme, sinó de “précision de la description” (a Lavorel 1986a: 54-55), és a dir, de referir-se a un objecte però no tal i com ho regularia un codi, sinó tal i com el copsaria un individu amb totes les limitacions dels seus sentits i totes les implicacions dels seus records. I així, si el discurs realista “refusera en général la référence au procès de l'énonciation pour tendre à une écriture transparente monopolisée par la seule transmission d'une information”, motiu pel qual compareixeria “démodalisé et assertif” (Hamon [1973] 1982: 150), veurem com el discurs de Ponge, malgrat el seu pretès distanciament per tal de donar veu a l'objecte, es veurà fortament modalitzat (6.5.1); i si el discurs realista es caracteritzaria també per “un effort (utopique) vers la monosémie des termes et des unités manipulées par le récit [...] à plusieurs niveaux, et dans le but de réduire l'ambigüité du texte. D'où le refus du jeu de mots [...] et de la confusion littéral/métaphorique” (Hamon, *ibid.*, 155), veurem que en Ponge es produirà justament tot el contrari. Certament, les convencions de la representació realista ja havien estat qüestionades i rebatudes quan aparegué la producció pongeana. I hom ha vinculat Ponge, per exemple, amb *l'école du regard*, moviment els seguidors del qual pretenien copsar les coses del món circumdant amb efectiva objectivitat; però la mirada de Ponge no buscava l'objectivitat *per se*, sinó el real, i quan ell parlava de voler assumir un cert grau d'objectivitat ho feia en tant que conscient que la mirada convencional res no tenia de realista, així que el que pretengué fou objectivar la seva subjectivitat, atès que la considerava, en definitiva, més real que els convencionalismes realistes (i ja veurem la gran diferència que hi hauria entre ell i un autor com Robbe-Grillet, qui pretenia manifestar-se amb la mateixa objectivitat que si allò que referís fos el producte de la reproducció d'una càmera fotogràfica).

La distinció que sovint fem entre el *real* i la *realitat* (i tot entenen per aquesta el real conceptualitzat) l'havia apuntada, com havíem vist, Lévy (1987). I segons aquest autor, mai no podríem copsar el real sinó només la realitat, perquè el real seria allò que ens és donat però que ni tan sols significaria: “Le réel ne dit, en définitive, rien. Il donne, certes, mais ne signifie pas” (1987: 835). I tot reprenent la idea de Reverdy que «L'homme est mauvais conducteur de la réalité»,²⁹² Lévy proposava canviar el mot *conducteur* pel de *traducteur* i així postular que “l'homme et le langage sont mauvais traducteurs du réel”, per la qual cosa allò que ens arribaria de l'àmbit real, en cas que alguna cosa ens arribés, seria el que ell anomenà “*l'intraduit*”:

Posons donc l'intraduit comme quelque chose qui n'a pas été traduit –qui n'a pas été représenté directement, qui n'est pas passé par le langage mais qui *passé* à son insu– et que moi, lecteur, je reçois. De même que le réel, on ne peut définir l'intraduit que par circonlocution (“quelque chose qui...”) et on ne peut en indiquer que les caractéristiques, les aspects. Impossible aussi de l'identifier. (Lévy 1987: 837)

I segons aquests supòsits, l'anàlisi de la poesia podria versar, segons Lévy, a l'entorn de quins procediments fa servir un poeta per tal de lliurar-nos allò que seria, de fet,

²⁹² Es troba a Reverdy [1948] 1970: 72.

intraduïble, atès que, en tant que intraduïble, no es podria definir, sinó sols mostrar els seus canals d'accés:

Il ne s'agira donc pas de définir l'intraduit en poésie, tâche impossible, mais de le montrer, de l'indiquer [...], de lui donner voie d'accès, d'établir modestement les paramètres qui permettent son irruption [...]. La question relative à la poésie pourrait être posée dès lors en de nouveaux termes: comment un poème s'arrange-t-il, ou plus précisément, quels paramètres établit-il pour laisser passer de l'intraduit (Lévy 1987: 837-838)

Per consegüent, i en el cas de Ponge, Lévy es plantejava el que ja havíem avançat al preàmbul d'aquesta segona part del treball: com hauria fet el poeta per tal de “donner quelque chose de la chose orange dans le texte «L'Orange»” (*ibíd.*, 837). I per a nosaltres, seria mitjançant una recreació de la tesi referencial forta que Ponge ens hauria traduït el real de la realitat, perquè a ell no l'interessa la realitat entesa com a *versemblança*, sinó la realitat en tant que *facticitat*, en tant que realitat efectivament esdevinguda.²⁹³ I així, la forma que tindria Ponge de *traduir-nos* el real no fóra sinó potenciant totes les capacitats motivadores i afiguradores que té el llenguatge: s'endinsaria, doncs, en les paraules, malgrat que sempre subvertint la lògica saussureana, perquè a fi d'acomplir amb el seu propòsit referencial –i fins i tot, anomenador–, forçarà la motivació signífica amb el recurs de l'etimologia d'inspiració cratílana; i en tant que obligat reconfigurador dels sentits de les coses, assajarà la lexicografia, malgrat que revelant-se com un impropri lexicògraf *empíric* que basarà el seu mètode –*métalogique*– en un sistema analògic de semblances i de dissemblances que depassarà el sistemàtic per abraçar el pragmàtic; i si bé les seves formes de dir no s'adequaran sense resistència a les convencions del gènere poètic (i ni tan sols en la seva modalitat limítrofa de *poema en prosa*), serà perquè els fenòmens mai no podrien definir-se de forma definitiva, així que els textos pongeans, com veurem a la propera secció, aniran des de l'híbrid *proème* (no exactament *proemi* clàssic) fins al dossier genètic, al quadern d'esborranys de forma informe i il·limitats límits; però això no derivaria sinó de les possibilitats de representació del llenguatge, perquè el real pongeà no seria, en definitiva, sinó un *parti pris des choses* però en tant que *compte tenu des mots*, ja que tot el no verbalitzable per a ell no existiria. Per tant, Ponge hauria invertit l'axioma d'existència: no és que hom pogués referir només a allò que existeix, sinó que existeix tot allò que pot ser referit. I així, per bé que l'autèntica *poiesi* pongeana rauria en la construcció d'un planteig referencial que podríem assimilar al de la tesi referencial forta, això no significava, en conclusió, sinó una posta pel llenguatge. Tot plegat, un veritable *parti pris* «des paroles»:

Le travail entier de Francis Ponge est une tentative de fondation du langage. Il est l'un des seuls écrivains qui, parallèlement à la linguistique, ait mis en valeur cette évidence cachée que, loin d'être un instrument à mettre au service de tel ou tel système idéologique, le langage était d'abord un *milieu*, le milieu où nous naissons, où nous nous faisons, où nous

²⁹³ Certament, el que entenem per *realitat* no és només allò que, en efecte, ha esdevingut, sinó un conjunt de possibilitats, un context de causalitat. Així doncs, caldria distingir entre realitat i *facticitat*, que seria “un concepto subsumible en el de realidad y que abarca tan sólo los estados y procesos realmente acaecidos en un momento del pasado o los que realmente acaecen en el presente y en un lugar dado, esto es, lo que sobre la base de las *posibilidades* de la realidad *sucede* o *sucedió* realmente” (Reisz de Rivarola 1979: 121). La *facticitat*, a banda de situar-se en l'àmbit de la realitat i estar condicionada per ella, crearia eventualment nova realitat, motiu pel qual la realitat hauria de considerar-se sempre com a fet dinàmic i sotmès a contínues modificacions. El concepte de *facticitat* hauria estat proposat per Hans Glinz a *Textanalyse und Verstehenstheorie I Methodenbegründung –sozial le Dimension- Wahrheitsfrage –acht ausgeführte Beispiele*, Frankfurt: Athenäum, 1973 (*vid.* el cap. «Literatura y ficción» de Reisz de Rivarola [1986] 1989: 135-190); i a grans trets, podríem associar-lo amb la noció de Lévy del *real*.

disparaissent. Le langage est notre corps et notre air, notre monde et notre pensée, notre perception et notre inconscient même. Si Ponge a pu sembler s'occuper exclusivement des choses, cela n'a été [...] que pour poser cette question du langage à l'écart des croyances qui en sont la méconnaissance constante: autant d'idéologies, autant de mystifications. (Sollers 1968: 198-199)

I com havia expressat el mateix Ponge, “Je ne crois pas qu'il y ait autre chose à faire que de s'enfoncer dans sa propre langue” (a Spada [1979]1988: 31).



Així doncs, i segons aquella tipologia de la paraula poètica establerta per Oller, és palès que Ponge s'identificaria amb la *paraula referencial*, amb aquella que convocava

un coneixement d'ordre mundà, real i objectiu, per bé que imaginari, en la mesura que la imatge descrita representa l'aparença incontrovertible d'alguna cosa susceptible del reconeixement immediat a través d'una figuració d'evidència instantània que intenta reproduir la descripció dels efectes d'una mirada empírica sobre el món de l'aparença (Oller 1991: 113)

És a dir, que aquest ordre mundà, real i objectiu no deixaria, però, de ser imaginari en tant que el producte d'una construcció referencial que, en aquest cas, no hauria estat sinó la d'emular la tesi referencial forta, motiu pel qual tots els elements referits del món empíric serien els efectivament comprovables de la nostra experiència. I aquesta paraula referencial seria el fruit d'un discurs *realista* “en el sentit que accepta la imatge que el signe o paraula provoca com una presència real que el poema configura” (Oller, *ibid.*, 87); i s'hauria generat en una tessitura *descriptiva* en tant que el sentit se suposaria “intersubjectiu i avalat per una referència” (Oller, 144), perquè com exposàvem, tots els objectes pongeans es correspondrien als referents perfectament identificables del nostre univers familiar i quotidià.

Com anotava Barthes ([1968] 1982: 88), des de l'Antiguitat “le réel était du côté de l'Histoire”, atès que “Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable”;²⁹⁴ així que podríem dir, per concloure, que Ponge, en efecte, relega la versemblança en favor del real tot convertint la realitat en la facticitat. I per això, i en virtut d'aquesta concepció lingüística del poeta dirigida i condicionada sempre envers el referent sensible (i no envers una idea preestablerta del mateix), i en tant que les seves descripcions, a causa de la seva visió fenomènica, esdevindrien creació (*poiesi*), hem convingut considerar Ponge més *referencialista* que no pas convencionalment referencial, perquè el món *real* que ens designa, i que no és sinó la figuració d'una específica construcció referencial, li retorna el real a la versemblança per a mostrar-nos, en definitiva, el real inversemblant.

²⁹⁴ I Barthes cita aquí a Nicole, un dels lògics de Port-Royal: “Il ne faut regarder les choses comme elles sont en elles-mêmes, ni telles que les sait celui qui parle ou qui écrit, mais par rapport seulement à ce qu'en savent ceux qui lisent ou qui entendent” (a Barthes [1968] 1982: 88, i extret de René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris: Nizet, 1963, p. 208).

II «L'ÉCRITURE: DU TEXTE À L'AVANT-TEXTE»

5. LES FORMES INFORMES DE LA CREACIÓ PONGEANA, ENTRE L'ESBORRANY I EL DICCIONARI

–Tout était dictionnaire ou brochure

Voltaire, *La Princesse de Babylone*

Abans de començar a desentrellar el mètode i els procediments pongeans afiguradors dels referents de la seva poètica, caldrà esbossar el format i les tipologies que adoptaren els seus escrits, ja que el seu *parti pris* afectaria també el disseny estructural de la seva producció. Una superficial classificació dels seus textos ens duria a considerar-los com a poemes en prosa, però aquest qualificatiu no fóra del tot pertinent en el seu cas. Certament, Ponge mai no va volgué sotmetre's a cap formalització específica, així que van ser les directrius que van anar conformant la seva singladura les que l'induíren a adoptar certs formats. El seu objectiu era molt clar: fer *descripcions-definicions* de les coses (visibles), motiu pel qual la idea d'una poètica lexicogràfica (de diccionari fenomenològic) imperaria sempre. Ara bé: com que, entre llengua i objecte hauria d'establir-se (de *recuperar-se*, segons ell) un nexa de motivació, també la tipologia del text hauria d'estar suscitada per l'objecte que s'hi definís, i com que, per a Ponge, hom no pot descriure un objecte de naturalesa fenomènica de forma definitiva, els seus textos tendiran a adoptar el caràcter de l'exercici, de la prova, així que aquesta poètica lexicogràfica es resoldria, més aviat, en tant que poètica genètica, perquè com ell mateix declararia: “je ne pense pas du tout qu'une seule formulation puisse répondre à quelque objet [...]. Nous sommes tous imparfaits et nos expressions le sont également; par conséquent, elles peuvent être reprises, modifiées, changées” (a Cerisy, 409). Així doncs, tot sovint el text pongeà no serà sinó l'esborrany (el *brouillon*) o el conjunt d'esborranys (el *dossier génétique*) que haurien dut a la seva composició, juntament amb tot el material escritural que hauria anat fent efectiu l'autor per tal d'elaborar el seu projecte, com totes les anotacions i els llistats de mots que hauria anat registrant dels diccionaris; per tant, el concepte de *texte* en Ponge hauria d'entendre's, més pròpiament, en tant que *avant-texte*, és a dir, en tant que “ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les variantes, vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage, quand celui-ci est traité comme un *texte*” (Bellemin-Noël 1972: 15) (i la menció aquí de l'adverbi *matériellement* és, a més a més, del tot adequada en el seu cas, perquè ja veurem el caràcter matèric que, per a l'autor, tenia el llenguatge). I des d'aquesta perspectiva, caldrà endinsar-se en la crítica genètica per tal de considerar fins a quin punt l'obra pongeana fóra, en veritat, la *translació* dels seus esborranys, o bé la *creació* d'una poesia genètica.

D'altra banda, una obra sempre en procés no podria retreure's d'una certa reflexió sobre si mateixa, i per a Ponge, en efecte, les consideracions metapoètiques serien indiscernibles del que, presumiblement, fóra la seva obra creativa; i així, i malgrat que el gruix del seu ideari se centraria en la informació amb què el poeta forní els llibres *Méthodes* i *Proèmes*, que són els dos treballs que més reflexió i crítica enclourien (a banda, i és clar, de tota la que apareix reportada al llarg de les moltes entrevistes que concedí l'autor, i en especial a les que li féu Philippe Sollers i que es radiaren per *France-Culture* a la primavera de 1967), caldrà tenir en compte que no és sinó en el conjunt global de la seva obra on s'hi troben dispersades les directrius de la seva poètica, atès que no podrien sinó formar part del mateix procés de copsar els objectes i tot adoptant en Ponge l'esperit de la falla. I és per això que ni la concepció ni les diferents tipologies que adoptaran els seus textos podrien respondre sense dificultats a les modalitats convencionals del gènere poètic, així que en suposaran un incessant qüestionament. Mai no posarem en dubte, però, la poeticitat de l'obra pongeana, atès que els seus escrits, sempre en contínua gènesi, foren sempre pura *poiesi*. I és que per a Ponge, en definitiva, la poesia “n'est pas dans les recueils poétiques [...]. La poésie se trouve dans les brouillons acharnés de ceux qui espèrent... qui militent pour une nouvelle *étreinte* de la réalité” (a Ristat 1977, *CF*, 279), perquè res no seria sinó un sempitern *avant-texte* de l'inaassolible *texte du réel*. I si el *text* fóra el *procés de constitució del text*, ens adonarem que el veritable objecte pongeà no serà, en definitiva, sinó el mateix poema, és a dir, la fórmula

verbal que definiria l'entitat extralingüística, perquè si Ponge, com anota Teissier (1988: 55), hauria anat comprenent que “L’objet en lui même [...] est sans doute insaisissable”, ja no hauria pretès de copsar-lo d’una forma “absolue et définitive, mais de chercher à l’exprimer de la manière la plus pertinente, ce qui consiste à le *refaire* au niveau du langage”; i és per això que la poètica pongeana no tindrà, com veurem, sinó l’objectiu de refer verbalment el món, motiu pel qual afirmariem que fóra el poema, és a dir, la construcció lingüística de l’objecte, “le seul véritable objet du poète”.

Vegem, doncs, les formes informes de la creació pongeana.

5.1 Tipologies genèsiques

Modalitats formals del corpus pongeà: temptatives, aproximacions, esbossos

Fort souvent il m'arrive, écrivant, d'avoir l'impression que chacune des expressions que je profère n'est qu'une tentative, une approximation, une ébauche.

Francis Ponge, *Méthodes* (Mt, 229)

En aquestes seccions, destriarem la naturalesa formal de la poesia pongeana que bé podria qualificar-se de *genètica* i de *lexicogràfica*. I en virtut d'aquest caràcter d'*avant-texte* que li atorguem, podrem copsar, per un costat, que els *escrits poètics* de Ponge (que no simplement *poemes*) aniran reculant des d'una utòpica versió definitiva fins a l'efectiu esborrany; i per un altre, que el seu conjunt de *reculls* (que no solament *poemaris*) no conformaran l'habitual disseny d'una obra poètica completa, sinó que respondran a la cíclica escriptura d'una *poésie d'archives*. I conseqüentment, i en consonància amb la seva fita de definició i de descripció de l'objecte fenomènic, veurem com seran dues les grans tipologies de poema que Ponge assajarà: la del text clos o lexicogràfic, i la del text obert en tant que declarat *dossier génétique* o recull d'esborranys (també anomenat per Ponge *dietari poètic*), malgrat que cap dels dos formats n'exclourà l'altre. De fet, els poemes de factura més aviat acabada li anirien semblant cada cop més artificiosos, perquè si els conceptes eren *conceptacles* en tant que receptacles d'impressions sensorials i sedimentacions de vivències subjectives, tot text hauria de veure's contaminat per aquesta necessitat d'expansió i d'obertura que és la que explicitaria el text pongeà (la veurem al 6.4.1):

Ponge est sans doute celui qui rejette avec le plus de virulence l'illusionnisme de la conception du poème comme objet parfait. Les petites pièces du *Parti pris des choses*, brèves, closes sur elles-mêmes, vont progressivement lui apparaître comme des *bibelots*, un peu trop des *poèmes* justement. La clôture de ces textes, souvent marquée dans le texte lui-même par la présence d'un trait tiré sous le poème, finit par sembler à leur auteur artificielle, intenable. Le texte pongien, parce qu'il rend compte d'un contact, circonstancié, individuel avec le monde sensible, est ainsi toujours incomplet, insatisfaisant, donc recommençable, reformulable. Ainsi, au lieu de donner des textes courts, brefs, et qui ont l'apparence de choses closes, données comme telles, il a ensuite souvent préféré donner *la relation de son échec*, c'est-à-dire toute une suite de brouillons datés, où apparaît la sensation, individuelle, circonscrite dans le temps et dans l'espace (Aubert 2004: 124)

I és que els escrits de Ponge, sempre textos en procés de gènesi i imbuïts de temporalitat (i ja veurem tot el relatiu a la qüestió de les dates), haurien de considerar-se, en definitiva, més com a *temptativa* que no pas com a *fita* (més *poiesi* que *poema*), atès que, i tal i com referirà Beugnot (1991: 93), "Ponge écrit moins qu'il ne transcrit ou ne réécrit", fet que el mateix autor no deixaria d'afirmar ni d'evidenciar.

Així doncs, exposarem aquí, d'una forma descriptiva, part dels resultats de les anàlisis genètiques que s'han desenvolupat a l'entorn dels manuscrits pongeans;²⁹⁵ i així mateix, reportarem la circumstància explicativa de les característiques formals i estructurals de la seva obra per tal d'oferir-ne una visió de conjunt i mostrar la seva peculiaritat.

5.1.1 De l'obra completa a la *poésie d'archives*: la història d'una obstinada autotextualitat

Tal i com avançàvem al preàmbul d'aquesta segona part, la poesia no es trobaria, per a Ponge, als reculls de poemes, sinó als esborranys dels mateixos, perquè si hom volia copsar la veritable i fugissera realitat que aquests traslluen, cap poema no podria ser sinó una temptativa, motiu pel qual fóra la gènesi, i no pròpiament la culminació del procés, l'essencial poètic en el sentit més genuí del terme. I d'aquí les anàlisis de tipus genètic que tant ha suscitat l'obra pongeana.²⁹⁶ Bona part de la seva producció, doncs, il·lustrarà moltes de les característiques dels esborranys, com *irrégularité des rythmes, interruptions et ruptures, latences, i condensation i dissémination* de motius temàtics (Beugnot 1994), però també hauríem de precisar que el *brouillon* pongeà “ne se limite pas à une pure juxtaposition/addition d'éléments” (Bardèche 1999: 120), perquè precisament per la circumstància que no es tracta només del material genètic previ a la composició del text, sinó del que el constituirà pròpiament, no es revelarà com el convencional quadern de *ratures* que progressivament s'aniria aclarint per tal d'abastir un poema, sinó com un assortiment de disposicions seqüencials que, molt properes als paràmetres de la repetició i de la variació, s'assimilarien

²⁹⁵ Pel que fa a aquests tipus d'estudis amb relació a la producció pongeana, destaquem les anàlisis de Jacinthe Martel (de les quals donarem compte aquí) i el número especial que, coordinat per Bernard Beugnot, la revista *Genesis* (núm. 12, 1998) li dedicà al poeta (on s'insereix un substancios article de bibliografia sobre el tema també elaborat per Beugnot: «Bibliographie des études génétiques sur Francis Ponge», pp. 191-197). Certament, els arxius manuscrits pongeans són, a banda d'abundants, molt rics, perquè s'hi troben referències a lectures fetes o bé previstes, notes a l'entorn de la recerca de títols, llistats de mots buscats al *Littré* o a la *Grande Encyclopédie Larousse* (del s. XIX), temptatives de noves organitzacions de materials ja publicats, etc. I així mateix, també hi figuraran possibles inventaris sense ordre del que Ponge anomenarà les *qualités différentielles* dels objectes, és a dir, dels trets o característiques que ell atribuirà a les coses però que no serien les comunes i esperables, sinó el fruit dels seus procediments analògics (sobre aquestes *qualités* en parlarem més endavant; sobretot, a la secció 6.2.1). I és que l'anàlisi genètica de l'obra pongeana no seria sols il·lustrativa pel que fa a com treballava l'autor, sinó que justificaria la seva mateixa poètica.

²⁹⁶ La crítica genètica, molt desenvolupada en l'àmbit francès, entén per *gènesi* l'“histoire de la naissance et du devenir écrit d'un œuvre, à partir de ses premières traces écrites jusqu'à sa dernière forme attestée” (Grésillon 1994: 244). En el cas de Ponge, però, aquestes *traces*, que serien “les témoins matériels d'une dynamique créatrice” (Grésillon, *ibid.*, 15), no solament serien les autèntiques conformadores de la seva producció, sinó que, en molts casos, abastiran la totalitat d'un llibre. A més a més, val a dir que Ponge relacionava la idea de l'esborrany no només amb la precarietat de la percepció del fenomen sensible i de la seva aprehensió, sinó també amb la pròpia existència i amb la concepció general que la Natura no seria ja sinó escriptura (ho desenvoluparem més endavant, sobretot a la secció 6.5.2). I així, al *Préface* de l'estudi de Gleize i Veck *Francis Ponge. Actes ou textes*, Ponge declarà: “chaque existence –et la mienne propre et la tienne, ô lecteur– est une tentative avortée, une variante ou variation, une ébauche, un brouillon, un élément d'un travail (du travail de qui? D'un créateur? De l'espèce?), tout comme les états, les manuscrits successifs, dans le temps, de mes textes. [...] la Nature entière, y compris les hommes, n'est qu'une écriture [...]. Nous ne sommes bien évidemment nous-mêmes que des brouillons, des échecs, des égarements, des errements, des erreurs de la divinité” (Gleize/Veck 1984: 12).

als diferents assetjaments que podria rebre un objecte en funció dels múltiples punts de vista a partir dels qual seria observat. I així, si bé la concepció d'objecte, com veïem, l'assumia Ponge tot delimitant i configurant l'inacotable i l'informe, motiu pel qual li atorgava a les coses una solidesa diríem que òptica (recordem que parlava d'entitats "résistants aux yeux par une forme aux contours définis" *LS, P1*, 246), la forma d'adreçar-s'hi, per contra, s'explicitaria de manera totalment oposada, ja que la fluctuant manifestació de l'aparent fenomènic propiciaria un escrit igualment en successió, molt més adient a la *chose* descrita que no pas un text perfectament elaborat i acabat: "Ébauches seulement, peut-être, ou simples schémas parfois, mais à tel point réussis qu'ils sont bien plus proches de la perfection qu'aucune perfection de labeur et de patience" (*AC, P2*, 737). Com dirà Farasse, doncs,

Ce que Ponge rature, paradoxalement, n'est pas supprimé mais maintenu [...] il approuve et signe ses ratures puisque aucune expression n'est jamais un terme entièrement adéquat à son objet: elles conviennent et elles ne conviennent pas; toutes sont à la fois infaillibles et en défaut, péremptoires et caduques [...]. Plus que le résultat, ce qui importe est l'acte d'écrire dont les brouillons témoignent (Farasse 1996: 90)

I el mateix Ponge li ho aclariria, en una entrevista, a Jean Ristat:

Ponge Je fais d'abord des corrections et ensuite je les abandonne. Parce que, j'ai toujours l'impression que, on peut dire les choses de plusieurs façons, vous comprenez, malgré tout. [...] Je ne crois pas qu'une seule expression soit valable [...]. Si on pense être arrivé à la perfection, il n'y a pas de raison de ne pas se taire définitivement.

Ristat Donc, c'est bien ce que je vous disais tout à l'heure: c'est sans fin. Par conséquent il n'y a pas de texte dernier (a Ristat 1977, *CF*, 286-287)

A la propera part donarem compte de la naturalesa d'aquesta estructura pongeana de repeticions i variacions (7.4), però hem de dir que aquests patrons reiteratius no només es donarien quant a la gènesi dels textos particulars, sinó també amb relació a l'arquitectura global del seu projecte, perquè una de les característiques més *sui generis* de l'extensa obra pongeana és la del seu emmirallament o circularitat, atès que, al llarg de tota la seva producció, els materials que a cada poema s'enclourien podran tornar a aparèixer, idèntics o amb variacions, en d'altres textos. I és que, com anota Lévy (1999: 17), és del tot manifest que, "Traversant plus d'un demi-siècle", l'obra de Ponge "ne témoigne d'aucune rupture, d'aucun développement linéaire, d'aucune contradiction ni d'aucun changement d'avis, mais plutôt de l'élaboration *acharnée*, selon ses propres termes"; i el mateix Ponge, de fet, es referiria sovint a la seva *manie élaborante*.²⁹⁷ A fi d'il·lustrar ara un esbós d'aquesta obstinada

²⁹⁷ Una carta de Ponge enviada a Gabriel Audisio (Roanne, 19 d'octubre de 1941) ens revela la importància d'aquesta incessant activitat pongeana d'escriure i reescriure que podria recordar-nos la que dugué a terme Valéry mitjançant l'elaboració dels seus *Cahiers*; i així, Ponge declararia: "Je travaille encore jusqu'à 2 ou 3h du matin chaque jour. D'innombrables cahiers, carnets ont ainsi été noircis d'élucubrations diverses. [...] Je me fais un peu l'effet d'être un apprenti alchimiste (ou chimiste) qui continuerait fiévreusement ses expériences de précision dans un laboratoire où l'électricité vient de s'éteindre [...]. Il ne se rendra jamais compte d'ailleurs des résultats qu'il obtient ou n'obtient pas. Mais sa manie élaborante ne lui laisse aucun repos" (*PA*, 15). El terme *précision* que apareix en aquest fragment podria no semblar adient per a un material d'aquestes característiques, però un esperit *pseudocientíficista* tenyirà sovint la poesia de Ponge. En aquest aspecte, la crítica fins i tot es qüestionarà l'efectiva *communicabilitat* de l'obra pongeana, però com apuntà Veck, en Ponge "la fin de l'effort d'expression n'est pas dans la communication ou la révélation (d'une expérience, d'une subjectivité), mais dans l'exercice –progressivement exhibé– d'une parole retrouvée qui ne s'adresse à

producció pongeana i de la seva especificitat formal, exposarem la llista dels seus llibres més significatius per tal d'explicar breument el tipus d'estructura al qual s'adscriurien i el seu particular sistema de recurrències i citacions. I és que com ja assenyalàvem, la poesia de Ponge no deixaria de ser metapoètica i crítica, i el seu emmirallament (explicitació evidentíssima aquí d'una referència a la referència) també argumentarà el motiu que no fóra necessari fer un estudi cronològic de la seva obra, per bé que molts dels seus textos apareixeran perfectament temporalitzats.

Els llibres més importants de Ponge, doncs, serien els següents:²⁹⁸ *Le Parti pris des choses* (1942), *Proèmes* (1948), *La Seine* (1950), *La Rage de l'expression* (1952), *Le Grand Recueil* (1961), que enclouria els llibres *Lyres*, *Méthodes* i *Pièces*,²⁹⁹ el *Pour un Malherbe* (1965), *Le Savon* (1967), *La Fabrique du Pré* (1971), *Comment une figure de paroles et pourquoi* (1977), *La Table* (1981), i *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel* (1984). De forma paral·lela a l'edició dels seus diferents llibres, Ponge aniria publicant reculls amb material inèdit o bé ja estampat. I així, i després d'aquell primer *Grand Recueil* (1961), sortiria *Le Nouveau Recueil* (1967) o l'anomenat *Tome premier* (1965), un primer intent de recopilació de bona part dels llibres anteriors ja publicats, malgrat que mai no hi hauria cap *Tome second*.³⁰⁰ Així mateix, després de la mort del poeta es publicà, en tres volums, el *Nouveau, nouveau recueil* (1992), recull el títol del qual ja l'havia disposat el mateix Ponge, i que es tractaria d'una edició que, a cura de Jean Thibaudeau, aplegaria els textos del poeta que encara no havien vist la llum,³⁰¹ i tot organitzant-se el material, aquest cop, sí, per ordre cronològic: vol. 1 (1923-1942), vol. 2 (1940-1975) i vol. 3 (1967-1984). I a més a més, cal remarcar que l'any 2005 l'editorial Gallimard va publicar l'anomenat *Pages d'Atelier*, un recull de material de l'escriptor que encara restava inèdit i que comprèn tota mena de textos –datats entre el 1917 i el 1982– que constituïrien diferents arxius genètics: quaderns de notes, esborranys de cartes, proves, dedicatòries, etc.

Com veiem, doncs, cada llibre enclouria materials de diversa datació que podrien haver estat publicats o no prèviament, i que podrien tornar a publicar-se més tard per separat o bé en reculls diferents, motiu pel qual hom podrà trobar, als seus darrers llibres, textos de

personne et qui vaut d'abord comme manifestation d'une capacité de parler, et de *parler contre les paroles*. Moins parole, donc, que *prise de parole*" (Veck 1999a: 12).

²⁹⁸ Pel que fa a una informació detallada sobre cadascuna de les obres (incloses particularitats editorials, recepció i material d'*atelier* relacionat amb el llibre en qüestió), *vid.* les *Notes* relatives a cadascun dels llibres que apareixen als dos volums que la «Bibliothèque de la Pléiade» de Gallimard dedica a Francis Ponge. Quant a la data de redacció de cada text, pot consultar-se a la «Table chronologique des textes» situada al segon dels esmentats volums (*P2*, 1807 i ss.). Quant als manuscrits, aquestes *Notes* també en detallen les característiques, però abans d'aquesta edició de «La Pléiade» disposaríem ja de molta informació detallada sobre el tema; i així, per a un inventari i localització dels manuscrits pongeans (tot i que també hi figura un llistat de manuscrits identificats però no localitzats), el registre elaborat per Beugnot i Martel (1998) corregia ja i depurava l'incipient «Catalogue des manuscrits de Francis Ponge» que s'incorporava a Chapon (1977). I un llistat de tots els manuscrits pongeans que havien estat publicats en edició facsímil fins a l'any 1993, pot trobar-se a Beugnot/Veck (1993: 418-420).

²⁹⁹ Aquests tres llibres es publicaren després separatament. La nova edició de *Lyres* de l'any 1981, però, presentarà alguns canvis: per una banda, s'haurien tret els divuit textos sobre pintors que apareixien a l'edició original (i que llavors havien estat incorporats a *L'Atelier Contemporain*); i per una altra, s'haurien incorporat alguns textos que ja s'havien publicat a *Le Nouveau Recueil* el 1967.

³⁰⁰ El *Tome premier* enclouria: *Douze petits écrits* (uns poemes en vers del 1926), *Le Parti pris des choses*, *Proèmes*, *La Rage de l'expression*, *Le Peintre à l'étude* i *La Seine*.

³⁰¹ Llevat de *L'Écrit beaubourg*, *Des étrangetés naturelles*, *Nioque de l'Avant-Printemps*, *Petite suite vivaraise* i *La Table*, que ja s'havien publicat en volum a part en vida de Ponge, i tornen a aparèixer aquí en virtut de la seva breu extensió.

joventut i tota mena d'escrits diversos (a *Pratiques d'écriture*, per exemple, darrer llibre publicat en vida de l'autor, trobarem diversos textos introductoris a *Le Parti pris des choses* i fins i tot de l'any 1928, és a dir, de molt abans de la publicació del mateix *Parti pris*). Certament, Ponge justificava *le désordre* amb què havia estat publicat en tant que es considerava més artesà que escriptor convencional, i així declarà que “les conditions de travail d'un artisan de mon genre sont telles, que j'ai été publié de la façon la plus désordonnée qui soit. Des textes écrits il y a fort longtemps ont été publiés après des textes plus récents” (*PS*, 104). En cap cas no es lamentava, però, d'haver estat publicat d'aquesta manera, atès que era ell qui decidia de bastir els nous llibres amb vells materials; i de fet, fou una circumstància fortuïta allò que l'empenyí a publicar per primer cop notes i esborranys, tot i que ben aviat ho considerà condició necessària del seu *parti pris*.³⁰²

En conseqüència, en el conjunt de la seva producció, trobaríem des d'obres com *Le parti pris* o *Pièces*, que són reculls de *définitions* d'objectes a mode de peculiar diccionari fenomenològic, a altres que, o bé se centrarien en la descripció d'una sola *chose* (*La Seine*, *Le Savon*, *La Table*) [és a dir, *parti pris des choses*], o bé en el procés de creació de poemes particulars [*compte tenu des mots*]: i així, per exemple, constituïen el llibre de *Comment une figure de paroles et pourquoi* els esborranys a l'entorn de la composició del poema «La Figue (sèche)» que havia aparegut a *Pièces*, així com *La Fabrique du Pré* vertebraria els que haurien dut a la *fabricació* del poema «Le Pré» publicat al *Nouveau Recueil* (i encara abans al núm. 18 de la revista *Tel Quel*, l'any 1964). I val a dir que també *La Table* no és sinó un dossier de notes datades a l'entorn de l'objecte *taula* que no es correspondrien ja als esborranys de cap poema titulat «La Table» en tant que possibles versions provisionals del mateix, per la qual cosa hom entèn que el poema és el dossier que té al davant.³⁰³ I finalment, ens trobaríem

³⁰² En efecte, la idea de *publificar* els esborranys sorgí per un fet circumstancial: segons explicà el mateix Ponge (a Cerisy, 178-179), Gallimard li va refusar a l'editorial suïssa Mermod els drets de la publicació de *Le Parti pris*. Els de la Mermod, doncs, li demanaren a Ponge si tenia quelcom més, i ell va respondre que sols comptava amb notes i esborranys; sorprenentment, els suïssos acceptaren de publicar tot aquell material dispers, i Ponge confessà que els honoraris d'aquella publicació li havien permès de viure dos anys, per la qual cosa considerà, des de llavors, els seus “brouillons comme des textes définitifs!”. Això no obstant, va precisar tot seguit que ell ja jutjava que la definició d'una cosa no podria fer-se sinó a través de moltes temptatives, com en un esborrany, però que encara no havia pensat en la possibilitat de publicar tot aquell material. Així doncs, de seguida assumí com a pròpia la decisió de fer públics tots els dossiers genètics, malgrat que Paulhan, per exemple, mai no va secundar aquesta decisió tal i com s'infereix de la correspondència que intercanviaren, on Paulhan no deixava de dir-li: “je préférerais un texte de toi [...] (je veux dire qui ne fût... un brouillon)” (*C2*, 124-5).

³⁰³ Pel que fa a *Comment une figure de paroles et pourquoi*, l'obra es presenta com un diari de treball a l'entorn de l'elaboració d'una *figa* (verbal) i íntegrament composta per la successió d'esborranys que, morosament, avancen en la descripció-aprehensió d'aquesta fruita; en aquest cas, a més, el títol del poema que hauria de constituir-se, «La figue ou la consolation matérialiste», al·ludeix explícitament a aquesta materialitat. I també *La Table* no és altra cosa, com dèiem, que un dossier d'aproximació verbal a l'objecte en qüestió. D'aquesta darrera obra se'n van fer tres edicions: la primera, a la revista *Études françaises* (vol. 17, núm. 1-2, abril 1981, pp. 9-48), era una reproducció facsimilar del manuscrit; la segona seria una transcripció del mateix per part de Bernard Beugnot i Robert Mélançon (*La Table*, Montréal: Éditions du Silence, 1982; edició de luxe de 60 exemplars autografiats pel poeta); i una tercera amb una nova transcripció de Jean Thibaudeau (Paris: Gallimard, 1991). Quant a *La Fabrique du Pré*, l'edició, a càrrec de l'editorial ginebrina Skira, ens mostra un material excepcional: en primer lloc, apareix una introducció teoricolúdica de Ponge amb suggestions etimològiques a l'entorn dels mots *Sentier* i *création*, ja que el títol de la col·lecció on el llibre es publica es denomina «Sentiers de la Création». Tot seguit, apareix la reproducció del dossier genètic relatiu a la creació del poema «Le Pré»; després, el text *definitiu* del poema, que s'inscriu en unes pàgines de color marró (tot emulant la terra); i finalment, la transcripció del manuscrit, aquest cop en pàgines de color verd (tot emulant l'herba). Així mateix, intercalen els textos una sèrie d'il·lustracions (algunes de les quals haurien estat escollides pel mateix Ponge) que enclourien, per exemple, la fotografia del paisatge del prat (Le Lignon à

amb llibres que recollirien, juntament amb textos de creació, escrits diversos però no ja a l'entorn d'un objecte, sinó a l'entorn de l'escriptura mateixa com *Méthodes* o, sobretot, *Pratiques d'écriture*, obra que, com el mateix poeta li ho explica en una nota al seu editor Pierre Berès (i que s'inclou al llibre), es presentaria com l'exemple d'un nou gènere (malgrat que fóra ja antic per a Ponge) que aglutinaria material genètic i metapoètic:

Ces esquisses, ébauches ou brouillons sont d'époques diverses, plus ou moins lointaines et traitent de problèmes, quant à moi, depuis toujours et à jamais quasi obsessionnels. Plusieurs expériences du même genre (il s'agit désormais, en effet, d'un nouveau genre littéraire) m'assurent que leur publication intéressera, parmi leurs lecteurs, pour le moins ceux d'entre eux déjà familiers de mon œuvre. (PE, 6)

Així mateix, hauríem d'afegir al llistat de la producció pongeana els llibres que va escriure a l'entorn d'artistes plàstics i/o de llurs obres: *Braque* (1971), *Le Peintre à l'étude* (1948) i *L'Atelier contemporain* (1977),³⁰⁴ però hem de dir que els textos que forniran aquests llibres (i clarament aquí textos en prosa) no deixaran de ser una ocasió per tal que el poeta elucubri sobre la seva pròpia tasca; així que hauríem també d'arreglar-los amb els treballs d'esperit reflexiu. I és que en Ponge, com avançàvem, serien indiscernibles obra poètica, obra metapoètica o crítica, i material genètic, motiu pel qual la producció pongeana ens mostraria, com assenyala Lavorel (1986a: 54), “tantôt la poièsis, tantôt le poième, le poème et sa fabrique”.

En qualsevol cas, i com anota Beugnot, la particular tipologia de l'obra de Ponge, i més enllà de l'heterogeneïtat dels continguts que abraça, tindria a veure amb la catalogació del món natural i la de la seva formulació lingüística, és a dir, amb el peculiar *parti pris* pongeà de paraules i de coses; i és per això que els treballs del poeta

se présentent souvent dans le disparate de la juxtaposition des textes comme des suites datées qui ne trouvent une unité organique qu'au niveau du contenu (*Méthodes*, *L'Atelier contemporain*) ou de la forme éclatée du dossier (*La Rage de l'expression*). [...] [II] n'y aurait que deux modes possibles de classification: suivant l'ordre d'une cosmogonie, dont les chapitres constitueraient un traité du monde à partir des éléments, eau, terre, feu, ou plus simplement sous la forme d'un tableau ou d'un *dictionnaire sensible* (Beugnot 1986a: 155-156)

I aquesta seria també una de les característiques de la creació pongeana, el fet d'esborrar els límits pel que fa a la classificació preestablerta de formats i de gèneres, perquè Ponge sempre trobaria “dans la description d'un objet l'occasion d'une réflexion poétique ou dans un accident biographique, commande, exposition, promenade, émotion datée, la source

Chantegrenouille, a prop de Chambon-sur-Lignon), un fragment de la partitura del solo de clavecí del concert de Brandenbourg núm. 5 de J. S. Bach i que es menciona al text, reproduccions de pintures de diversos artistes (Courbet, Corot, Botticelli, Picasso, Seurat, Chagall, entre altres) i un fragment de la definició relativa al lema *Pré* del diccionari d'Émile Littré. I és que, a *La Fabrique du Pré*, hom podria copsar com, en efecte, “Le statut de l'avant-texte par rapport au texte ne saurait être clarifié, puisque le mot avant-texte réitère celui de texte” (Laufer 1978: 106).

³⁰⁴ Ja hem mencionat, a propòsit de Picasso, la importància que, per a Ponge, tingueren sobretot els pintors; i la manera com va iniciar-se en aquest món artístic, l'explica el poeta a l'advertiment «Au Lecteur» de *L'Atelier contemporain*: “Mes amis Paulhan et Gallimard ayant porté au grand jour, en 1942, ce très mince recueil, Le Parti pris des choses, morceaux choisis de proses nées sur mes établis durant la première moitié de mon âge, il en résulte que je me trouvai, peu après fréquentant certains autres ateliers: ceux de peintres et de sculpteurs me traitant en familier, eux aussi, au point de souhaiter tout aussitôt se voir traités par moi, à leur tour, je ne dis pas tout à fait comme des choses, mais enfin à ma manière, c'est sûr” (a P2, 565).

d'un *poème*" (Beugnot, *ibid.*). No podríem parlar, doncs, d'una clara línia d'evolució horitzontal, perquè per bé que pogués semblar que cada cop els seus textos s'apropriarien més a la idea de l'*avant-texte*, i que més que no pas de poemaris que incloguin definicions d'objectes es tractaria més aviat de diaris de creació d'un objecte únic, tant la forma acotada (la de la definició) com la de tipus obert (la de l'esborrany) aniran alternant o bé s'imbricaran. I les seves publicacions, reedicions i compilacions tampoc no seguiran un ordre coherent de *mise au point*, perquè les diverses directrius que regiran les seves catalogacions formarien part de la particular tipologia de la seva escriptura:

S'il y a une succession des recueils dans le temps, il n'y a pas à proprement parler d'évolution de l'œuvre au sens strict et linéaire du terme. Après *Le Parti pris des choses*, le genre des textes clos n'appartient pas à une période révolue puisque Ponge y revient sans cesse [...]. D'un recueil à un autre, plutôt que de livrer les textes écrits ou publiés dans l'intervalle de temps qui sépare leur publication, Ponge dresse en quelque sorte le catalogue raisonné de ses archives, des origines à aujourd'hui. En ce sens, le recueil se fait aussi anthologie poétique: modèle réduit des archives, chaque recueil permet de varier les *points de vue* par rapport à l'œuvre, bref de livrer, selon un mouvement kaléidoscopique, d'infinies combinaisons de textes et de documents conservés dans les archives (Martel 1999: 69)

I és per això que l'escriptura pongeana podria correspondre a una estètica que qualificariem d'"esthétique génétique" i que la seva obra, com destaca Martel, seria una mena de "poésie d'archives". I vegem com la investigadora descriu aquesta tècnica que anomena d'*archivage*:

Par rapport aux textes dits définitifs, les archives servent à *conserver la mémoire et l'exhibition de leurs anciens développements* [...]; elles sont aussi un réservoir destiné à accueillir les textes potentiels et une réserve pour ceux qui ont été définitivement abandonnés ou dont la rédaction a temporairement été laissée en suspens dans l'attente du bonheur d'expression. Mais elles répondent aussi au souci de Ponge de pouvoir continuellement disposer de ses dossiers; lieu de conservation dont il importe de gérer efficacement le contenu, les archives comportent ici et là des traces de ce travail, qu'il s'agisse de listes de textes ou encore de carnets aux écritures, sorte de journaux de bord de la rédaction. [...] [Ce] bilan rédactionnel, qui sert à planifier le travail ultérieur, est l'occasion de procéder à une première approximation du recueil qui rassemblera ce que le temps et les manipulations de dossiers menacent de dispersion, de perte, voire de disparition; qu'elle relève de raisons d'ordre esthétique ou génétique, la conservation appartient en propre à la méthode de travail de Ponge qui se fait ainsi l'archiviste de son œuvre (Martel 1999: 61- 62)

Per aquesta raó, a més, Ponge parlarà sovint de la seva escriptura (i de la llengua en general) com d'un mecanisme de *funcionament*,³⁰⁵ com si els textos fossin les peces, sempre

³⁰⁵ Vegem-ne uns exemples: "les langages. Il s'agit seulement de faire qu'ils ne signifient plus tellement qu'ils ne FONCTIONNENT" (*Mt*, 200-201); "Le texte doit être une chose qui fonctionne comme fonctionne chaque chose, *et donc dans ses moindres détails*. Voilà ce qui justifie ce qu'on appelle la préciosité (le raffinement). Un homme sensible est sensible aux moindres détails d'une chose, d'une forme. À ses engrenages les plus subtils, ainsi qu'au mouvement, au fonctionnement de cette chose. [...] Le goût (l'amour, la sympathie) des choses justifie que nous les épousions et les reformions dans les moindres détails, et de même –*et pour cela* le goût, la sensibilité aux mots, aux êtres du monde verbal. [...] [II] faut replacer l'homme à sa place dans la nature et qu'il se perçoive comme *un* des engrenages du fonctionnement [...]. Ainsi le fonctionnement se reproduira-t-il?" (*PA*, 318-19). Com veiem, doncs, no només el llenguatge i el text funcionarien com a mecanisme, sinó també les coses i l'home, és a dir, es tractaria del moviment generador de la vida: "Et voilà bien après tout ce qu'on leur demande (aux œuvres comme au monde): la vie" (*Mt*, 201). Certament, i com recorda Veck (1994: 52), Voltaire concebia Déu com un *Horloger* (i Ponge cita tot sovint Voltaire al llarg de la seva obra), però el materialisme pongeà hauria passat de l'*horloger* a l'*horloge*, atès que ja sabem que per a Ponge

operatives, d'un gran rellotge o d'una gran roda que mai no es deturaria i que aniria autonodrint-se d'energia creadora (i la imatge de l'*horloge* i de la *rouage* seran fonamentals en Ponge). I així, molts dels seus textos no serien sinó variants, matrius formals, o bé directament esborranys d'altres textos, és a dir, manifestació d'un fenomen d'autotextualitat continu per mitjà del qual cada escrit seria el vestigi de

formulations anciennes jugées insatisfaisantes et d'ambitions nouvelles en gestation. Reprises et échos, parfois à des années d'intervalle, moins sans doute par consultation du déjà écrit que par trace mémorielle, inscrivent dans le temps de l'écriture le temps de la textualité antérieur (Beugnot 2001: 151)

I així, i malgrat la datació dels seus quaderns d'esborranys, això no significaria que una publicació seqüencial i cronològica fos la idònea, atès que l'obra de Ponge es revelaria, com assenyalà Gleize (1983: 178), com una *crono-graphie* però establerta, paradoxalment, en tant que “fonctionnement achronique, les livres publiés n'étant que des esquisses du livre possible”.³⁰⁶

I la particularitat d'aquesta estètica genètica o tècnica d'*archivage*, com l'anomenava Martel, la trobaríem pel recurs dels *déplacements génétiques*, que esdevindrien el *trait récurrent de l'invention scripturale* pongeana (Martel 1999: 65). Segons dicta la terminologia de la crítica genètica, el *déplacement* és, de fet, “l'opération qui consiste à changer de place une unité déjà écrite” (Grésillon 1994: 242), però en Ponge aquests desplaçaments de materials no es produïrien només d'una banda a una altra d'un mateix escrit, sinó entre escrits diferents, motiu pel qual tant textos com reculls de textos apareixeran “traversés de multiples déplacements génétiques qui remettent en circulation divers écrits empruntés indistinctement à l'œuvre publiée ou inédite” (Martel, 1999: 69). I a més, les unitats traslladades podran ser mots, frases, paràgrafs, i fins i tot nuclis temàtics o idees. Els dossiers i els quaderns de notes de Ponge, doncs, mai no es constituïrien com a “unités closes, étanches et indépendantes les unes des autres”, i és per això que aquests *déplacements génétiques* serien perfectament perceptibles “par le biais d'échos thématiques ou sémantiques plus ou moins explicites entre les textes issus de cette pratique d'écriture” (Martel 1999: 66). Certament, aquest recurs desacralitzaria tant el poema com el mateix llibre de poemes en el seu sentit d'obra unitària (i ja veurem com, en efecte, era més important per a Ponge un recull de textos sobre coses, que un selecte poemari). I en una nota inèdita de Ponge que transcriu Martel, es fa manifesta aquesta idea:

Il est maintenant nécessaire que je fasse ce recueil, mais non du tout comme un florilège, non parce que les pièces qu'il contient méritent particulièrement d'être recueillies. Plutôt

l'univers és la física i no la metafísica. En qualsevol cas, val a dir que també en aquesta imatge del *fonctionnement* i de la *machine* hi podríem detectar el rastre de Paulhan (1953: 108-109): “Que toute œuvre littéraire soit essentiellement une machine [...] de langage, voilà qui saute aux yeux du premier coup”.

³⁰⁶ Una concepció similar tindria el poeta Denis Roche de la trajectòria de Ponge, que més que no pas *trajecte* la consideraria “*chronologie*, car des premiers écrits publiés en revue en 1920 à la dernière lecture à Beaubourg en mars 1984, tout se tient sans bouger: Ponge n'évolue pas [...] –il construit comme le puzzle d'un arbre (on sait sa prédilection pour l'image de l'arbre littéraire), chaque morceau du puzzle étayant, dessinant peu à peu l'ensemble, comblant vide après vide [...], pliant ses mots à l'injonction de l'ensemble figuré comme éventuel (en cours de travail) et définitif (vers sa fin, comment savoir quelle *dernière touche* sera la dernière du tableau, imprévisible *moment décisif*). [...] [Les] mots de Ponge *peignent* peu à peu le chef-d'œuvre introuvable, un seul tableau, assez grand pour qu'il nous paraisse sans limites, assez haut pour être sans assises et sans ciel” (Roche 1986: 380).

est-ce le contraire. Plutôt ai-je le désir de les rassembler afin de minimiser l'importance de chacune d'elles (a Martel 1999: 68)

Quant a les particularitats de la gènesi poètica de Ponge, observarem, al capítol dedicat als seus procediments icònics (7.1.1), com elaborava uns singulars *cal·lígrames genètics*, però incidint ara en el disseny general de la seva obra, val a dir que la crítica ha assajat moltes classificacions. Per a Hollier, per exemple, la producció pongeana es repartiria en tres gèneres: *proclamations, réussites, échecs*; o bé en *textes critiques, poétiques, méthodiques*, divisió que el crític associa a la tripartició del *Grand Recueil* en *Lyres, Pièces i Méthodes*. I així, *Lyres* serien “textes antérieurs aux poèmes, forts de la certitude de l'œuvre à naître”; *Pièces* serien “textes achevés, soustraits au temps”; i *Méthodes*, “brouillons, histoires complètes des recherches, journaux d'exploration... Journaux, en effet, mais d'une œuvre absente et dont ils sont la recherche du début” (Hollier 1967: 92). Certament, la classificació no seria del tot reeixida, perquè cap dels tres llibres inclosos al recopilatori no respon a la naturalesa pròpia del gènere que explicita.³⁰⁷ Parlant del mateix compilatori, tampoc la classificació de Greene que recull Beugnot (a 1986a: 156) de peces de *circumstància, metodològiques i imaginàries* no seria del tot exacta, car hem d'anotar que a *Lyres*, per exemple, hom podria trobar un «Texte sur l'électricité» (escrit per encàrrec de la Companyia elèctrica per tal que els arquitectes tinguessin en compte l'electrificació en els dissenys dels plànols dels edificis),³⁰⁸ o bé textos votius com els redactats en honor de Groethuysen, Claudel o Calet. I a *Méthodes*, per exemple, hom pot trobar des de la resposta del poeta a una enquesta *sur la diction poétique*, fins a un quadern de viatge («Pochades en prose»)³⁰⁹.

En qualsevol cas, però, ni l'esborrany ni el quadern de notes haurien d'entendre's com mancats de forma, perquè, com diu Beugnot, “Matrices formelles et journal poétique ne s'excluent [...]. La forme se présente moins comme un cadre fixe que comme une visée et un mode d'appréhension grâce auxquels le texte poursuit les signatures de la parole poétique déposées dans les choses” (Beugnot 1986a: 169); i en aquest gresol de seqüències emmirallades (les d'una *poésie logoscopique*, en fi), “se dévoile la présence d'un regard qui, de l'intérieur, lit et interprète simultanément l'objet matériel et l'objet textuel qu'il engendre” (*ibid.*, 170).

Al conjunt global de l'obra pongeana, doncs, producte d'una obstinada autotextualitat, el text hauria perdut la seva entitat com a unitat de sentit en favor de significar, sobretot, en funció de les seves reverberacions parcials en altres textos i ponderant-se, així, la *poètica* en demèrit del *poema*; però si es tractava d'establir un nova manera de referir el món, fóra inadequat que els elements textuais d'aquesta *horlogerie* fossin autònoms, ergo la mateixa circularitat de les represes actuària com a garant de la coherència global de l'univers pongeà. Tornarem a copsar, als capítols relatius a l'analogia (6.2) i a la música (7.4), la importància

³⁰⁷ De fet, i quant a l'elaboració d'aquest *Grand Recueil*, sabem per la correspondència que Ponge mantingué amb Tortel (1998: 110) que el poeta va reflexionar sobre aquest nou format durant quasi dos anys, i que volia oferir al públic un recull molt diferent de *Le Parti pris* o de *Proèmes*. En aquell moment, ja es plantejava denominar l'aplec *Pratiques* (com es titularà la seva darrera obra) en el sentit que era conscient que volia incorporar textos de taller d'escriptura; o també es plantejà anomenar-lo *L'Objet*, mot que, com veurem (5.2.2), serà un dels neologismes pongeans que, tot fusionant *objet* i *jeu*, tindrà a veure amb la seva tasca ludicolingüística i amb el fet d'entendre l'obra escriptural com un “art de vivre”.

³⁰⁸ Per a una anàlisi d'aquest text i la seva significació al dedins de la poètica de la creació fenomènica pongeana, *vid.* Rodríguez 1999.

³⁰⁹ Per a una ressenya reflexiva de *Le Grand Recueil*, *vid.* la que li féu el seu contemporani Tortel (1961), on s'estableix una completa panoràmica de l'esprit pongeà.

d'aquesta poètica de les ressonàncies (“à la fois raison et réson”, com dirà Ponge; *PM*, 134); però caldria ara projectar el general en el particular i observar les dues grans tipologies de text poètic desenvolupades per Ponge i que es relacionaran amb el caràcter genètic i lexicogràfic de tota la seva producció: el text clos o *sapate*, i l'expansiu *dossier génétique*.

5.1.2 Del text clos (*sapate*) i del text obert (*dossier génétique*), o de la fi de l'esborrany-crisàlide

Com havíem assenyalat, els dos grans formats de *poemes* que trobarem a l'obra de Ponge (malgrat que sovint cada text incorporarà característiques de totes dues modalitats) serien, per una banda, el de tipus esborrany o *dossier génétique* (també anomenat per Ponge *journal poétique*), de factura manifestament oberta i que es presentaria com un conjunt de fragments datats en tant que febaents testimonis d'un procés de creació seqüencialitzada; i per una altra banda, el tipus de poema que denominariem lexicogràfic, és a dir, l'exemplificat per textos més aviat breus i de factura en aparença *acabada* –com ara els de *Le Parti pris* o *Pièces*– que podrien encaixar amb les característiques del comunament admès com a poema en prosa, i que el mateix Ponge qualificaria d'escrits *closos*. I a aquests darrers textos el poeta els anomenarà *sapates*. En efecte, així li ho explicava Ponge a Gabriel Audisio en una carta del 14 d'agost de 1943: “J'ai longtemps hésité entre un nouveau choix de SAPATES (textes phénoménologiques, genre Parti pris) et autre chose. Finalement je me suis décidé pour l'autre chose”; i tot essent, aquesta *autre chose*, la relativa al poema genètic, a l'escrit que manifestaria

de plus en plus clairement une attention singulière à la genèse du texte, [...] instaurant un déplacement (ou une oscillation) du fini ou du parfait à l'inachevé ou au provisoire –ou au maladroit, de l'écrit à l'écriture, du *clos* à l'*ouvert*, de la certitude au tâtonnement... (a Veck 1999b: 11)

Tornant ara al text clos, però, segons *Le Littré*, un *sapate* seria un «Présent considérable donné sous la forme d'un autre qu'il est beaucoup moins, un citron par exemple et il y a dedans un gros diamant»; i certament, i en virtut de la seva particular fenomenologia poètica, Ponge podria copsar qualsevol objecte per mitjà de qualsevol altre malgrat que el valor de cadascun d'ells fos diametralment oposat, perquè, com veurem (6.2), seran les relacions analògiques les que regiran el sistema de la *métalogique* pongeana. Conformarien *sapates*, doncs, els textos de *Le Parti pris* i de *Pièces* a diferència dels que es vincularien al tipus de text obert relatiu a la factura d'un quadern d'esborranys, format que explicità Ponge a partir de *La Rage de l'expression* (tot i que insistim que a l'obra del poeta mai no hi haurà compartiments estancs, i que també el text *sapate* tindria un caràcter de prova i exercici).³¹⁰ I així, *La Rage* hauria estat la primera mostra, si més no, pública, del *journal poétique* que ostentaria les traces de la gènesi dels seus diferents escrits “sans sacrifier, sans dissimuler

³¹⁰ El 1950, Ponge publicà un petit llibre anomenat, justament, *Cinq Sapates* (Paris: imprimerie Tournon), i just el constituïrien cinc textos (cadascun dels quals s'acompanyava, a més, d'un aiguafort de Braque) que després formarien part del recull *Pièces*: «La Terre», «Les Olives», «La Cruche», «Ébauche d'un poisson» i «Le Volet, suivi de sa scholie». I ja s'infereix pels títols que també un *sapate* podria estar constituït per un escrit del tipus esbós, com és el cas dels textos relatius a *les poissons* i *le volet*.

rien de mon travail, de mes notes, données sans vergogne et quasi sans corrections les unes après les autres” (PS, 148).³¹¹ Certament, també hauríem de parlar aquí d’un tipus de text que apareixeria juntament amb les seves variants, és a dir, que més que no pas un conjunt d’esborranys, es constituïria com una edició crítica en tant que text establert i aparat de variants; i aquest seria el cas, per exemple, de *L’Araignée publiée à l’intérieur de son appareil critique* (Paris: Aubier, 1952), obra amb un format que, molt probablement, Ponge hauria pres d’Ungaretti –autor a qui admirava molt–, atès que el poeta d’Alexandria havia publicat, l’any 1950, *La Terra promessa con l’apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccione* (Milano: Mondadori), i un exemplar d’aquesta obra, dedicat pel mateix Ungaretti, formava part de la biblioteca de Ponge (a P1, 11005).³¹² Això no obstant, entre el text clos o *sapate* i l’obert tipus esborrany o dietari no hi hauria un veritable canvi ni d’actitud ni de procediment, perquè, segons declarà el mateix Ponge, molts dels textos de *Le Parti pris* eren ja oberts, i el material genètic a partir del qual s’haurien constituït bé podria haver vertebrat un llibre talment com el de *La Fabrique du Pré* (amb relació al poema «Le Pré»):

Il y a, dans *Le Parti pris des choses*, des textes qui auraient pu être dans *La Rage de l’expression*. [...] C’est-à-dire que la confusion, si vous voulez, des genres, est à chaque instant dans chacun de mes textes. Et naturellement, pour les textes qui peuvent paraître les plus clos du *Parti pris*, au moment où je les écrivais, il se trouvait que je déchirais les brouillons, mais il y a eu des dossiers qui auraient pu être la Fabrique de l’Huître, la Fabrique de ceci ou de cela. (a Cerisy, 178)

De fet, l’única cosa que hauria variat seria el treball en l’elaboració dels materials, perquè la idea d’establir una noció a l’entorn d’una *chose* en funció d’impressions i records fóra ja l’objectiu de tota la seva poètica a partir de *Le Parti pris*; i si bé el recull de *Pièces* s’assemblarà molt al de *Le Parti pris* (atès que aquestes *Pièces* seran un recull de *sapates*), hom ja hi podria copsar quelcom de més elaborat; i així ho explicava el poeta:

je prenais n’importe quoi, le cendrier,³¹³ vous comprenez, celui qui me venait à l’esprit, j’ouvrais le fond, enfin ce que j’avais comme notion de cette chose depuis l’enfance. Il se trouve que par la suite, des textes qui ont succédé à ceux du *Parti Pris des choses*, j’ai dit qu’ils étaient la même chose, mais beaucoup élaborée. Ce que j’avais découvert en faisant *le Parti pris des choses*, je l’élaborais différemment... Je faisais des textes beaucoup plus longs, plus élaborés et un peu la même chose. La plupart des textes qui sont dans le volume... qui

³¹¹ Certament, *La Rage de l’expression* és una obra força distinta de *Le Parti pris*, però no perquè l’autor hagués modificat el seu procediment d’escriptura, sinó perquè seria la primera a partir de la qual Ponge començà a integrar material genètic. El llibre il·lustraria igualment *le partiprisme*, atès que es tractaria de l’“apprehension textuelle de quelque objet ou de quelque notion” (PS, 80), però el duria ara a terme mitjançant “une espèce de journal” i tot “[mettant] sur la table la démarche intellectuelle, le travail” (PS, 120). Així, la crítica coincideix a assenyalar *La Rage* com a inici de la producció pongeana en tant que constant *work in progress* (PA, 12), tot fent-se servir per a designar-la els apelatius d’*atelier*, *fabrique*, *chantier*, etc. Els textos de *La Rage*, doncs, seran més extensos, i s’hi traslluirà aquest èmfasi per l’expressió que, tal i com indica el títol, té quelcom de *rubiós* (com diria el poeta en una altra banda: “la poésie est une création continue d’une sorte d’indignation, de colère, de sauvagerie”; P2, 1011). Picasso, que tant havia lloat *Le Parti pris*, es mostrà encara més elogios envers *La Rage*, precisament perquè en aquesta obra el poeta hauria mostrat “la pratique scripturale, l’acte textuel” (PS, 97).

³¹² Hem d’assenyalar que a l’edició de «La Pléiade» de les *Œuvres complètes* de Ponge on figura aquesta informació hi ha una errada, ja que *La terra promessa* s’adjudica a l’escultor Giacometti.

³¹³ També a Cerisy havia pres aquest objecte com a paradigmàtic per parlar de la seva poètica; atès que era, en efecte, una *chose* molt essencial i familiar per a ell (tots els arxius fotogràfics relatius a Ponge el revelen sempre amb una cigarreta).

s'appelle: «Pièces» du *Grand Recueil*, n'est-ce pas, ce sont des textes faits à partir de cette méthode. (a Daive [1984] 1991: 41-42)

En efecte, i malgrat que el format de *Pièces* serà molt similar al de *Le Parti pris*, molts textos respondrien ja a la factura del *journal poétique* (com el cas de la *pièce* «Le Soleil», tal i com apuntaria Ponge; *PS* 148), encara que, com deia el mateix poeta, també a *Le Parti pris* hi havia textos oberts. I és que fóra sempre l'objecte designat qui dirigiria el seu procés de fabricació o emulació verbal, i això fóra el que, per a Ponge, significaria la retòrica: el fet que cada objecte reclamés el seu específic mode de representació lingüística (“il faudrait non point même une rhétorique par auteur mais une rhétorique par poème”; *Pr*, 167).³¹⁴ I així, en funció de *la chose* el text seria més o menys obert, perquè si bé un escrit relatiu a una cloïssa reclamaria una factura més aviat tancada, els relatius a la natura i a les seves espècies s'adirien més amb les formes diluïdes del dossier o el dietari:

Le Parti pris des choses [...] est toujours l'histoire d'une rhétorique par objet. La rhétorique de *l'eau*, par exemple, m'oblige à faire un texte qui n'est pas clos. *La faune et flore* est également un texte qui ne se clôt pas. (a Cerisy, 178)

Le Parti pris des choses, qui semble un livre homogène, comporte des textes qui pourraient être considérés comme faisant partie d'un journal poétique (par exemple, *Faune et Flore*), à côté d'autres tout à fait clos et qui ressemblent à des bibelots, à des objets poétiques (*PS*, 105)

I així, i com apuntà Martel (1999: 69), el projecte pongeà, una veritable *cosmogonie*, “rejoint le but du collectionneur: reproduire le monde en miniature dans son cabinet de curiosités”. I és que a Ponge, com avançàvem, no l'interessava escriure *llibres de poemes*, sinó *textos sobre coses*, perquè no fóra adequat donar-li una falsa coherència formal a la diversitat de les coses del món, atès que cadascuna d'elles reclamaria la seva pròpia fesomia (la seva retòrica). I talment ho explicitava Ponge tot justificant, a més, la seva indiferència pel que fa a establir l'ordre cronològic de les composicions que s'inclourien en cadascun dels seus llibres:

Il se trouve que certains de mes textes anciens, j'ai fait exprès de publier le livre en défaisant l'ordre chronologique. Comment j'ai fait ça? Parce que mes textes ne sont pas faits pour faire un livre, sauf quelques-uns, comme *Le Savon*, mais sont faits pour faire un texte, et ensuite ce sont vraiment des recueils, c'est-à-dire des mélanges. Je n'ai pas en vue le livre, c'est très rare, j'ai en vue le texte. (*P2*, 1418)

I també quan li assenyalaven que semblava més un poeta d'inventaris que no pas de poemaris, Ponge justificava el seu *parti pris*, atès que només en el cas d'escriure a l'entorn d'un sol objecte tenia la intenció de fer un *livre*, malgrat que, fins i tot en aquest cas, ja es tractaria d'un *livre* confeccionat com a *journal poétique*, com a diari de composició:

Il est très rare que j'écrive un livre pour faire un livre. J'écris une pièce, j'écris un texte, n'est-ce pas, et ensuite je recueille des textes écrits pour eux-mêmes et non pas pour faire

³¹⁴ I Ponge també associarà el seu concepte de retòrica amb el del mecanisme de rellotgeria del qual abans feiem menció. Així doncs, la poesia posaria en marxa, segons ell, “un mécanisme d'horlogerie [...] qui, au lieu de faire éclater, maintient, permet à chaque objet de poursuivre en dehors de nous son existence particulière, de résister à l'esprit. Ce mécanisme d'horlogerie c'est la rhétorique de l'objet. La rhétorique, c'est comme cela que je la conçois [...], pas seulement une rhétorique par poète, mais une rhétorique par objet. Il faut que ce mécanisme d'horlogerie (qui maintient l'objet) nous donne l'art poétique qui sera bon pour cet objet” (*Mt*, 267).

un livre. C'est pourquoi j'appelle ça recueil. Il m'arrive de faire des livres sur un sujet précis, par exemple *Le Pré*, mais alors je montre ma fabrique (a Daive [1984] 1991: 35)

Certament, Ponge havia referit a Cerisy que, de primer, destruïa els esborranys, i que fou més tard que s'adonà de la seva importància: “*primo j'ai déchiré mes brouillons [no en resten ni dels Douze petits écrits ni del mateix Parti pris], puis je me suis aperçu qu'il y avait dans les choses refusées parfois des choses intéressantes, donc je n'ai plus déchiré, mais très tard!*” (Cerisy, 427).³¹⁵ Això no obstant, la conservació d'esborranys i la seva progressiva valoració per part de Ponge s'inspiraria, en certa mesura, en el fet que els artistes plàstics guardessin els seus apunts i les seves *planches refusées*.³¹⁶ I curiosament, hauria estat Picasso qui animà Ponge a revelar els seus esbossos i a datar-los, ja que, malgrat que l'ordre cronològic dels textos pel que fa al recull en particular no tindria per al poeta importància, sí que la tindria, en canvi, que cada text portés la seva data en tant que aquest senyal seria el testimoni de l'*home* empremtat al seu treball.³¹⁷ I així, Ponge explicarà que

il y a aussi les textes qui sont la révélation du travail, où le travail est plus important que le produit. C'est ce que Picasso m'a dit un jour. [...] Il m'a dit: «Non, nous ne cherchons pas à faire des chefs-d'œuvre, nous travaillons, nous montrons notre travail et nous datons tout ce que nous faisons... pour que ça puisse servir de documents et pour connaître l'homme à travers l'homme créateur. (a Daive [1984] 1991: 35)

En efecte, i gràcies al consell de Picasso, Ponge datarà tots els seus escrits, incloses notes disperses i esborranys, per la qual cosa més que no pas parlar de *brouillons*, ell preferia anomenar-los *journaux poétiques*; però els motius de Ponge d'anotar els temps serien ben distints dels del pintor. Per a Ponge, un manuscrit autògraf, per exemple, no tindria el valor *sagrat* que molts li atorguen, el de la *présence authentifiée de la main du maître* (i que era el que inferiríem de les paraules de Picasso), atès que, per començar, Ponge

n'entend pas manuscrit au singulier: les manuscrits d'un texte sont les *moments* d'un travail [...]. La *calligraphie*, détachée pour lui de toute référence à une *belle* écriture, ou à l'écriture de la Beauté, libérée donc d'une perspective esthétisante, intervient, dans la production du texte, comme une étape, à mi-parcours entre l'écriture rapide-acharnée et l'objectivation finale (si tant est qu'elle puisse avoir lieu et n'être autre chose que ce qui tend l'effort), dactylographiée d'abord, imprimée ensuite. (Gleize/Veck 1984: 24)

Certament, un artista podria tenir interès a conservar i publicar els seus esborranys o esbossos com a testimoni dels successius processos d'elaboració del gran *monument* de la

³¹⁵ També ho referiria en una entrevista que li féu Francine Vigneau: “Quand j'étais jeune, je déchirais absolument tous les brouillons, je ne gardais que le texte une fois terminé. Petit à petit, je me suis rendu compte qu'il valait mieux conserver ces brouillons, si bien que pour la plupart de mes textes, de mes poèmes si l'on veut appeler ça poèmes, j'ai des dossiers importants que je pourrais produire comme j'ai produit ceux de [...] tous les ouvrages” (a Beugnot/Mélançon 1981: 3).

³¹⁶ Així ho reportà a Cerisy: “Je les déchirais, [les brouillons] puis je me suis aperçu qu'il y avait ce que les peintres appellent des planches refusées, qui étaient valables. [...] pour les *Notes sur Giacometti*, par exemple, il y a eu d'abord un texte qui était fait pour une certaine revue, la Revue de Zervos, qui était clos, et ensuite j'ai publié les *Notes*, qui sont exactement le brouillon du texte clos” (Cerisy, 178).

³¹⁷ I també Ponge remarcà, al seu «Texte sur Picasso», com el pintor igualment li havia parlat a Brassai de la importància de datar-ho tot: “Sans doute existera-t-il un jour une science [...] qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur. Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voilà pourquoi je date tout ce que je fais” (*AC*, P2, 729). Pel que fa al mencionat Brassai, val a dir que era el pseudònim de Gyula Halász (1899-1984), fotògraf hongarès afincat a París des del 1924 i proper al cercle d'amics de Picasso.

seva producció, i tot constituint-se, la unitat autor i obra, com a autèntic *objet* d'estudi. No és aquest, però, el cas de Ponge, que fins i tot jugant amb les similituds fonètiques, emfasitzà molt que els seus textos eren “documents” i no pas “monuments” (Cerisy, 179),³¹⁸ atès que refusarà amb molta insistència la qualificació de la seva obra en tant que *obra d'art*. Com hem vist, la jutjaria més aviat com a *pratiques d'écriture*, i així, expressà que datava els seus textos per tal de tenir-ne sols constància.³¹⁹ I en tant que els seus esborranys no haurien de validar-se ni de valorar-se amb relació a cap poema que en resultés d'un perfeccionament dels mateixos, en Ponge no tindria més valor un primer esborrany que la darrera versió d'un presumpte text definitiu (que fóra ja suplantat pel mateix *avant-texte*):

Ponge ne fournit pas, après coup, un aliment à la philologie, il écrit sur la base d'une expérience au présent de l'écriture comme telle, activement intransitive, transitoire, opérante; il n'écrit pas, non plus, après coup, la *genèse d'un poème*, il sait et montre que le poème est genèse de lui-même, mouvement génésique, et n'existe pas, à la limite, en dehors ou en avant de ce mouvement; il s'identifie donc pleinement, et nécessairement, à lui. (Gleize/Veck 1984: 26)

I és per això que l'esborrany pongeà res no tindrà a veure amb el que podríem anomenar *esborrany-crisàl·lide*, amb aquell que, després de tot un procés de depuració, esdevindrà *poema*. Però tampoc no seria encertat creure que l'esborrany pongeà és el fruit d'una activitat totalment espontània. Com ell mateix declarava, “il est très rare que j'improvise” (a Ristat 1977, *CF*, 281), i el cert és que els estudis a l'entorn dels seus manuscrits han revelat que, tot sovint, i llevat de casos com el de *La Table* o *Comment une figure de paroles*,³²⁰ els textos de Ponge publicats i que mostrarien la fesomia de l'esborrany o del quadern de notes no transcriurien exactament el *dossier génétique* real dels manuscrits. S'hauria donat, en efecte, una selecció prèvia del material genètic. Com assenyala Wyss, no hi ha solució de continuïtat, per exemple, entre les notes preparatòries de *Notes pour un oiseau (LR)* i el poema titulat «Notes pour un oiseau»: “il n'y a pratiquement rien de commun. Le poème est tout en vers et tout métaphores, alors qu'il n'y a quasi rien de métaphorique ni de prosodique dans la préparation” (Wyss 1999: 153); i això malgrat que el text publicat

³¹⁸ I també establiria un altre joc de paraules tot expressant que els seus textos, en lloc de *monuments* eren *moviments* (a *L'Écrit Beaubourg*, P2, 908), perquè l'escrit pongeà, en efecte, “ne se propose plus comme architecture achevée, figée, monosémique, mais comme mouvement, battement au carrefour de ses sens multiples” (Luebbbers 2007: 860).

³¹⁹ “Si, depuis un certain temps, j'ai pris l'habitude de dater en tête chacun de mes manuscrits, au moment même où je les commence, c'est surtout parce que j'en suis venu à un tel doute quant à leur qualité, ou mettons quant à leurs rapports à la *vérité* ou la *beauté*, à une telle incertitude quant au parti qui pourra en être tiré, que je les considère tous, d'abord, sans exception, comme des *documents*” (N, 68). Amb tot, val a dir que, en general, el temps i l'enregistrament de les dates de tots els seus escrits es convertiren quasi en una obsessió per a Ponge. I com anota Leuwers (2005: 1), “lors des quelques visites que j'ai rendues à Francis Ponge au Bar-sur-Loup ou rue Lhomond à Paris [les dues residències pongeanes, la primera d'elles al Mas des Vergers, a la regió de Grasse, als Alps-Maritimes, on Ponge s'instal·là a partir de 1962], j'ai toujours été frappé par son souci de situer très exactement dans le temps ce dont il me parlait, et par son penchant à arranger certaines dates par rapport à d'autres qui correspondaient à des rencontres ou à des découvertes importantes pour lui”.

³²⁰ Com havíem explicat (5.1.1), *La Table* i *Comment une figure de paroles* sí que respondrien a una exacta translació dels esborranys, fet que, en aquells moments, suscità no pocs embulls pel que fa a l'establiment de les edicions, i sobretot en el cas de *la figure*. Quant a *La Table*, ja vam dir que una de les edicions reproduïa en facsímil el dossier manuscrit, i que les altres dues eren transcripcions del mateix. Però Jean Ristat, que fou el responsable de l'edició de *la figure*, optà per certs artificis tipogràfics per tal de poder diferenciar els fragments originals ratllats de la resta, i va descriure “d'une manière empirique, par des notes en bas de page”, les característiques “du papier, la disposition des corrections”, etc.; conscient, però, de la idoneïtat de les reproduccions facsimilars en aquests casos (a *CF*, 55).

conservi el mot *notes* al títol, circumstància molt comuna als textos pongeans.³²¹ No es tractaria, però, de cap impostura per part de l'autor, sinó del caràcter mateix de la seva poesia *genètica*. De fet, ja en els llibres on s'apleguen ensem els suposats esborranys i el poema "definitiu", les equivalències no són diàfanes. L'escriptura de Ponge no és una *écriture à programme*, l'exemple paradigmàtic de la qual podria encarnar-la Flaubert, sinó una *écriture à processus* que treballa à l'intérieur d'ensembles restreints et autonomes (Beugnot 1994: 479). Així doncs, entre l'esborrany manuscrit i la tipologia de l'esborrany imprès hi hauria *une similitude formelle, un même principe organisationnel*, una correspondència pel que fa a la *juxtaposition et le montage* dels materials, però no es donaria pas una transcripció exacta: "l'écriture chez Ponge resserre, choisit, condense; la version ultime réorganise en la bouleversant la chronologie de l'invention et condense par expression allusive tout le matériau épars dans les tentatives préalables" (Beugnot 1994: 476). I així, i respecte del seu corresponent manuscrit, "Plutôt qu'une combinaison ou synthèse, le texte imprimé sera une mosaïque d'échos au cœur d'une nouvelle brassée de formulations", i les notes que el constituïran tindran "l'aspect d'une collection sans visée progressive" (Beugnot, *ibid.*): per una banda, doncs, els materials impressos, de la mateixa naturalesa que els que fornirien un *ensemble d'avant-texte*, es constituïran com a *texte*; però per una altra, i en tant que no existiria cap *texte* que el material mateix d'aquest *avant-texte*, és a dir, en tant que el material genètic no es dirigirà envers la prossecució de cap poema perquè constituïrà el poema com a tal, els esborranys no reflectirien un procés de depuració estilística, no serien les traces d'una trajectòria envers una versió definitiva, sinó la imatge molt propera del que s'anomena el *brouillon mental*, un esbós "qui n'est perceptible dans le manuscrit que sous forme de traces indirectes, lieu masqué des *interférences de pulsions ou représentations mentales avec l'intervention et le contrôle de la conscience* (L. Hay)" (Beugnot 1994: 479)³²² i que en Ponge, per contra, es traslluiria a través dels seus *brouillons* impressos precisament pel fet que els seus escrits no volien bastir un poema sinó una cosa, és a dir, perquè no cercaven l'estat de redacció òptim sinó que es constituïen com a apunts directes d'impressions reals. Com és evident, "L'espace matériel de la page n'est pas coextensif à l'espace mental" (Beugnot 1994: 482), però les ruptures i aturades, per exemple, que mostrarien els *esborranys* pongeans, no arbitràries en absolut, revelarien tàcitament l'esbós mental subjacent. Com assenyala Beugnot, "L'interruption temporaire du processus d'écriture n'est pas un temps vide; c'est celui de la méditation et de la délibération", perquè

dans les interstices des traces écrites s'effectuent des opérations mentales qui portent aussi bien sur les contenus que sur les formes et les formulations, lieux où se visualisent des ruptures, des attentes informulées qui jouent le rôle de lien, de tissu conjonctif dans le réseau fragmentaire des brouillons (Beugnot 1994: 479)

I en Ponge, en efecte, l'escriptura no era sinó l'instant de *la mise au point* dels pensaments, l'ocasió de pensar el llenguatge tot retardant el seu decurs i la manera com el poeta podia ser conscient de les pautes de la seva lògica:

³²¹ En efecte, molts dels títols dels textos de Ponge fan referència directa al seu estatus d'esborrany o de quadern de notes: *Le Carnet du bois de pins*, *Note sur Les Otages*, *Notes premières de l'homme*, *Notes pour un coquillage*, *Note sur la germination*, *Ébauche d'un poisson*, *Première ébauche d'une main*, *Ode inachevée à la boue*, etc. I molts altres assenyalen que es tracta d'una nova versió de textos anteriors: *Nouveau Poisson*, *Nouveau coquillage*, *Nouvelle Araignée*, *Nouvelles pochades en prose*, etc.

³²² Beugnot cita aquí a Louis Hay, pioner de la crítica genètica i fundador, l'any 1974, del CAM, Centre d'Analyse des Manuscrits (posteriorment anomenat ITEM, Institut des Textes et Manuscrits Modernes). Beugnot no especifica, però la font concreta, i nosaltres no hem pogut localitzar-la encara.

On écrit pour reposer la pensée. Pour la ralentir. [...] Passer la minute à écrire en traçant certains mots repose, rend calme et heureux, car si j'écris un mot je le répète intérieurement un grand nombre de –au moins deux ou trois– fois pendant le temps qui m'est nécessaire pour en tracer l'image à l'encre, c'est ce qu'on appelle le temps matériel. Il est bien reposant. On fait aussi des retours, on fait de la contemplation, on se relit sur place la phrase à partir du commencement, enfin on pense lentement, on se repose, on s'attarde. [...] Au contraire lorsqu'on a une activité intellectuelle sans écrire, l'allure est si rapide et si agitée (*PA*, 60-61)

De fet, l'única forma d'explicitar la fluència del temps, dimensió forçosament inherent a la naturalesa dels fenòmens que Ponge pretenia copsar, fóra aquest *temps matériel* que il·lustraria la seva escriptura en procés: no l'esborrany d'un text futur acabat i inamovible, sinó l'escrit actual com a rastre d'un estat present de pensament susceptible d'ésser reprès en un altre instant i així de forma il·limitada. I és per això que el text pongeà, en tant que no perseguia cap producte definit estilísticament ni estètica, no es veuria sotmès a cap condicionament formal apriorístic; i la referència dels seus textos no es duria a terme a través dels ficticis convencionalismes realistes, sinó a partir de reals aprehensions fenomèniques. Com el mateix poeta expressà, en efecte, entre *écrire un poème* o bé *rendre compte d'une chose*, escolliria sempre de la segona opció (i “peu m'importe après cela que l'on veuille nommer poème ce qui va en résulter”; *LR*, 12); i així, la paraula s'alligaria a l'objecte no per mitjà del canal d'una tipologia textual establerta ni d'un estil descriptiu tipificat i irreal, sinó mitjançant la imatge del *brouillon mental*, mitjançant les traces de les reminiscències de l'objecte que emergirien dels seus pensaments i que, al seu torn, establirien una xarxa de ressonàncies lingüístiques al llarg de tota la seva producció en virtut de la seva autotextualitat i *manie élaborante*, i tot implicant, el seu *parti pris*, la fi de l'esborrany-crisàlide en favor de la creació d'una poesia genètica.

5.2 Tipologies genèriques

De la prosa del poema a la poesia de la prosa: la «*proésie*» pongienne

No es novedad decir que hay poesía sin verso y que hay versos sin poesía.

Vicente Huidobro,
«Interrogación a Vicente Huidobro» (Costa 1996: 241)

Le Parti pris des choses encarna, efectivament, l'ideari poeticoreferencialista pongeà, però quant a la seva forma, difereix força del conjunt de tota l'activitat poètica desenvolupada per l'autor. Tal i com el mateix Ponge declarà, *Le Parti pris* presenta una factura un tant més homogènia que la de la resta de les seves obres (tot i que el poeta sempre intentava, malgrat que indicant aquesta diferència, trobar una solució de continuïtat entre aquest poemari i els que el succeïrien). I és que el format de *Le Parti pris* no va ser el fruit de la voluntat de Ponge, sinó, en bona part, una decisió editorial. La factura originària que esbossà el poeta s'allunyava molt de la que avui es coneix, perquè va ser Jean Paulhan qui va donar al poemari la seva imatge definitiva tot decidint quin tipus de material hauria d'encabir i com s'hauria d'organitzar. En aquell moment, però, Ponge ja tenia una concepció molt oberta del text poètic, ja que el considerava no sols com a possible aglutinador de metapoèsia i de crítica, sinó també com a catalitzador entre el format que caracteritzaria el *poema en prosa* i el de l'estructura clàssica versificada. Així doncs, veurem aquí, sumàriament, l'arduós procés d'edició de *Le Parti pris* en tant que clarificador de l'incipient anhel pongeà de redefinició del gènere poètic (gènere que, al seu criteri, hauria de tenir molts punts de contacte amb la faula i tot associant-se aquesta amb l'antic manual escolar de *Leçon de choses*), i revisarem la *poeticitat* de la producció pongeana a partir d'alguns dels dispositius formals que vam analitzar a la primera part (3.3.2) relatius al metre i la rima (i en funció de com el poeta els assimilava), i des d'alguns dels plantejaments teòrics que vam mencionar (i amb els quals els seus textos entrarien en contradicció); i és que la naturalesa crítica i metapoètica que sempre explicità l'obra de Ponge féu que tot sovint es qüestionés el seu veritable caràcter poètic, perquè, com anota Léonard,

il est bien difficile, chez Ponge, de faire la part entre la théorie et la poésie. Dans tout poème pongien s'inscrit une volonté théorique. Dans tout écrit théorique ou toute parole idéologique, résonne une volonté poétique. Tenter d'établir [...] l'itinéraire d'une pensée à partir de ces brèches théoriques qu'entretient, d'une manière fort déroutante, le texte pongien, dans l'espace même du poème comme en marge des œuvres proprement poétiques, peut paraître une entreprise artificielle, voire négatrice de la plénitude de l'œuvre; [...] chez Ponge, [...] la poésie ne se fabrique pas mais où elle s'interroge, se pense, se conçoit (Léonard 1981: 99-100)

Per tant, i en virtut d'aquesta tessitura de constant interrogació sobre si mateixa, veurem com a l'obra de Ponge proliferarien tota mena de modalitats genèriques híbrides les quals l'autor denominà *objeu* (tot incidint en el joc verbal que serviria per a definir l'objecte), *proème* (remarcant aquí la faceta digressiva i metapoètica dels seus escrits), o *momom* (text que

abraçaria el domini del diàleg dramàtic). Subgèneres, en definitiva, suscitats pel seu *parti pris* referencialista.

5.2.1 La invenció editorial de *Le Parti pris* i l'antic manual de *Leçon de choses*: consideracions a l'entorn del gènere poètic

Malgrat que *Le Parti pris* és l'obra paradigmàtica de Ponge, i que la idea original i tots els textos que acabaran formant part del poemari hauran estat escrits pel poeta, el cert és que, en un primer moment, Paulhan li hauria proposat a Ponge de fer conjuntament el llibre, tot i que, ben aviat, l'intel·lectual se'n desdigué. Però fou Paulhan qui prengué totes les decisions pel que fa a l'edició del llibre i qui féu la tria definitiva dels textos. Certament, Ponge volia incloure alguns el contingut dels quals incorporava ja una certa reflexió metapoètica (tipus de text que acabarà essent el que ell denominarà *proème*), i just aquests poemes foren els que Paulhan descartà per a *Le Parti pris*, perquè li semblava que trencaven la unitat d'un recull de tipus diccionari fenomenològic (i en efecte, alguns dels textos refusats forniran després l'aplec titulat *Proèmes*). Quant a *Le Parti pris*, acabarà essent, en veritat, un dels poemaris més coherents de Ponge, però just per aquest motiu caldrà tenir en compte que aquesta homogeneïtat no serà representativa de Ponge; i de fet, al llarg de tota la resta de la seva producció no farem sinó trobar barrejades les modalitats genèriques que, a més, encarnaran indistintament les diferents tipologies formals (*sapates*, *proèmes*, *journaux* poètics o *brouillons* isolats). Així mateix, cal destacar que Paulhan també descartà alguns textos que Ponge havia escrit en vers, fet que justificà dient-li al poeta: “cherche simplement à ce que ton livre soit complet (phénoménologiquement), cherche à faire un objet parfait (et déjà pour cela il vaudrait mieux qu'il n'y ait pas vers *et* prose, mais seulement prose” (a Gleize 1988b: 100). Però mai la poètica pongeana no cercaria aquest *objet parfait*, del tot oposat, com sabem, a l'*objet réel*. Dissortadament, l'únic manuscrit de *Le Parti pris* que es conserva, avui a l'arxiu de Jean Paulhan (actualment dipositat a l'IMEC, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine), no és revelador pel que fa a l'ordre ni als textos que contindria als seus orígens (Beugnot 1996: 187), però per la correspondència entre Ponge i Paulhan tenim notícia d'alguns dels escrits que havia proposat inicialment Ponge i que Paulhan suprimí.³²³ Certament, Ponge acceptà –no tenia altre opció– els dissenys de Paulhan, i fou *gràcies* a Paulhan, en definitiva, “que le *Parti pris* se fera, et grâce à lui, ou à cause de lui, que sa composition, sa figure définitive, échappera en partie à son auteur véritable” (Gleize 1988b: 97). De fet, Ponge no prengué part, en cap moment, del llarg i accidentat procés d'edició del llibre;³²⁴ i quan, per fi, el poeta el tingué a les mans,

³²³ Es tractaria, com a mínim, de «L'Appareil du téléphone» i d'«*Ad litem*». Aquest darrer forniria després *Proèmes*; i «L'Appareil du téléphone», que es publicà primer a la revista americana *Poetry* (vol. LXXX, núm. 6, 1952), s'inclouria a *Pièces*. Certament, aquests dos textos trobarien, als seus emplaçaments definitius, una ubicació molt més coherent que a l'originària de *Le Parti pris*, però el que deduïm és que a Ponge no l'interessava la coherència global d'un poemari, sinó aquella per la qual es correlacionaria un objecte amb el seu corresponent text.

³²⁴ Des del 1939, que Paulhan ja tenia a les seves mans els manuscrits de tot el material per al *Parti pris*, malgrat que el poemari no es va publicar fins al 1942. Ponge llavors s'estava a Coligny i fou Paulhan qui, des de la capital francesa, decidí d'encarregar-se de tot (i fins corregí les proves). Certament, el procés va ser accidentat, atès que Paulhan li arribaria a dir a Ponge que havia perdut els originals (segons ell, els hauria lliurat a Pascal Pia per a una revista que aquest havia de crear en zona lliure). Ponge no en tenia còpia i es

llavors el redescobria: “Il le redécouvre parce qu’il a partiellement oublié des textes dont il n’avait, lui, aucune copie, et dont certains datent de plusieurs années”, i perquè “il ne sait plus exactement quels textes a choisis Paulhan, quels il a écartés, et il ne sait rien de l’ordre dans lequel ils se présentent” (Gleize 1988b: 104). Del que Ponge s’adonà, però, és que *Le Parti pris* no era ja un *recull de textos*, una juxtaposició d’escrits, sinó un *llibre*, i malgrat que no li desagradà, mai no seria aquesta la seva fita (llevat d’algun cas especial com el de *La Seine*, obra que va fer per encàrrec), perquè, com havíem assenyalat, a Ponge no l’interessava escriure *llibres de poemes*, sinó *textos sobre coses*. I per aquest motiu, una anàlisi del mètode del *partiprisme* no hauria sols de cenyir-se al “llibre” de *Le Parti pris*, sinó als “textos” que hom podria trobar en aquest o en altres aplecs de la seva producció i que haurien estat redactats a l’entorn de la descripció-definició d’un objecte, perquè *Le Parti pris* com a *llibre* no fóra obra de Ponge, sinó sols els textos que l’integren i sense importar l’ordre en què van ser disposats i, subsegüentment, publicats. De fet, quan *Le Parti pris* veié la llum l’any 1942, Ponge ja feia temps que assajava incorporar als seus escrits material genètic, ja que, des del 1940, elaborava «Le Carnet du bois de pins», text que s’inclourà a *La Rage* (després d’haver estat publicat a part l’any 1947 a l’editorial Mermod de Lausanne) i que, amb motiu de ser un veritable *quadern de notes* a propòsit dels pins (i no dels pins en abstracte, sinó de l’espècie *Pinus Sylvestris* de la Region du Chambon), inclourà, per exemple, els llistats de paraules que el poeta hauria buscat al diccionari *Littre* al llarg de la redacció del text (llistats que amb molta freqüència apareixeran a les seves obres, atès que la recerca lexicogràfica serà inseparable de la seva *poiesi*).

Així mateix, i com amunt apuntàvem, Ponge volia incloure a *Le Parti pris* alguns textos en vers, atès que, des dels primers poemes que va escriure, mai no va sentir una veritable diferència entre el vers i la prosa.³²⁵ Quan mencionava *poesia*, però, Ponge tenia al cap la idea d’una estructura clàssica rimada i versificada, motiu pel qual l’únic que, per a ell, diferenciava la prosa de la poesia foren la rima i el metre però entesos en tant que paràmetres tipificadors rígids i estrictament convencionalitzats. I és per això que quan admirava la *poeticitat* d’un text que no complia amb aquestes convencions, llavors sentia que

desesperà, però com la crítica anota amb certa malícia, els manuscrits van aparèixer *misteriosament* (és evident que Paulhan no jutjava publicable el material fins que no el recomposà al seu arbitri); i per fi, l’edició es va dur a terme (sobre aquestes qüestions, *vid.* Gleize 1988b: 97-104, i la correspondència entre Paulhan i Ponge des del 1939 fins al 1942: *CI*, 229-283). Al llarg de la seva trajectòria, Ponge mai no abordarà aquest tema; i més aviat, dissimulà el pes que havia tingut Paulhan en aquell afer. De fet, fins i tot arribà a declarar, en una entrevista, que l’elecció dels textos havia estat conjunta, i que el fet de suprimir els escrits en vers s’hauria donat per raons tipogràfiques: “Paulhan et moi avons décidé d’éradiquer tout ce qui sentait la prosodie pour donner au livre une sorte d’unité, même visuelle. J’ôtai tout ce qui avait l’apparence de poèmes” (*P2*, 1409).

³²⁵ De fet, Ponge considerava més poètics alguns prosistes que no pas certs poetes consolidats; sempre donà preeminència, per exemple, als escrits en prosa de Valéry; i jutjava Proust com a autèntic poeta: “les écrits en prose de Valéry sont de très loin supérieurs à ses œuvres poétiques. Depuis *La Soirée avec monsieur Teste* et les pages magnifiques de *L’Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, jusqu’au *Degas, Danse, Dessin*, à *L’Âme et la Danse*, et encore jusqu’à *L’Idée fixe* et les autres écrits de *Variété* et de *Regards sur le monde actuel*” (*P2*, 1327-8); “il y a beaucoup plus de poésie chez Proust, par exemple, que chez les poètes de la même époque, chez Valéry, si vous voulez. [...] J’admire beaucoup Valéry, celui de *Mauvaises pensées*, de *Pensées du matin*, de *Carnets*... [...]. Mais dans une description des aubépines par Proust il y a beaucoup plus de révélations poétiques que dans les poèmes de Valéry qui est un archaïque... C’est souvent dans ce qui ne se donne pas comme poésie qu’il y a de la poésie” (a Pop [1976] 1988: 20); “[Proust est] un très grand romancier dans la mesure où c’est un très grand poète qui prend le parti des choses lorsqu’il nous révèle quelque chose de nouveau sur le goût de la madeleine ou la floraison des aubépines” (a Veck 1993: 22). Així mateix, ja sabem que fou Mallarmé un dels poetes que més admirà Ponge, però també veiem que apreciava més els seus escrits en prosa. Així, de Mallarmé escollia “les textes en prose, comme naturellement d’abord le *Coup de Dés*, *Igitur*, et ensuite, et surtout, à mon avis, les *Divagations*” (*PS*, 34).

el text vulnerava les lleis del gènere, tot i que, per a ell, el text no deixava de ser *poètic*, i d'aquí que apreciés la *poesia* d'alguns prosificadors:

le poème n'a d'autre différence avec la prose que celle du rythme et de la rime et corollairement j'entends que toutes les autres qualités ou avantages comme on dit de la langue poétique, soit la concision, la propriété des termes, enfin *l'importance* de chaque mot doivent être aussi requises du prosateur (*PA*, 54-55)

si nous avons pour la plupart des poètes actuels, sauf quelques *révolutionnaires* comme Aragon, abandonné les formes anciennes de la prosodie, les règles de l'alexandrin, de la rime et tout cela, ce n'est pas par faiblesse, ce n'est pas parce que nous ne voulons plus de règles. [...] Nous avons des impératifs beaucoup plus graves, beaucoup plus sérieux (*Mt*, 286)

quant à la prose et à la poésie, il ne m'intéresse absolument pas de distinguer les deux genres, qui ne sont pas des genres... [...] j'ai dit que les deux plus grands poètes au XVIII^e siècle étaient Buffon et Montesquieu. (a Spada [1979] 1988: 30)

I així, i pel que fa sobretot als textos closos de *Le Parti pris*, jutjava que hauria estat indiferent configurar-los en prosa o en *poesia* (entenent-la segons l'antiga convenció formal):

je pense que presque tous mes textes, notamment la plupart de ceux du *Parti pris des choses*, enfin ceux qui ne sont pas des textes ouverts, comme *Faune et flore*, ou comme *L'Eau*, etc., peuvent être [...] typographiés, montrés sur la page comme des textes en prose, mais aussi bien comme des textes en vers; comme des vers de La Fontaine, des vers dont l'un est long, l'autre court, etc. (a Cerisy, 424)

Com ja vam exposar (3.3.2), no són els elements formals *per se* els qui atorguen poeticitat als textos, sinó la seva conformitat a l'específica construcció semàntica del material verbal; així doncs, els textos pongeans no serien més poètics pel fet d'haver estat tipografiats en forma versificada, ans al contrari. De fet, l'al·lusió de Ponge a La Fontaine no és pas gratuïta, perquè, com veurem, considerava que de tot objecte hom podria extreure una lliçó o *morale* (com en el cas de les faules).³²⁶ I és que val a dir que, especialment *Le Parti pris des choses*, és un poemari que estaria molt en consonància amb uns antics manuals escolars anomenats de *Leçon de choses*, manuals molt semblants a les faules que, encara vigents a la primera etapa escolar del poeta, tenien per objectiu “familiariser les enfants avec des objets usuels, des productions naturelles” (Maldiney 1993: 20).³²⁷ Com explica Veck,

³²⁶ Les mencions de Ponge de la moral o lliçó de cada objecte serien molt freqüents. Vegem-ne unes quantes: “Je me suis aperçu que la moindre machine verbale que j'ai agencée à propos de la moindre des choses contient une espèce de morale” (a Ristat 1977, *CF*, 280); “Je suis un moraliste si on veut, tous les écrits sont moralistes. 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.” (*P2*, 1431); “je ne suis pas un dessinateur, mais un moraliste [...]. Je suis un moraliste en ce sens que je veux que mon texte sur la table soit une loi morale” (*LT*, *P2*, 924). En qualsevol cas, apreciava la lliçó moral de la faula en demèrit, com sabem, de la filosofia; o, justament, *gràcies* a la filosofia: “je préfère La Fontaine –la moindre fable– à Schopenhauer ou Hegel [...]. Mais, [...] si je goûte Rameau ou La Fontaine, ne serait-ce pas *par contraste* avec Schopenhauer ou Hegel? Ne fallait-il point que je connusse les seconds pour goûter pleinement les premiers?” (*Pr*, 193). I és que, com anotà Tortel, “On peut croire que [...] le *monde muet* de Ponge acquiesce à l'affirmation de La Fontaine: «Car tout parle dans l'Univers,/Il n'est rien qui n'ait son langage»” (Tortel [1975] 1977: 32).

³²⁷ Veck (1994: 125-126), per exemple, confronta el text de Ponge «L'Ardoise» (*AC*, *P2*, 656; un esborrany a *PA*, 344) amb un d'aquests textos de *Leçon de choses* també anomenat «L'Ardoise» (extret de Jost i Humbert, *Lectures pratiques, Éducation et Instruction, Leçons sur les choses naturelles*, Paris: Hachette, 1912); i les semblances, sobretot en el to, són més que notòries. Certament, també Queneau, per exemple, té un poema denominat

La *leçon de choses* a longtemps fait partie de l'enseignement élémentaire en France [...]. Placée sous le signe d'un retour au concret, elle caractérise l'institution scolaire de la III^e République, particulièrement soucieuse de rompre avec le verbalisme imputé aux âges précédents. Occasion d'observer les "choses" (animaux, plantes, objets naturels ou fabriqués [...]) en tant que telles, la leçon est aussi moment d'expression (les élèves dessinent, décrivent), et de transmission des valeurs morales (honnêteté, travail, etc.). (Veck 1994: 14)

Aquestes *lçons de choses* conclourien amb una petita moral, i l'únic que les diferenciava de les faules és que, a banda d'escriure's en prosa, partrien d'un objecte i no pas de l'escena animal. Així doncs, la relació entre aquests manuals i les descripcions pongeanes seria manifesta, perquè Ponge, a banda de fer sovint menció de la moral dels objectes, sempre se sentí inclinat envers el gènere de la faula, i arribà a declarar que "*Le Parti pris des choses* aurait pu s'appeler [...] (je ne sais pas combien il y a de textes là-dedans, trente je crois) [n'hi ha 32] *Trente arts poétiques, Trente fables avec leur morale...*" (a Cerisy, 412). De fet, el mateix Ponge escriuria textos sobre animals (en definitiva, també *objectes* per a ell), i talment com li dedicava un text a la *chèvre* o als *escargots*, de la mateixa manera ho hagués pogut fer La Fontaine, segons declarà: "Comme si La Fontaine au lieu de faire successivement: *Le Lion et le Rat, Le Lion vieilli*, [...] etc., n'avait fait qu'une fable sur Le Lion. Ç'aurait été bien plus difficile. Une fable qui donnât la qualité du lion. Ainsi Théophraste et ses *Caractères*" (LR, 158-159). De fet, totes les *choses* a les quals Ponge dedicà definicions podrien tenir "un rôle révélateur comparable à celui des animaux de la fable" (Gracq 1986: 27); i a més a més, i en virtut de la importància que atorgava el poeta al registre visual, la tessitura visibilitzadora que es derivava dels seus textos juntament amb el coneixement o *moralité* que d'ells en podríem treure els donaria el caràcter d'autèntics *emblems*; especialment, a partir de la definició que de l'*emblem* enregistra el *Dictionnaire* de Furetière: "Espèce d'enigme en tableau, qui en représentant quelque histoire [...] nous apprend quelque moralité, ou nous donne quelque autre connaissance" (a Beugnot 1990: 142).³²⁸ En qualsevol cas, la qüestió és que l'objectiu d'aquells manuals de *leçons de choses* no era sols el fet d'establir

une leçon à propos des choses, mais de saisir et de communiquer la leçon que proposent les choses, par leur forme, leur «comportement», et aussi bien comme éléments du monde que comme mots de la langue.[...] Il faut donc apprendre à les voir et à les penser en dehors de toute

«La Leçon de choses» que il·lustra l'esperit d'aquelles antigues lçons (en aquest cas, el text instrueix sobre les característiques de l'*enfant*, sobre la seva forma, color i funció) [el poema es recollí a *Le Chien à la mandoline*, de 1965, i es pot trobar a Queneau, *Œuvres complètes*, I, 268]. I també Ponge va escriure un text sobre l'*enfant* i tot incidint en la seva forma (NRR II, a P2, 1201). Així mateix, també Claude Simon intitolà una de les seves novel·les, justament plena de descripcions minucioses, *Leçon de choses* (Paris: Minuit, 1975). I de fet, podríem recordar aquí el poemari de Carlos Barral *Lecciones de cosas, veinte poemas para el nieto Malcolm* (Barcelona: Ed. 62, 1986), textos que tenien per destinatari el nét de l'autor (literalment), tot i que, en aquest cas, la *llició* de les coses no era sinó el món, ja un tant desgastat, que formava part del paisatge de l'autor; una visió personal de la vida i dels seus escenaris que més que no pas d'una forma descriptiva se'ns revela des d'una perspectiva quasi íntima i en la qual el desencís s'alliga amb la insòlita candidesa que dimana de l'apel·lació al seu destinatari.

³²⁸ Emplaçaríem l'origen del gènere emblemàtic en l'*Emblematum libellus* (1531) d'Andrea Alciato, tot i que, com anotà Praz ([1964] 1989: 24-27), caldria destacar la deu de l'*Anthologia Planudea* de la que se serví Alciato i que asenyalaria l'epigrama grec com a llavor del gènere, sense oblidar, i és clar, la petjada dels jeroglífics egipcis, molt importants per als humanistes i, especialment, gràcies a la difusió d'*Hieroglyphica* (que tant interessà a Ficino i al mateix Alberti, que en parlaria al seu *Architettura*) i a la d'*Hypnerotomachia* (1499), amb les seves invencions modernes de jeroglífics.

finalité purement utilitaire, les considérer avec un nouveau regard, qui concerne leur façon d'être (a Veck 1994: 19)

I just aquest havia estat també, com havíem vist, el propòsit de Ponge: el de donar la paraula *au monde muet* per tal que les coses, alliberades del jou humà (*nous désirons que les choses se délivrent de nous*), poguessin revelar *leurs détails, selon leur nature exacte, selon les contours de leur forme* (PM, 73). Així doncs, la poesia pongeana podria entendre's com una modernització de la faula en la qual els animals haurien estat substituïts per les *choses*, o bé com una nova versió dels antics manuals de *Leçon de choses*,³²⁹ atès que era la fita, i no pas les convencions del gènere, qui establia les directrius de la seva creació verbal.

Això no obstant, i ja pel que fa a l'activitat poètica, hem de dir que Ponge, als seus inicis, havia temptat d'escriure poesia en metre clàssic. A partir de l'any 1922, havia començat a publicar textos en diverses revistes, i el seu primer llibre, *Douze petits écrits*, inclou, de fet, poemes en vers, tot i que ell es resistia a anomenar-los *poemes*: preferia qualificar-los directament com a *choses*.³³⁰ I al seu torn, com que la distinció formal *externa* entre prosa i poesia (la que considerava com a acceptada i reconeguda) no tenia pertinència per a ell, llavors tampoc no trobava adequat el qualificatiu de *poema en prosa*, ja que no entenia per què un poema no podria estar escrit en prosa, i una prosa, en vers:

Bien sûr j'ai lu les *Poèmes en prose* de Baudelaire et les proses de Mallarmé dans *Divagations*: sont-ce des poèmes en prose? Cette antinomie entre poésie et prose est un non-sens. [...] J'aime *Connaissance de l'Est* de Claudel,³³¹ mais non pas *Les Nourritures terrestres* de Gide, un livre que l'on peut appeler de prose poétique. Le fait qu'il n'y a plus de règles fixes de prosodie, proésie³³² signifie qu'il est impossible de classer intelligemment des proses comme poèmes et d'autres non. Une des premières anthologies de poèmes en prose d'après-guerre s'achève, je pense, sur moi. [...] L'anthologie commençait avec Parry au XVIII^e siècle. Ensuite venaient Aloysius Bertrand, Michaux, moi-même. Mais mes textes critiques, mes textes sur les peintres par exemple, sont tout aussi difficiles, souvent plus difficiles, à écrire que ceux considérés comme poétiques. Je ne fais pas de différence. Mes

³²⁹ Curiosament, Ponge referia que, malgrat ser titllat d'autor hermètic i inextricable per molts crítics, una enquesta que es publicà al seu temps al diari *Le Monde* [«Ponge en tête»] el situava com el poeta més llegit pels nens (a Lavorel 1986a: 260). I és que ell mai no pretengué ser fosc, ans al contrari: volia ser extremadament diàfan malgrat que, tot sovint, es considerava "subjectif, partial, idiot, enfantin, puéril, pataphysique..." (a Cerisy, 428).

³³⁰ Així ho declarava en una entrevista concedida el 1971 a Anthony Rudolf: "Mon premier recueil, publié en 1926, s'intitulait *Douze petits écrits* et s'ouvre avec trois ou quatre po... choses que l'on peut considérer comme des poèmes, si cela vous plaît" (a P2, 1409).

³³¹ Des d'una perspectiva eminentment formal (és a dir, aliena a tota la qüestió relativa al catolicisme), Ponge sempre confessà que admirava "profondément l'œuvre poétique de Claudel" (PS 34), i que el considerava "comme l'une des grandes figures de la littérature française" (P2, 1406). Apreciava sobretot *Connaissance de l'Est*, on Claudel aplega alguns textos en prosa que són sintètiques evocacions del viatge que féu a la Xina (el 1885) i al Japó (1898), algunes impressions dels quals tindrien punts de contacte amb certs textos de Ponge (de *Le Parti pris* i de *Pièces*. I així, textos claudelians com «Le Riz» o «Le Pin», per exemple, alligarien molt amb els escrits pongeans sobre aliments i amb *Le bois de pins*). I és que Ponge, en fi, declarà que "Claudel est un des plus grands poètes français, parce qu'il a redonné à la poésie française, par une sorte de révolution *pneumatique*, l'ampleur du souffle qu'elle avait perdue depuis que Victor Hugo avait disparu [...]. Qu'elle générosité de création chez Claudel! Il ne manque pas de ressource... , il a parlé beaucoup, et de choses très variées à quelque point de vue que l'on se place, variées quant au genre: peinture, exégèses, etc., il a parlé des choses, *Connaissance de l'Est* m'a beaucoup aidé, m'a confirmé que je n'avais pas tort de m'occuper du *Parti pris des choses* [...]. Et la formidable qualité de ses images, de ses métaphores" (a Sartoris [1984] 1988: 20-21). Per a més detalls sobre la importància de Claudel, *vid.* Rutes pongeanes 9.3.

³³² Neologisme pongeal al qual farem referència tot seguit.

audaces et mes scrupules sont les mêmes, quelque genre que vous assigniez au texte. (P2, 1409)

Com hem assenyalat, però, tenim coneixement que a la seva adolescència Ponge va compondre alguns poemes en vers (algun dels quals fins i tot arribà a publicar sota el pseudònim de Paul-Francis Nogères); circumstància a la qual ell mai no va fer referència, ja que alguns poemes eren de caire simbolista, doctrina de la que sempre es declarà contrari (*vid.* P2, 1345-6; i P2, 1736). I val a dir que, als seus quaderns de notes (PA, 25, 36-41), també s'hi troben dispersats alguns poemes d'aquesta índole, però aquestes formalitzacions tradicionals s'anirien diluint en definir-se la seva intenció d'abordar les *choses* i treure'n una lliçó:

La poésie est l'art d'écrire en vers, peut-on lire dans Larousse. Il est évident que cette définition est maintenant (aujourd'hui) dépassée, qu'elle n'est plus juste. Pour moi la poésie est l'art d'assembler et d'abord de traiter les mots (les paroles) de façon à mordre dans les choses (dans le fond obscur des choses) et de s'en nourrir. (CF, 102)

Però si el metre no era distintiu de la poesia, llavors tampoc no importava el fet que en molts dels textos de Ponge poguessin aparèixer els tradicionals metres; i efectivament, i malgrat la disposició en la pàgina en forma no versificada, molts dels textos pongeans incorporaran fragments mesurats (qüestió que sobretot incidirà en la velocitat del desenvolupament del contingut semàntic, i en la condensació o la dilatació de la pulsació rítmica que serà un efecte *poètic* si s'alliga –per afinitat o per oposició– amb el sentit configurat pel poema):

Très souvent, je l'ai d'ailleurs montré, beaucoup de mes textes peuvent être écrits, peut-être publiés, si vous voulez, imprimés, en prose ou en vers. [...] Il se trouve aussi que mes textes... enfin... la plupart de mes textes, les plus travaillés en tout cas... étaient en vers... avaient l'air d'être en prose, mais en réalité étaient avec des alexandrins ou des vers de six pieds ou de huit pieds, des octosyllabes, etc. (a Daive [1984] 1991: 40)

Però Ponge no hi donava importància en tant que no serien aspectes deliberadament buscats per ell. El poeta havia tingut, al llarg de la seva infància i primera adolescència, una intensa formació musical (de fet, al seu cercle familiar, hom pensava que es dedicaria a la música);³³³ així que Ponge acceptava que el ritme fos quelcom de consubstancial a la seva escriptura. No es tractaria, doncs, d'un específic treball *ad hoc*:

On pensait que je serais plutôt musicien. Eh! bien... non. Mais il est certain qu'en un sens la musique m'est donnée, si vous voulez, que je n'ai pas à m'en occuper, que mes textes, je sais, seront cadencés, rythmés, n'est-ce pas, qu'il y aura une espèce de musique. Je n'ai pas à m'en occuper. Par conséquent, je m'occupe d'autre chose, je veux dire que... c'est une des

³³³ “Bien que je n'en aie pas écrit un seul mot encore, la musique, pendant toute ma jeunesse, fut mon principal moyen d'expression, tandis que je ne pense pas avoir composé une seule poésie avant le printemps de 1915 (j'avais alors seize ans). Mais dès 1906 ou 1907, je fus mis au piano et gâté par ma famille et certains amis de ma famille en raison des dons que, paraît-il, j'y montrais” (a Sollers 2001 [1963] 2001: 53); “vers mes sept ans, on m'a mis au piano et on trouvait que j'avais des dons. J'ai même figuré dans des petits concerts de chambre [...]. On pensait que je serais plutôt un musicien [...]; mes parents eux-mêmes jouaient, mon père du violon et ma mère du piano, et j'ai vécu dans une atmosphère de musique. [...] Mais le fait est qu'à un moment donné j'ai dû abandonner le piano parce que les études au lycée, à partir d'un certain moment, me prenaient entièrement. Je ne m'y suis remis que plus tard, travaillant le piano toute la journée [...] mais je me suis aperçu aussi que je perdais de la substance nerveuse en m'exprimant ainsi... [...] J'ai donc décidé une fois pour toutes de faire tout passer par l'écriture” (a Spada [1979] 1988: 29).

raisons pourquoi... il y a tellement de vers... de choses en octosyllabes ou en alexandrins dans mes textes. C'est parce que la cadence est là. (a Daive [1984] 1991: 40)

Molt probablement, a més, en aquest aspecte Ponge s'hauria vist influït per algunes conviccions de Mallarmé, qui, com anota Roig (1999: 183-184), “ja es resistia a a dir-ne poesia d'un feix estròfic i escandit en vers alexandrí, com exigia la mètrica parnassiana. Per contra, [...] parlava de l'esclat del poema en prosa. Hi veia el llindar de la poesia de creació (i de la *prosa versificada*) que oposava a la retòrica dels metròmans sense poesia”. En efecte, ja coneixem l'admiració que Ponge sempre li professà al poeta parisenc, i a la resposta a l'enquesta *sur l'évolution littéraire* (1891), Mallarmé havia declarat que allà on hi ha voluntat d'estil, hi ha versificació:

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme [...]. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification (Mallarmé, *Œuvres complètes*, 867)

Certament, la crítica ha assenyalat que, malgrat *la seva prosa*, “le vers sous toutes formes est omniprésent chez Ponge” (Wyss 1999: 154); quelcom que hom ha anomenat *le mètre latent* de l'autor (Aron 1980: 41). Abunda, per exemple, l'alexandrí, i alguns fragments de textos compareixen totalment metrificats (com és el cas de la part central del poema «L'Araignée», a *Pièces*, íntegrament en hexasíl·labs per tal d'emular els passos comptats de l'artròpode). Però el fet és que per a Ponge aquests aspectes no serien conformadors de la poesia, motiu pel qual no jutjava una diferència entre el vers i la prosa enteses aquestes modalitats des d'una perspectiva tradicional. Per a ell, seria el tipus d'objecte descrit qui hauria de dictar l'especificitat formal d'aquella creació en particular, i fóra llavors això el criteri *poètic*. Però com que els motius que el dugueren a la poesia havien estat la necessitat de depurar el llenguatge i el fet de retornar-lo a la seva funció primigènia de traduir el real, preferia més ser qualificat com a escriptor de proses que no pas ser considerat com a poeta per raons estètiques o estilístiques:

...je n'ai cessé de déclarer que je ne voulais pas être considéré comme un poète, que je ne me croyais pas mettons digne de cette appellation, et que j'écrivais en prose, que j'ai toujours écrit en prose; que j'ai également [...] choisi cette activité non du tout pour former des objets poétiques, mais seulement pour pouvoir dénoncer le langage commun, en former ou aider à en former un autre [...]. J'ai essayé seulement d'écrire de la façon la plus claire que je l'ai pu. (*PS*, 16)

Com ja vam exposar a la primera part (3.3.2), és cert que ni la rima ni el metre són distintius de la poesia. Cada paraula disposa, en efecte, d'una estructura fonètica que pot fer-se més o menys audible en funció de la seqüència verbal on s'insereixi, atès que ja havíem exposat com Eliot argumentava que la música d'una paraula es troba en una *intersecció*, és a dir, que depèn de les relacions que estableix amb les altres del seu context; i com molt bé assenyalava, fóra

un error creure que tota la poesia ha de ser melodiosa. [...] La dissonància i fins i tot la cacofonia també hi caben; de la mateixa manera que en un poema d'una certa llargada hi ha d'haver transicions entre passatges de més i de menys intensitat, per donar un ritme d'emoció fluctuant que és essencial a l'estructura musical del conjunt (Eliot [1957] 1999: 36)

La qüestió, però, és que en virtut de les seves particularitats, la poèticitat de Ponge ha estat sovint debatuda. Vegem-ho:

Al seu clàssic treball sobre *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Suzanne Bernard, per exemple, considerava que la temàtica de Ponge no s'hi avindria amb la poesia en vers. Segons la investigadora,

la question du choix entre vers et prose ne s'est pas posée pour Ponge: cette lenteur pesante, ce prosaïsme voulu, cette espèce de didactisme laborieux, on ne voit guère comment la poésie en vers pourrait les accueillir. La "poésie" de Ponge ne se propose ni de charmer nos oreilles, ni de plaire à notre imagination; [...] elle ne nous invite à aucune évacion vers des contrées de rêve, mais seulement à contempler la réalité de tous les jours. (Bernard 1978: 744)

No podríem, però, estar més en desacord amb aquesta tesi, ja que, com ja apuntàvem a l'Obertura, ni és el tema allò que fa poètic un text, ni la poesia ha de *charmer nos oreilles, plaire à notre imagination*, ni convidar-nos a cap *évacion*.³³⁴ I de fet, aquests tòpics haurien contribuït a qualificar la poesia com a no referencial, perquè entenen la referència des de la seva concepció clàssica de *fer referència a l'univers de la realitat convencional*, el fet de suposar que la poesia ens duria cap a *contrées de rêve* (i no a la *réalité de tous les jours*) implicaria qualificar-la de no referencial. En el cas de Ponge, és el tema, en efecte, el que dirigeix el format del text tal i com l'autor declarà, però abordar *els objectes* no necessàriament implicaria haver de constrenyir-se a la prosa (poètica o no). Com afirmava García Lorca a la cèlebre conferència que pronuncià a Granada sobre la imatge poètica de Góngora (conferència que sabem que Ponge va llegir i que lloava³³⁵), la *grandesa* de la poesia "no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. [...] Góngora trata con la misma medida todas las materias que abarcaba la poesía de entonces, y así como maneja mares y continentes como un cíclope, analiza frutas y objetos" (García Lorca [1926] 1984: 105). Certament, el problema de definir la naturalesa del *poema en prosa* havia estat una qüestió força debatuda a partir dels textos d'Aloysius Bertrand. I al prefaci de *Le cornet à dés*, un poeta tan transgressor com Max Jacob ja declarà que "On a beaucoup écrit de poèmes en prose depuis trente ou quarante ans; je ne connais guère de poète qui ait compris de quoi il s'agissait" (Jacob [1917] 1945: 15). I és que si la poesia sols s'entenia en tant que integradora de certes especificitats formals com el metre i la rima (però que es consideraven com a afegits), el *poema en prosa* suscitava el dilema de la veritable naturalesa del fet poètic en veure's abstret, justament, d'aquestes especificitats.

Al cercle pongeà, qui més havia elucubrat a l'entorn del fenomen de la poesia havia estat, justament, Jean Paulhan. I tant a *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941) com a *Clef de la poésie* (1944), per exemple, Paulhan havia incidit en el fet que a la poesia es

³³⁴ Però no perquè no importi allò que expressa un poema, sinó perquè l'argument o assumpte és un mitjà i no una finalitat: "el asunto existe para el poema, no el poema para el asunto" (Eliot [1948] 1965: 48).

³³⁵ Efectivament, a *L'Écrit Beaubourg* (Paris: Centre Georges-Pompidou, 1977), que fou l'escrit que redactà Ponge justament per a la inauguració del Centre Pompidou (Beaubourg) de París, el poeta menciona l'"admirable conférence de Federico García Lorca intitulée *L'image poétique chez Don Luis de Góngora*" (a P2, 901). Molt probablement, Ponge hi tingué accés gràcies a les edicions franceses de les conferències de Lorca per part de Gallimard (aparegueren l'any 1960 al volum VII de les *Œuvres complètes* de García Lorca a la col·lecció «Bibliothèque de la Pléiade», i també al volum de *Conférences, interviews, correspondance* que igualment el 1960 sortí a la col·lecció «Blanche»).

produiria un trànsit bidireccional entre mots i pensaments.³³⁶ Els elements essencials de la poesia eren, per a ell, “de pensée d’une part et de langage de l’autre, d’idées et de mots, de sens et de sons” (Paulhan 1944: 10). I a partir d’aquest precepte, establí dos grans grups de poetes: per als primers, la poèticitat del llenguatge derivaria d’un pensament, d’una circumstància extàtica; i per als segons, la poesia hauria estat suscitada, en canvi, a partir de la mateixa paraula. I així, diria que “Apollinaire ou Novalis font en poésie le langage procéder d’une inspiration. Mais Poe ou Valéry l’inspiration d’un langage” (Paulhan 1944: 28).³³⁷ Com podem deduir, però, Ponge no trobaria espai en aquesta classificació, perquè ell establiria els vincles no entre els mots i els pensaments o viceversa, sinó entre el *mot* designador i la *chose* designada. D’altra banda, Paulhan també havia reflexionat sobre el lèxic potencialment poètic del seu temps, i hauria deduït que “Nos arts littéraires sont faits de refus. Il y a eu un temps où il était poétique de dire *onde*, *coursier* et *vespéral*. Mais il est aujourd’hui poétique de ne pas dire *onde*, *coursier* et *vespéral*. [...] N’écrivez pas *lac tranquille* [...] ni *doigts délicats* (mais plutôt *doigts fuselés*)” (Paulhan 1941: 41).³³⁸ Però Ponge mai no va adscriure’s a l’estètica avantgardista, així que tampoc no cercà mai l’adjectivació transgressora. Certament, sempre vindicà l’estètica del classicisme francès per tal de defugir el cànon del romanticisme, però la seva tessitura tampoc no s’ajustaria al gust il·lustrat. Ponge diferiria molt, en efecte, d’aquell plantejament dels retors clàssics com Lamy que, tot postulant que els poetes havien de sorprendre i meravellar, jutjava que també l’estil i els mots havien d’estar a l’alçada de la grandesa dels assumptes que tractessin, motiu pel qual justificava que els poetes es prenguessin certes llibertats estilístiques i que llurs mots no s’ajustessin “aux lois de l’usage commun”:

Les poètes veulent plaire, et surprendre par des choses extraordinaires et merveilleuses; ils ne peuvent arriver à ce but qu’ils se proposent s’ils ne soutiennent la grandeur des choses par la grandeur des mots. Tout ce qu’ils disent étant extraordinaire, les expressions, qui doivent égaler la dignité de la matière, doivent être extraordinaires et éloignées des expressions communes. [...] C’est la qualité des choses qui sont grandes et rares qui excuse et autorise la manière de parler des poètes; car si ces choses sont communes, il ne leur est pas plus permis qu’à un historien de s’éloigner de l’usage commun (Lamy [1675] 1998: 409-410)

³³⁶ Quant al llibre *Les Fleurs de Tarbes*, tenim la certesa que Ponge el llegí i amb molt d’interès segons indiquen les seves notes (PA, 132-33 i 176-77). I és força probable que també *Clef de la poésie*. Així mateix, recordem que Paulhan va escriure una retòrica i just dedicada a Ponge: *Traité des Figures ou la Rhétorique décryptée* (1953). La menció de la descriptió es devia al fet que ell entenia la retòrica com un *langage chiffré* que reclamaria ésser desxifrat o descriptat, i en cap cas la seva intenció fou la d’elaborar una *nova* retòrica. Sols volia reprendre tot l’expressat per les retòriques clàssiques però amb nous exemples (Paulhan [1953b] 1977: 315). L’interessant, però, és que jutjava categòricament aquesta disciplina com un fet de llenguatge: “la Rhétorique traite non pas de la vérité ni des choses en elles-mêmes, mais du seul langage, qui nous sert communément à exprimer, de façon plus ou moins heureuse, ces choses et cette vérité; et non pas de l’esprit, mais de la seule matière de l’expression” (*ibid.*, 320-321).

³³⁷ Com el mateix Paulhan havia expressat, els seus interessos no eren ni els d’un crític ni els d’un literat, sinó, més aviat, d’ordre lògic (Paulhan 1944: 9). I així, traçà aquesta fórmula: la poesia, o bé encaixaria amb l’esquema «De F (a, b, c) il suit F’ (α, β, γ)» [esquema que encarnarien Valéry i Poe], o bé amb aquest altre: «De F (α, β, γ) il suit F’(a, b, c)» (*ibid.*, 46) [el propi d’Apollinaire i Novalis]; i tot essent «F» la funció poètica; «a», «b» i «c» els mots; i «α», «β» i «γ» els pensaments.

³³⁸ La consciència adjectivadora no és pas un fet modern. Recordem, per exemple, com Ronsard provava sempre d’obviar els adjectius redundants: “Je te veux advertir de fuir les epithetes naturelz, qu’ilz ne servent de rien à la sentence de ce que tu veux dire, comme *la rivière coulante*, *la verte ramée*, et infinis autres. Tes epithetes seront recherchez pour signifier, et non pour remplir ton carme, ou pour estre oyseux en ton vers: exemple, *Le ciel vouté* encerne tout le monde. J’ay dit vouté, et non ardent, clair, ny haut, ny azuré, d’autant qu’une voute est propre pour embrasser et encerner quelque chose [respectem les grafies antigues]” (Ronsard [1565] 1950: 1001).

Ils [les poètes] ne regardent jamais les choses que par les endroits capables de charmer. [...] ils deviennent semblables à une Sibylle qui, étant pleine d'un esprit extraordinaire, ne parlait plus le langage ordinaire des hommes (*ibid.*, 412)

I per això el rètor féu servir el conegut símil que “La prose endort, la poésie réveille” (*ibid.*). Evidentment, Lamy parlava sols d'una poesia en vers, i mai no hagués acceptat que els mots emprats fossin els comuns de la vida quotidiana ni, encara menys, que la temàtica no assolís la *grandesa* que se li pressuposava a tot contingut poètic, així que res de més llunyà a la poètica que desenvoluparia Ponge. I hauríem de recordar aquí que just contemporani de la producció pongeana era aquell estudi de Bonnefoy (1965) que vam revisar a la primera part a l'entorn dels mots d'*essence* i els mots d'*aspect* (3.3.1), i del que ja avançàvem que el tractament del lèxic per part de la poesia de Ponge n'il·lustraria la tesi contrària. Si ho recordem, els mots d'*essence* que Bonnefoy jutjà com a més característics foren *foc*, *arbre*, *pedra*; és a dir: just els elements paradigmàtics de la poesia de Ponge, però precisament per això *cosificats* i privats de tots aquells atributs que els atorgava Bonnefoy. Per començar, a Ponge l'importaven les impressions i no les essències, motiu pel qual cadascuna d'aquestes entitats es distingiria pel que Ponge denominarà un complex de qualitats (*les qualités différentielles*, com veurem). I si bé per a Bonnefoy, *le feu*, per exemple, seria “la *présence* du feu dans l'horizon de ma vie, et non certes comme un objet, analysable et utilisable mais comme un dieu, actif, doué de pouvoirs” (Bonnefoy 1965: 337), just seria la imatge oposada la que n'oferia Ponge, per a qui el foc s'afiguraria, en una de les seves transformacions, en tant que *masses contaminées* que desprendrien *les gaz* (PP, 47). Per tant, tampoc pel que fa al lèxic fóra Ponge representatiu del que, presumiblement, s'entendria com a poètic, tot i que nosaltres ja rebatiem amb contundència la tesi de Bonnefoy.

Així mateix, també havíem parlat de la classificació dels gèneres establerta per Hamburger (1957), i just a *Die Logik der Dichtung*, l'autora col·loca l'obra de Ponge ja al marge de la lírica. Com anotàvem (2.3.2), per a Hamburger la peculiaritat de la poesia era que el subjecte enunciatiu arrossegava cap a si mateix l'objecte d'enunciació fins a tal punt que la referència a l'objecte es diluïa. No hi hauria, doncs, comunicació d'aquest objecte enunciat, sinó que a través d'ell el subjecte enunciatiu expressaria un contingut poètic. I per això Hamburger considerava que l'obra de Ponge es trobaria ja al del·là del gènere poètic i precisament per abordar definicions-descripcions de *choses*, perquè la seva fita, en comptes de ser la de voler assolir un contingut poètic, fóra la d'efectuar un esforç purament lingüístic per tal de copsar un objecte mitjançant la paraula, i tot considerant que l'objecte en llengua francesa fóra la paraula francesa relativa a l'objecte en qüestió (Hamburger [1957] 1995: 176). Per a Hamburger, doncs, un text de Ponge hauria d'entendre's com a *material* per a un poema; material que, malgrat integrar ja figures retòriques, encara no s'hauria vist sotmès al veritable procés de creació poètica (*ibid.*). Ja vam apuntar alguns dels desajustaments que implicava la teoria d'Hamburger, però el fet és que, en aquest cas, la manca de poeticitat no la trobaria l'autora en la temàtica pel que fa a l'objecte d'enunciació (les *choses*), sinó en la fita mateixa d'una poètica que no buscava sinó *descriure* i *definir* de forma objectiva.

Certament, Ponge mai no es considerà un *poeta*, i en certa mesura, fins i tot abominava la poesia,³³⁹ però això en tant que sempre es declarà contrari al model de poeta romàntic (i

³³⁹ Recollim algunes de les seves declaracions: “Je ne me veux pas poète” (PS, 26); “Je ne me prétends pas poète” (LR, 45); “la poésie (merde pour ce mot)” (Mt, 38); “dans mon esprit, il ne s'y agit pas *du tout* de la naissance d'un poème mais plutôt d'un effort *contre* la «poésie»” (LR, 133); i en comptes de *poèmes*, optà per

sobretot, als clixés que se'n desprendrien, tot i que llavors ell mateix demostrava que havia caigut al parany dels tòpics generalistes, perquè la poesia romàntica és molt complexa i en absolut homogènia). Ponge es mostrà especialment en desacord amb el concepte de *poesia* que s'expressa, per exemple, a les lliçons sobre l'estètica hegelianes, segons les quals un poema líric reflecteix el món interior dels sentiments i emocions de l'ànima del poeta, els seus interessos més profunds i les potències que li donen alè.³⁴⁰ I el seu rebuig envers aquesta concepció es farà explícit al llarg de tota la seva obra. La qüestió, però, és que el que sempre ponderà Ponge de la seva tasca fou el procés d'elaboració lingüística, “le travail de l'expression verbale (je n'ose pas dire poétique)” (*PM*, 246); i sempre, com veurem, des d'un fort posicionament nacionalista: “Je ne m'intéresse d'ailleurs pas tellement à la poésie, au sens où l'on emploie généralement ce mot, qu'à la parole comme telle, et bien entendu à la parole française, qui est mon moyen d'expression” (a Charmont 1988: 15).³⁴¹ El que rebutjava, doncs, era qualsevol consideració sobre la poesia que es fes al marge d'una atenció al treball de la *Parole*, però si la definició se centrava en aquesta vessant lingüística, acceptava finalment l'apel·latiu de *poeta*:

Et certes, si l'on veut nommer *Poesie* celle qui ne concerne que ce phénomène mystérieux et adorable, la Parole; qui la manifeste à la fois et la pratique, et la cultive; qui ne s'occupe enfin que de son mystère, de son autorité et de son culte, alors c'est en effet la *Poesie* qui nous intéresse (*PM*, 204)

en ce qui me concerne, j'ai fini par accepter que je fais des poésies; j'ai tout fait pour qu'elles n'en aient pas l'air; il paraît que c'est plus facile d'appeler ça des poèmes. En fait cela m'est égal (*Mt*, 263)

I com que nosaltres partim del mateix criteri lingüístic, ens referirem al *poeta* Ponge i a la seva obra *poétique* amb tota la convicció amb què ho argumenta el sentit etimològic del

denominar els seus textos simplement com a “*écrits* (comme je préfère dire plutôt que poèmes)” (a Sartoris [1984] 1988: 21). Amb tot, caldria inferir aquí una actitud de modèstia en tant que Ponge mai no va creure que podia ocupar legítimament el mateix lloc que els poetes que tant admirava. I és en aquest aspecte que haurien de llegir-se aquestes paraules seves, atès que respectava i apreciava molt els poetes que cita: “J'ai souvent été invité [...] pour parler sur les poètes (Pasternak, Ungaretti, Éluard), poètes au sens habituel du terme, et dont je n'étais donc pas” (a Koster 1983: 105).

³⁴⁰ Ja havíem apuntat, en efecte, la importància d'aquest *subjecte íntim* que fóra cabdal per a autors com August-Wilhelm Schlegel, Mme. de Staël i el mateix Hegel, però de cap manera no pot simplificar-se la tessitura de la poètica de Romanticisme, àmbit que als Prolegòmens ja advertíem no pretendre abastar aquí. [Vid., per exemple, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, ed. d'Antoni Mari, Barcelona: Tusquets, 1979, 1998 (2a ed. revisada i ampliada)]. Amb tot, podríem anotar la important distinció que féu Schiller (a *Über naive und sentimentale Dichtung*, 1795-1796) entre un tipus de poesia natural i de caire objectivista (proper al desenvolupat a l'Antiguitat), i un altre de subjectiu i sentimentalista; o bé el decisiu assaig de Friedrich Schlegel sobre la poesia grega (*Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797) que també incidiria en la diferència entre el natural clàssic i l'artificiós modern, tot i que fóra al *Gespräch über die Poesie* (afegit a *Sämtliche Werke*, 1822) on Schlegel sintetitzaria més clarament l'essència de la poesia romàntica (vid., per exemple, la «Introducción» de Reinhold Münster a Friedrich Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. de Berta Raposo, Madrid: Akal, 1996, pp. 7-47).

³⁴¹ Com apunta Maldiney, Ponge entendria el mot *langue* “à peu près dans le sens qu'avait en vieux français et en provençal le mot *lengatge*, qui naît au XII^{ème} siècle à l'époque des troubadours, c'est-à-dire au moment de la naissance des littératures de l'Europe moderne” (Maldiney 1993: 45). Així, i com segueix Maldiney a partir dels estudis de Johannès Lohmann, caldria recordar que el mot provençal *lengatge* designava, sobretot, “la langue comme moyen d'expression littéraire, mais aussi comme une marque distinctive de la nationalité”, i així, “Pour l'homme primitif, une langue, au sens d'une façon de parler, c'est une manière de se comporter”. Per aquest motiu, el mot es relacionaria amb l'*éthos* (“disposition, caractère, façon d'être au monde et à soi”), i és així com entendria Ponge la seva llengua, és a dir, en tant que “La pratique de la langue française est avant tout une façon d'être et d'exister” (Maldiney, *ibid.*, 46).

terme, perquè els textos de Ponge serien, indefectiblement, una creació verbal.³⁴² I és que, com anota Sánchez Robayna (1985: 132), la poesia en Ponge ja no seria “reconocible como tal por referencia a una intención de poesía sino por una voluntad supraliteraria que convierte al metalenguaje en lenguaje-objeto”; en un *lenguatge*, doncs, “que no remite ya a un parámetro, a una categoría poética, sino, en sentido estricto, a su propio ser textual, a su propio proceso: simultaneidad de proceso creador y poema, de experiencia del lenguaje y voluntad *científica* de expresión” (*ibid.*).

Així doncs, trobarem a molts poemes de Ponge fins i tot aplegats paràgrafs en prosa i fragments metrificats; i textos on també la reflexió metapoètica es manifestaria, perquè si per a Ponge, com ja havíem assenyalat, “la poésie n’est pas dans les recueils poétiques... elle est dans les brouillons” (a Ristat 1977, *CF*, 279), l’autor també declararia que la “poésie n’est pas dans les recueils de poèmes qu’on reçoit. Elle est dans les choses qui se présentent comme des essais” (a Pop [1976] 1988: 20); i és per això que abordarem ara les diferents explicitacions de metapoesia que va dur a terme Ponge al llarg de tota la seva producció. I és que, com declarava Lavorel (1986a: 240), “n’est-il [Ponge] pas finalement plus poéticien que poète?”. I la seva poesia, en efecte, seria una poètica aplicada; no una teoria abstracta, sinó una poètica de l’experiència *poètica*.

5.2.2 Crítica i metapoesia: *Le proème. Le momon. L’Objeu* Ponge de l’*écrit* a l’*écriture*

Com havíem apuntat, Paulhan va rebutjar d’incloure a *Le Parti pris* alguns textos que després s’integrarien al volum *Proèmes*. Certament, ja en parlar del poema en prosa pel que fa a Baudelaire, Claudel i Bertrand (a la citació amunt reproduïda), Ponge havia fet menció del terme *proésie*; d’un gènere mixt que tant podria encabir elements de poesia com de prosa (entesos aquests des de la perspectiva tradicional). I així, al recull *Proèmes*, que aplegaria textos la major part dels quals eren anteriors a *Le Parti pris*, hi trobaríem des d’un sonet («Le jeune arbre») fins a unes *Refléxions en lisant «L’essai sur l’absurde»* de Camus, tot i que, fonamentalment, la temàtica dels *proèmes* orbitaria a l’entorn de la llengua, l’escriptura o bé la forma de Ponge de concebre el món (qüestió indissociable de les anteriors). A més a més, i com bé assenyala Beugnot, escollir com a títol del recull justament la denominació de *Proèmes* significava, “par un geste de *captatio benevolentiae* dont tout exorde est le lieu, le donner modestement pour un en-deçà de la poésie et affirmer que l’entreprise poétique n’est jamais en quête, préambule ou porche d’une œuvre à faire” (Beugnot 1986a: 158). Però malgrat que aquests textos breus podrien assimilar-se, en principi, a uns *proemis* en el sentit tradicional del terme, en virtut de la constant inclinació de Ponge envers la formació de nous mots, i que mai no es considerà com un veritable poeta, podríem suposar que el terme *proème* seria, de fet, el neologisme que substituiria, en totes les seves funcions, a

³⁴² Això no obstant, hem d’assenyalar que, en una ocasió, Ponge sí que va escriure *deliberadament* proses, ja que, entre l’11 de febrer i el 6 de maig de 1942, dugué a terme l’elaboració d’unes petites cròniques (anomenades *billets “hors sac”*) que parlaven de la vida quotidiana de la localitat de Roanne, llavors zona lliure i dependent del govern de Vichy; aquests textos breus (n’hi ha cinquanta-tres) recollien petites anècdotes, i foren publicats anònimament al *Progrès* de Lyon. En aquest cas, com diem, sí que parlariem de veritables proses, així que aquests textos no seran comentats aquí, perquè no formen part de la *poètica* de l’autor.

l'habitual *poème* (mot al qual Ponge hauria afegit una no funcional ‘r’ epentètica, precisament per dificultar la pronúncia que tota epèntesi pretén facilitar). I de la mateixa manera que en Ponge l'*avant-texte* es convertia en *texte*, el seu *poème*, que podria aglutinar reflexions metapoètiques, crítiques i assagístiques, esdevindria *proème*, mot que, en definitiva, fóra un acrònim format pels termes *prosa* i *poema*.³⁴³ Aquests *proèmes*, doncs, serien un exemple d'aquesta activitat poètica pongeana que mai no deixaria de ser reflexiva ni metapoètica; d'aquesta activitat que ell mateix hauria anomenat, en alguna ocasió, *proésie* (P2, 1409).³⁴⁴ I vegem com Gleize descriu aquesta nova noció pongeana:

Le mot *proème* appartient à l'ancienne rhétorique. Il désigne ce segment du discours qui précède le discours proprement dit, qui l'introduit ou le lance. Et d'abord (*prooimon*), ce qui vient avant le chant (le prélude des joueurs de lyre). [...] Et puis *proème* c'est évidemment un mot-valise: *prose et poème*, pour désigner un livre où alternent *proses* (proématiques au premier sens du terme) et poèmes en vers (comportant tous, plus ou moins indirecte, une leçon métatechnique). Mais la réalité pongienne du *proème* n'est pas absolument réductible à ces significations évidentes. Elle les contient et les dépasse. *Proème* désigne pour Francis Ponge non pas seulement ce qui serait avant, d'un point de vue chronologique, mais ce type de texte qui met en jeu les présupposés de son travail, ou bien encore qui met en question les éléments du jeu d'écriture, les données à partir desquelles le mouvement de l'expression devient possible. [...] [Le] *proème* est indissolublement création critique et critique de la création (Gleize 1988b: 61-62)

I com el mateix Ponge declarava justament a un dels seus *proèmes*, “Non, il n’y a aucune dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique” (Pr, 129). Així doncs, i com assenyala Combe,

³⁴³ Malgrat l'enorme distància ètica i estètica que els separaria, no podem deixar de recordar aquí els “prosemas” d'Ángel González, atès que el seu poemari “*Prosemas o menos* arranca de un neologismo –*prosemas*–, al que se yuxtapone–arrancando de la última sílaba de *prosemas* la fórmula coloquial *más o menos*, que indica semejanza o aproximación, lo que daría a entender que esos textos son considerados por su autor *aproximadamente* como prosas. Finalmente, el título indica asimismo una comparación: los poemas se describen como *prosemas* o menos que *prosemas*, lo que, en conjunto, ofrece de ellos una irónica descripción peyorativa” (Payeras Grau 2009: 65-66). En el cas de Ponge, però, els *proèmes* serien més aviat considerats “aproximadamente como poemas” pel seu autor, i el talant del poeta francès, com dèiem, no fóra equiparable al de González ni els seus textos usarien els mateixos procediments que els de l'autor d'*Áspero mundo* (vid. l'anàlisi que en fa Payeras, *ibíd.*, 55-114). Curiosament, González dividiria el seu recull *Grado Elemental* (1962) entre «Lecciones de cosas» i «Introducción a las fábulas para animales», dos títols absolutament pongeans, i és cert que just al poema titulat «Lecciones de cosas» (a González 1993: 82) se'ns exhorta a buscar alguns mots al diccionari, però el cinisme *moral* del poeta d'Oviedo (perquè més que cinisme és el convenciment d'una sàvia desesperança) mai no impregnaria el to dels poemes pongeans.

³⁴⁴ I d'aquí el títol d'una de les primeres ressenyes a l'entorn de l'obra de Ponge, la de Maurice Sallet al *Mercury de France* (núm. 1030, 1949): «Le *proète* Ponge». De fet, Jean Cocteau també havia cisellat l'expressió *poésie de critique*, però l'obra d'aquest artista, alligada sempre a una concepció onírica de la realitat –i de les forces del món invisible– difícilment tindria relació amb Ponge. Certament, Ponge se serviria, als inicis de la seva producció, d'un curiós símil per tal d'explicar què eren els seus *proèmes* tot referint que serien el fruit d'una mena d'*époque menstruel*; serien doncs, *saignées critiques*, en períodes on ell no es veuria capaç d'escriure cap *œuvre poétique*: és a dir, menstruació com a fracàs de fecundació però com a possibilitat de fertilitat (reproductora-creadora): “les *Proèmes*, [...] ce sont vraiment mes *époques*, au sens de menstrues [...]. En quoi les menstrues sont-elles considérées comme honteuses: parce qu'elles prouvent que l'on n'est pas enceint (de quelque œuvre). Oui, mais, en même temps, elles prouvent que l'on est encore capable d'être enceint. De produire, d'engendrer. Quand je ne serai plus capable de ces saignées critiques, plus astreint à ces hémorragies périodiques, il est à craindre que cela signifie que je ne suis plus capable non plus d'aucune œuvre poétique” (Pr, 203). En un primer moment, doncs, sí que distingia *poema* de *proème* (*saignée critique*), però la seva opció canviaria ben aviat. Com anoten Gleize i Veck (1984: 29), els *proèmes* serien “second par rapport au poème, et en même temps [...] sa condition de possibilité”.

L'œuvre de Ponge transgresse en effet le partage entre le texte et son commentaire, qui intègre dans son devenir une réflexion «métarhétorique» [...]. On peut dire en effet que Ponge renoue avec ce que Mallarmé appelait le «poème critique», qui, tel un énoncé performatif, accomplit ce qu'il propose en fait de rhétorique; mais Ponge va plus loin que Mallarmé puisque que *tout* texte y est «poème critique» et que le langage y est aussi simultanément *métalangage* (Combe 1990: 155-156)

Com veiem, doncs, part integrant de la tasca pongeana seria la creació de noves modalitats *poétiques* i de les també noves terminologies adients per a definir-les. I així, hauríem d'assenyalar igualment que Ponge va expressar algun cop voler elaborar un recull de textos anomenat *conceptacles* (*LT*, a *P2*, 919; 920), que era el neologisme que havia creat per tal de diferenciar els seus particulars conceptes dels abstractes convencionals, i que podrien incloure tota mena d'aspectes concrets i fins i tot secundaris dels objectes en qüestió, atès que també declarava que les mateixes *choses* serien, en definitiva, *conceptacles* (*ibid.*, 920).

D'altra banda, ja havíem anotat que els escrits pongeans sobre artistes plàstics eren també un canal per a que l'autor expressés i raonés la seva pròpia poètica, ja que, efectivament, "Lorsque Ponge commente une œuvre plastique, c'est souvent l'occasion pour lui de préciser son projet esthétique et de définir son art poétique en apparentant le travail de l'artiste et celui du poète" (Martel 1998: 68); i el mateix succeiria quan Ponge abordés la poètica d'altres escriptors, ja que no seria sinó una manera de parlar de la seva pròpia tasca. I això es pot copsar especialment a la monografia que Ponge dedicà a *Malherbe*. En principi, *Pour un Malherbe* (1965) havia de ser una obra apologètica a l'entorn del poeta de Caen,³⁴⁵ però acabaria essent un compendi de les directrius poètiques del mateix Ponge argumentades a partir dels principis rectoris de la poesia malherbiana, ja que aquesta es caracteritzaria, sobretot, per explicitar "la promotion du processus de genèse au rang d'œuvre à part entière" (Combe 1998: 124), és a dir, quelcom de molt afí a l'esperit pongeà. I així, la importància de Malherbe es deuria al fet que encarnava no la poètica de la *poesia*, sinó la poètica de la *Parole*, perquè aquest autor "n'ait jamais eu qu'une chose à dire, qu'un choix, qu'un projet existentiel à justifier [...]: celui qui ne concerne *que* la Parole, le Verbe" (*PM*, 238). I per la correspondència que mantingué amb Tortel (1998: 91), sabem que Ponge sentia que Malherbe no representava per a ell només la figura d'un poeta a qui admirava, sinó "toute une partie de ma formation et de mon *éthique*", és a dir, que seria el model i alhora el modelitzador del seu *ethos*, de la seva *moralitat* poètica.

La peculiaritat de *Pour un Malherbe* rauria, de nou, en la gènesi, en el mateix procés de gestació de l'obra, perquè "c'est véritablement en poète qu'il [Ponge] s'exprime au sujet de Malherbe [...], mais par la poétique de la genèse qu'il met en œuvre" (Combe 1998: 127). Però aquest cop, el determinant no fóra la revelació d'un esberrany, sinó l'establiment de la *dispositio* (i per això en tornarem a parlar a la secció 4.4.1 del capítol dedicat a la música, que és on s'abordarà la pertinència semàntica de les estructures). Plantejada com a obra oberta i inacabada per naturalesa, *Pour un Malherbe* estaria integrada per un conjunt de notes (i de

³⁴⁵ La menció i els elogis envers Malherbe són abundantíssims a l'obra de Ponge. En parlarem al capítol de la materialitat, però avancem aquí que Ponge admirava Malherbe per la solidesa lingüística, l'esperit francès i l'absència de sentimentalisme (i també com Malherbe, Ponge abominava els poetes de la *Pleiade*, sobretot Ronsard). Certament, valorar Malherbe significava anar "contre la valorisation du *style naturel*, contre l'écriture révélatrice de l'homme, contre l'esthétique de l'effusion spontanée mais pour une poétique rhétoricienne, technique et réglée" (Hanna 2002: 115): és a dir, tot allò que l'importava a Ponge malgrat que llurs estètiques fossin tan diferents. I és que Ponge jutjava que "Malherbe est *à lui seul* une époque de notre langue" (*PM*, 87).

fragments despresos d'elles amb variants) que, aplegades entre el 1951 i el 1957, procedirien de fonts diverses els materials de les quals haurien estat recollits per Ponge per a dur a terme uns projectes que mai no culminaren: i així, hi trobarem les notes sobre el poeta de Caen que Jean Tortel li encarregà a Ponge per a un número especial, l'any 1952, dels *Cahiers du Sud* sobre el «Préclassicisme français», les relatives al projecte per a l'edició de l'obra de Malherbe que Ponge havia de fer per a la «Bibliothèque de la Pléiade» de Gallimard (i que, finalment, es va encarregar a Antoine Adam),³⁴⁶ i les d'un altre projecte fallit: el d'un *Malherbe par lui même* que estaria destinat a la col·lecció «Écrivains de toujours» de Seuil. Certament, i encara que Ponge no volia escriure un assaig acadèmic, la recerca bibliogràfica que dugué a terme fou molt rigurosa i especialitzada;³⁴⁷ però la disposició final dels materials i l'estrany espargiment dels continguts (alguns dels quals repetien amb molt poques variants els ja adduïts) van provocar que la crítica assenyalés que la naturalesa de *Pour un Malherbe* acabaria contradint els principis de l'esperit classicista que Ponge hauria volgut enaltir.³⁴⁸ En qualsevol cas, el llibre, escrit predominantment en primera persona, acabarà essent una mena de *journal intime* del mateix Ponge (les dades sobre la biografia de Malherbe, per exemple, li serviran per a evocar els seus records d'infantesa); i talment com en els seus típics dossiers genètics, cadascun dels fragments conformadors de l'obra compareixerà amb el lloc i la data corresponents a la seva circumstància d'escriptura. I tot plegat, no fóra sinó una altra de les seves reflexions sobre el seu procedir poètic.

Un altre volum híbrid caracteritzat per la metapoesia i la crítica el constituïria *Méthodes*, que respondria a una mena de proteic bloc de notes en el qual hom pot trobar des d'un assaig-poema dedicat a un *verre d'eau*, fins a un quadern de viatge («Pochades en prose») sobre les impressions d'una estada a Algèria que féu Ponge juntament amb Leiris i Kermadec.³⁴⁹ Però

³⁴⁶ Hem d'anotar, però, que va ser el mateix Ponge qui va fer la proposta a Gallimard, així com també a les Éditions du Rocher, a les Éditions Fasquelle, i al Club français du livre (Beugnot 1999: 28). Cap dels projectes, però, no cristal·litzà, i com el poeta li diria a Paulhan: "Personne ne veut d'une édition de Malherbe" (C2, 28).

³⁴⁷ Se sap que Ponge va consultar una quantitat ingent de fonts bibliogràfiques tant a la Bibliothèque Nationale com a la Bibliothèque Sainte-Geneviève, i entre el material es comptava, a banda de la tesi sobre Malherbe de René Fromilhague (*Malherbe: Technique et création poétique*), de l'any 1954, el *Discours sur les œuvres de Malherbe* d'Antoine Godeau que precedia l'edició de 1630 de les obres del poeta, els cinc volums de l'edició anotada per Ludovic Lalanne de les *Œuvres complètes* de Malherbe (Hachette, 1862-1869), i els dos volums de les *Poésies* editats per Jacques Lavaud (Droz, 1936-37), a més d'altres molts documents (per a un estudi detallat, *vid.* Beugnot 2001: 156-157, i Beugnot 1999, on s'analitza també la recepció que tingué el *Pour un Malherbe* pongeà. L'immens treball documental revela, doncs, que les notes amb què Ponge forní el seu llibre res no tenien d'improvització ni d'espontaneïtat).

³⁴⁸ Com assenyala Combe (1998: 124), "Cette manière de porter à la publication les notes préparatoires, esquisses, plans et projets, propre à l'ensemble de l'œuvre comme *work in progress*, constitue sans aucun doute la contradiction la plus flagrante avec l'esprit même du *classicisme* malherbien dont Ponge se réclame. [...] [Ponge] valorise l'inachèvement, devenu constitutif de l'œuvre. L'exhibition du travail de l'écrivain paraît le contraire même de la rhétorique classique à laquelle il ne cesse pourtant de se référer".

³⁴⁹ Els tres havien estat convidats a Sidi Madani (prop de Blida) pel govern d'Algèria, a propòsit d'una cimera de relacions culturals, del 8 al 27 de gener del 1948. Al seu *Journal*, hom pot llegir com Leiris (1992: 451) refereix algunes de les converses que mantingué amb Ponge sobre la poesia (Ponge feia menció de *La Seine*, text que en aquells moments estava redactant). I val a dir que Ponge va impressionar intensament Leiris, ja que el tornaria a mencionar al seu diari en el moment en què, l'any 1963, i a punt de sotmetre's a una intervenció quirúrgica, explicà que la lectura de Ponge i de Pavese el dugueren a reflexionar sobre la seva pròpia poesia (Leiris 1992: 589). De fet, no hem d'oblidar que Leiris també va escriure una mena de diccionari poètic, el *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939); un peculiar glossari que, fonamentat en el fet de voler establir relacions semàntiques entre els mots però en virtut de les seves proximitats fonètiques (tasca que també assajarà Ponge), tenia el mateix objectiu que la poètica pongeana, perquè Leiris explica que mitjançant la seva propensió "à démantibuler le langage avec ces jeux de mots" no tenia sinó "l'espérance d'aboutir parfois à un

el text més rellevant que inclou és el dietari «My creative method»,³⁵⁰ un extens escrit on Ponge exposa, ara sí que deliberadament i sense cap altre pretext, tot el seu ideari poètic i la raó dels procediments que emprà per tal d'acomplir amb els seus designis. I és que, com assenyala Maldiney (1993: 116), “La méthode (*my creative Method*) fait l'œuvre. *Méthodos* désigne l'acte de faire chemin (*hodos*) derrière (*meta*) à la poursuite de quelqu'un ou de quelque chose”, i el cert és que qualsevol “texte de Francis Ponge –c'est en quoi il existe– ne cesse d'ouvrir son chemin à la poursuite de lui-même”. I en aquesta recerca on el text es busca a si mateix i on la paraula encerca la cosa, l'obra de Ponge no deixarà de transgredir formats i gèneres (i també els elements de la retòrica clàssica, com veurem); i ni tan sols els textos relatius a un únic objecte en concret presentaran una tipologia homogènia. A *Le Savon*, per exemple, i a banda dels fragments que trobarem en prosa en tant que reflexió poètica a l'entorn de la traducció verbal de l'objecte *sabó* (i que es combinaran amb algun poema en vers relatiu a l'objecte en qüestió), veurem que s'inclou el fragment d'una carta que Camus li envià a Ponge i on el filòsof li comentava unes notes que el poeta li hauria remès a propòsit de la composició de *Le Savon*; i el més sorprenent encara és que el llibre enclourà una mena de peça teatral amb nou personatges que girarà al voltant de les virtuts del sabó (com a *toilette intellectuelle*).³⁵¹ No es tractaria, evidentment, d'una explicació del gènere dramàtic convencional, sinó d'una recreació com la de la *proésie*: l'anomenat *Momon*. Ponge havia descobert el mot a *Le Littré* i en parlaria a la seva correspondència amb Paulhan. Le *momon* es relacionaria amb la mascarada, amb el joc de màscares, i Ponge l'associarà, a més, amb l'intermedi teatral o *sainete*. En qualsevol cas, el poeta el trobà interessant perquè suposava una mena de subversiu contra els grans gèneres clàssics i també perquè implicava la ridiculització de la retòrica amb què cada autor duria a terme la seva tasca. I així li ho referí a Paulhan:

On trouve vraiment des choses étonnantes dans Littré. Qu'est-ce qu'un MOMON? Quelque chose d'assez sinistre: «1° Sorte de danse exécutée par des masques. – 2° Défi porté par un masque. *Étym.*: Proche de Mômérie». Par extension (ça, c'est de moi): genre littéraire [...] où l'auteur pour une raison ou une autre (humour, souci, ou désespoir logique), ridiculise plus ou moins discrètement son propre moyen d'expression. (*C1*, 313)

I llavors Ponge afegia a la definició el següent apèndix, talment com si aquest hagués pogut aparèixer al final de l'article del Littré com a exemple: “*Le Savon* de Francis Ponge, est un

langage moins arbitraire, en connexion authentique avec les choses dont sa mission est de nous parler” (Leiris 1985: 178). Pel que fa a Kermadec, Ponge escriurà dos textos sobre l'artista que s'inclouran a l'*AC*, i com veurem (7.4.2), el seu estil l'influí quant a la concepció de l'espai.

³⁵⁰ El títol en anglès reproduceix el d'un article que redactà Betty Miller el 1947 a l'entorn de la poètica pongeana: «Francis Ponge and the Creative Method» (a la revista londinenca *Horizon*, vol. XVI, núm. 92, pp. 214-220); i Ponge l'escollí perquè aquest títol “résonnait de façon moins prétentieuse que «Ma méthode de création»” (*P2*, 1410), la qual cosa indica la peculiar percepció que Ponge tenia de les paraules i fins a quin punt podien suggestionar-lo, atès que el títol que acabà essent («My creative method») és l'evident traducció exacta de «Ma méthode de création»; sols que, en llengua aliena, la jutjava una denominació més objectiva.

³⁵¹ El 1981, el text de *Le Savon* fou escenificat, sota la direcció de Christian Rist, al Centre Beaubourg parisenc. De fet, i malgrat no vincular-se Ponge al món teatral, molts dels seus textos serien objecte de lectures escenificades. L'any 1976, per exemple, ja es féu una lectura de *Pour un Malherbe* al Théâtre Récamière; i a l'edició de 1985 del Festival d'Avignon, que li va retre homenatge al poeta, es tornà a escenificar *Le Savon*. D'altra banda, i durant l'ocupació alemanya, la Ràdio francesa va endegar el projecte d'enregistrar textos poètics llegits per actors; i quan Ponge va sentir els seus, va demanar que els eliminessin; l'incomodava l'afectació amb què els actors llegien les seves obres, “Parce que la diction par des spécialistes de la diction, rien ne peut être plus insupportable” [l'únic actor que venerava fou Michel Bouquet, tal i com declarà a Cerisy, 421]. No obstant això, va sol·licitar que conservessin la gravació de la lectura del poema «Le Tronc d'arbre» (inclòs a *Proèmes*), el lector del qual havia estat el mateix Camus.

momon. On trouve des exemples de momon dans tous les beaux-arts (Peinture, musique, etc.)” (C1, 314). I també al mateix text de *Le Savon Ponge* defineix el *momon* de la següent manera:

Un momon est une mascarade, une espèce de danse exécutée par des masques, ensuite un défi porté par des masques. Le radical est le même que dans momerie. L’on devrait pouvoir nommer encore ainsi, par extension, toute œuvre d’art comportant sa propre caricature, ou dans laquelle l’auteur ridiculiserait son moyen d’expression. La *Valse* de Ravel est un momon.³⁵² Ce genre est particulier aux époques où la rhétorique est perdue, se cherche (*Sa*, P2 374)

I és que en Ponge també hi hauria una important vessant lúdica en tant que el seu procedir poètic implicava un constant joc del llenguatge per tal de verbalitzar l’objecte. I per aquesta raó, un altre dels típics neologismes pongeans seria el de l’*Objeu*, mot que aglutinaria *objet* i *jeu* i que abraçaria una virtualitat de diferents interpretacions, per bé que sempre associades, justament, al fet que la llengua sovint *funciona*, al poema, com un mecanisme de rellotgeria i amb motiu de les relacions que s’establirien entre els mots (i tornaria a ser pertinent aquí la imatge de l’*horlogerie* de la qual ja havíem parlat):³⁵³

Voyez jouer... *Objet* et *objeu*, naturellement. N’est-ce pas c’est le jeu dans le sens le plus profond du terme. C’est-à-dire le fonctionnement à proprement parler, le jeu d’une pièce mécanique. [...] [Les mots], on les laisse vivre, c’est-à-dire on les agence de façon qu’ils fonctionnent, on les ajuste comme on ajuste une clé, comme dans l’horlogerie. Si vous démontez une montre, alors elle ne marche plus, et si vous arrivez à la remonter, si vous ajustez un mécanisme, à ce moment-là vous pouvez même disparaître, il fonctionne seul. La même chose, pour le poème. Le poème fonctionne si vous avez réussi à l’agencer de telle façon que ça marche, par ces rapports très complexes entre les éléments. (a Pop [1976] 1988: 16-17)

I així, el terme significarà, unes vegades, un nou gènere (el capaç d’encabir tots els formats pongeans), el mateix objecte-fita de la seva tasca poètica (l’objecte fet paraula mitjançant el joc verbal, o bé l’objecte extralingüístic suscitant de l’acte poètic), o la tasca de creació poètica pròpiament dita, és a dir, l’àmbit on tindrien lloc tots els procediments lingüístics que Ponge assajà per a descriure les *choses*, i dels quals parlarem a la propera part de la tesi.³⁵⁴ I així, i tal i com expressarà el mateix autor, “Nous n’écrivons ni Prose, ni Poésie.

³⁵² Certament, aquest poema coreogràfic per a orquestra res no té a veure amb el to del vals prototípic. Ravel tenia la intenció de retre homenatge als valsos de Johann Strauss, però les circumstàncies de les guerres mundials feren que el compositor enfosqués la suavitat cromàtica i elegant del vals i en fes una mena de caricatura grotesca de tessitura expressionista. L’obra havia d’ésser estrenada a París pels ballets russos, però quan Diaghilev la va escoltar el 1920, es negà a dissenyar-ne la coreografia (i això que només va sentir la versió per a piano, que sols de forma parcial il·lustra l’efecte decadent que la partitura per a orquestra denota).

³⁵³ Per a un recull de tots els neologismes i conceptes fonamentals de la poètica de Ponge, *vid.* els glossaris de Farasse (1989) i Farasse/Veck (1999).

³⁵⁴ La crítica ha estudiat molt els possibles significats de l’*Objeu* i tots es vincularien al caràcter lúdic del *partiprisme*, amb la visió de Ponge de copsar la realitat fenomènica, amb la idea del món, el text i l’escriptura com a elements en funcionament, etc. I així, per a Gorrillot (2003:73), l’*objeu* és el resultat de “multiplier les points de vue sur l’objet”. Per a Luebbbers (2007: 874), l’*objeu* seria l’“*objet* textuel qui [...] n’offre pas au lecteur des significations figées, mais une démonstration de la production renouvelée de ces significations, dans le *jeu* perpétuel de toutes les possibilités du langage, le lecteur participant à cette production”. Com diu Lavorel (1986a: 201), “Il y a bien plus qu’un jeu de mots dans cet *objeu*. C’est la constitution d’un monde propre au langage, qui reprenne dans sa complexion et dans son principe le Monde même, au point de le remplacer”. I ja segons Spada (1974: 33), “Le mot OBJEU dit à la fois les règles d’un fonctionnement complexe et le plaisir de ce fonctionnement, hors de toute métaphysique. [...] l’objet permet à la fois une glorification du référent,

Nous pratiquons l'Objeu. Que l'on considère le résultat de certains de nos exercices comme ayant une valeur littéraire, voire poétique [...]: peu importe" (PA, 288).

L'heterogeneïtat de les composicions de Ponge, doncs, serà manifesta. I un dels seus grans textos híbrids que podríem aduir com a exemple fóra el de «La Mounine» (inclòs a *La Rage de l'expression*), text que aglutinaria totes les particularitats de la poètica pongeana que hem anat anotant. Es tracta d'un escrit obert a mode de *journal poétique* que correspon a una descripció del cel de la Provença tal i com un dia Ponge el va copsar en un viatge en autocar entre Marseille i Aix (al lloc denominat *La Mounine*). El tema, doncs, no podria ser més concret ni l'actitud més referencial; i al text en qüestió trobaríem consideracions filosòfiques, llistats de recerques lèxiques, i versions en vers i en prosa de l'esmentat intent de descriure la impressió del paisatge. Com havíem dit, Ponge també pretenia extreure, de cada objecte, una moral, una lliçó. I talment succeiria aquí, tot i que l'*objet* no fóra, en aquest cas, sinó directament la impressió suscitada per la visió de l'espai de cel que el poeta hauria enregistrat des de l'autocar. Oferim ara un tast d'una de les parts del poema on Ponge dona compte de la intenció i del procediment emprat per a la prossecució de l'escrit en una seqüència que intitula *Note (motion) d'ordre à propos du ciel de Provence* (fragment que, com la resta, apareix datat en tant que testimoni del *journal poétique*). Certament, no reclamarà cap mena d'explicació, atès que l'escrit expressa la seva finalitat i raó de ser:

Il s'agit de bien *décrire* ce ciel tel qu'il m'apparut et m'impressionna si profondément. De cette description, ou à la suite d'elle, surgira en termes simples l'*explication* de ma profonde émotion.

Si j'ai été si touché, c'est qu'il s'agissait sans doute de la révélation sous cette forme d'une loi esthétique et morale importante.

A l'intensité de mon émotion, à la ténacité de mon effort pour en rendre compte et aux scrupules qui m'interdisent d'en bâcler la description, je juge de l'intérêt de cette loi. J'ai à dégager cette loi, cette *leçon* (La Fontaine eût dit cette morale). Ce peut être aussi bien une loi scientifique, un théorème.

... Donc, à l'origine, un sanglot, une émotion sans cause apparente (le sentiment du *beau* ne suffit pas à l'expliquer [...]).

A noter que j'éprouve les plus grosses difficultés du fait nombre énormes d'images qui viennent se mettre à ma disposition [...]

Il s'agit d'éclaircir cela, d'y mettre la lumière, de dégager les raisons (de mon émotion) et la loi (de ce paysage), de faire *servir* ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique, de le faire devenir un outil moral, logique [...]

Bien insister que tout le secret de la victoire est dans l'exactitude scrupuleuse de la description: «J'ai été impressionné par *ceci* et *celà*» (LR, 155-156)³⁵⁵

D'altra banda, i com ja havíem vist, Ponge refusava els conceptes abstractes relatius a les coses, perquè sols l'interessaven les impressions que es derivaven de l'experiència factual de la vivència amb elles. I també en aquest text això s'explicitaria amb claredat unes ratlles més

une médiation entre l'homme et les choses [...] le monde n'est pas expliqué, mais *refait*" [i certament, Ponge parlarà sempre de *refaire* le monde. Ho veurem tot seguit a la coda que tanca aquesta part, 5.3]. Més endavant, reproduïrem una de les definicions d'*Objeu* més diàfanes del mateix Ponge, però tot el que deriva de les definicions abans citades s'hi enclouria, perquè l'*objeu* serà, per a Ponge, un concepte obert i heterogeni com la poesia mateixa.

³⁵⁵ Com assenyala Lévy a l'article «Ponge épistémologue» al qual remetem, just en aquest paràgraf hom trobaria quasi tots els elements d'una "épistémologie classique: on subit une impression, on en fait une *description* qui donnera une *explication* dont on extraira une *loi*. [...] événement → description → explication → loi" (Lévy 1992: 144).

avall: “je me veux moins poète que «savant». –Je désire moins aboutir à un poème qu’à une formule, qu’à un éclaircissement d’impressions. S’il est possible de fonder une science dont la matière serait les impressions [...] je veux être l’homme de cette science” (LR, 158); i a més a més, l’autor afegiria que no es tractaria només de publicar “la formule à laquelle on a pu croire avoir abouti, mais de publier l’histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration” (*ibid.*), així que el mateix poema justificava la seva finalitat, el seu procediment per tal d’aconseguir-la, i l’específica tipologia de la seva formalització; i això tot intercalant, com dèiem, llistats de mots extrets de *Le Littre*, i els fragments del suposat poema en vers que definiria el paisatge en qüestió; i el darrer cop que apareix el poema, constitueix el vers final un «Etc.», senyal extrem d’un rebuig envers la poètica convencional.³⁵⁶ Així doncs, Lévy assenyalava, a propòsit de l’escrit complet de «La Mounine», que llavors

On pourrait se demander où est le texte –au sens traditionnel du terme– dans cette percolation de plus en plus fine de plan en plan et dans cette multitude de versions/trajets à chaque plan. Du plus gros au plus petit plan, on ne trouve nulle part de version finale ou définitive. Nous ne sommes plus, en effet, dans un discours linéaire où le sens se construit ligne après ligne. [...] Le texte traditionnellement clos n’est nulle part: il n’est pas localisable et n’a pas des bords. Et il est partout: toutes les versions, et à chaque niveau, ont même valeur et toutes ensemble constituent le texte [...]. Le texte, dans ce sens est aussi virtuel que la chose. Ils sont tous les deux des objets quasi holographiques. [...] Nous sommes pris dans une oscillation constante et paradoxale entre opération et produit, lequel produit est constitué par les opérations qui l’ont produit (Lévy 1992: 151-152)

Això no obstant, i més que no pas parlar de prosa o de poesia (o de poesia o metapoètica, atès que per a nosaltres la *poiesi* de Ponge fóra evident), hom podria qüestionar-se, des de la perspectiva de la crítica genètica, fins a quin punt els textos pongeans serien llavors *écrits* o bé *écriture*. Certament, el procés d’elaboració d’un text, la seva gènesi, és un moviment que va

de l’informe a la forme, de l’implicite au sens, du virtuel d’un imaginaire au présent d’un texte. Dans ce mouvement, une hiérarchie des opérations est en action; elle ordonne les parties en une totalité et structure un monde de mots en une œuvre. Reconnaître ses lois, c’est constituer une poétique de l’écriture, en rapport (ou conflit) avec celle de l’écrit (Hay 1989: 15)

I en Ponge, en efecte, no hi hauria conflicte, perquè les operacions que regirien el procés de la creació escriptural es constituïrien idèntiques a les de l’escrit *final* (que no existiria com tal, en virtut de l’equació *texte=avant-texte*). I així, i com anoten Gleize i Veck, l’obra pongeana reclamaria inventar una nova terminologia de crítica genètica, perquè la seva creació poètica, en definitiva, comprendria la gènesi de la mateixa creació poètica (la gènesi de la gènesi):

pour rendre compte d’un texte qui *est* un brouillon, ou qui est un brouillon en train de devenir un texte, d’un texte qui est son propre avant-texte, toujours avant et en avant de

³⁵⁶ Certament, un del *prosemas* més característics –al nostre judici– de González inclou un “etcétera” («CONTRA-ORDEN. (POÉTICA por la que me pronuncio ciertos días)», de *Procedimientos narrativos*, 1972; es recull a González 1993: 170); però en aquest cas, l’expressió deriva de l’extremat col·loquialisme que es desprèn del poema i que s’adiu amb la directa apel·lació al lector per part del subjecte líric (“Mantén sucia la estrofa./Escupe dentro”). En el cas de Ponge, en canvi, el registre és formal, i l’autor hi col·loca el “Etc.” a fi d’advertir que restaria encara molt de material (moltes impressions) per verbalitzar.

lui-même, proématique en permanence dans un présent projeté, projetant (programmatique), d'un texte comportant, à l'intérieur, ses propres variantes, et variantes de variantes, en sorte qu'à la fin il n'est plus qu'un système de variantes, une série de séries fonctionnant sans butée *originelle* comme sans version *définitive*, d'un texte enfin qui se corrige sans effacer, qui s'augmente et se nourrit de lui-même, proliférant à chacun de ses nœuds, virtuellement infini par ce travail, en tous cas toujours en droit *recommençable*, ou *continuable*, en sorte que la notion de correction, même si elle sous-tend toujours aussi chez Ponge l'idée d'un effort vers la formulation juste, ne peut être en aucune façon entendue comme un acte ponctuel, mais comme synonyme de l'écriture elle-même, activité correctrice, productivité dite texte (Gleize/Veck 1984: 27-28)

En resum, doncs, hauríem vist que tant la tipologia del text *poètic* com el concepte mateix del gènere haurien estat recreats per la *poiesi* pongeana. I així, la tasca poètica de Ponge, que mai no podria desdir-se d'una constant reflexió envers ella mateixa, i que es fonamentaria en la seva concepció del *partiprisme*, en l'intent de copsar verbalment un objecte, es duria a terme mitjançant una *métalogique* que ens donaria com a resultat uns *poemaris* (*dictionnaires phénoménologiques, proèmes, journaux génétiques, méthodes, pratiques*) els *poemes* dels quals anirien des del *poema-sapate* fins al conjunt de *brouillons* partir del qual el mateix poema s'hauria gestat o al qual derivaria, atès que el moment d'acabament d'un escrit mai no tindria lloc, i les repeses, repeticions i variacions del material d'escriptura serien, alhora, causa i conseqüència d'altres escrits en un constant procés d'autotextualitat (tècnica d'*archivage, déplacements génétiques*) que faria que el mateix Ponge definís la gènesi de la seva obra com si hagués estat "animée d'une sorte de mouvement en spirale" (Cerisy, 412). *Spirale* relativa, i és clar, al trajecte *chose-parole-chose*, o bé *parole-chose-parole*, és a dir, al moviment bidireccional derivat de la múltiple percepció sobre els diferents punts de vista aplicats als fenòmens, i del constant assetjament verbal per tal d'afigurar-los. La fita de verbalitzar un objecte, doncs, podria anar tant de la realitat a la paraula (*parti pris des choses*) com de la paraula a la realitat (*compte tenu des mots*), i talment és així com havia de ser, segons vam justificar per mitjà del plantejament d'una semiòtica cognitiva (1.1.1), perquè ni l'estructuralisme ni un extremat pragmatisme podrien argumentar coherentment aquesta trajectòria bidireccional que fóra necessària en tant que "le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modèles. Ce qui suppose un mouvement double, qui va du monde au sujet sémiotique et celui-ci au monde" (Klinkenberg 1999: 139). I com que l'únic *texte* definitiu no seria sinó la infinita *réalité des choses*, sols un esborrany en espiral (*avant-texte* autotextual) podria constituir-se com el conjunt de la seva obra, tot i que no conformat per diferents esborranys-crisàlide, sinó per un creixent *brouillon* mental que actuaria a mode de traces mnemotècniques a partir de les quals podríem recórrer a les noves definicions sobre les coses (*conceptacles* d'impressions). La creació pongeana, doncs, ens conduiria forçosament a la metapoèsia tot fent del *poème proème* i de la poètica *une méthode* (*hodós, 'camí'*): camí cap al seu mateix procés de gènesi («My creative Method»), o bé a la del poeta modèlic (*Pour un Malherbe*, obra que bé podria haver-se titulat *Pour un Ponge*). I en aquesta fusió i confusió de gèneres suscitada pel joc dialèctic entre la *parole* i la *chose* (*Objet*, en definitiva), el poema integraria la recerca lexicogràfica (mirall d'una nomenclatura cíclica) i fins el diàleg dramàtic (el *momon* autoparòdic), i les constants compilacions i reedicions dels reculls convertarien la producció total pongeana en un gran *dossier génétique* que no sols hauria fet del *texte* l'*avant-texte*, sinó de l'*écrit* l'*écriture*. I de l'*écriture*, i tal i com ho havia expressat Calvino, *il linguaggio delle cose*.

5.3 Coda (sintètica). «Référer» le monde, «refaire» le monde

Et le Monde fut.

Josep Carner,
«Francis Ponge et les choses»³⁵⁷

Tal i com hem vist al llarg d'aquesta part segona, Ponge no volia sinó *referir* la realitat empírica però desconvençionalitzant-la; i així, el món objectual que dissenyà suposava una nova *figuració* de la realitat la descripció lingüística de la qual implicaria que les nocions relatives a les coses haurien de conduir-nos cap a elles d'una forma motivada, a fi que la figuració ens traslluís la figura. I com que a cada *notion* hi hauria de contribuir “de façon très grave et sérieuse” el nom de l'objecte, “le mot français qui habituellement le désigne” (*Mt*, 35), en la majoria dels casos la tasca inicial del poeta serà la de descompondre i analitzar els noms de les coses en tant que privilegiats reveladors, justament, de la naturalesa de les coses a les quals donarien nom, motiu pel qual el seu planteig no podria ser sinó cratilista; i un propòsit cratilista hauria de correspondre, coherentment, a una concepció clàssica de la referència. Així doncs, voler *referir* el món de manera motivada implicava, en definitiva, *refer* el món, perquè caldria (re)construir el plantejament referencial a fi que aquest no ens reportés les coses d'una manera convencional com succeiria amb la tesi de l'objectivisme moderat. I en efecte, just el que desitjava el poeta era *refer* el món (tot essent, la seva activitat, legítima *poiesi*). A la propera part, doncs, el primer dispositiu de referència pongeana que abordarem serà el del mateix planteig cratilista, ja que serà aquest supòsit el que fonamentarà tota l'obra del poeta. I com que ja sabem que donar nom a les coses és, en certa manera, crear-les, veurem que Ponge menciona sovint aquest procedir de la fabricació, ja que, com assenyala Lévy (1999: 13), en Ponge “Il ne s'agit pas en effet d'imiter le monde ou de le montrer [...] mais de le refaire –littéralement– en paroles”; motiu pel qual el cratilisme pongeà es convertiria, com apuntà Farasse (1996: 18), en “une méthode pour faire passer les mots de l'autre côté, celui des choses”. I així, el poeta s'hauria proposat *fer* del mot la *chose* o, més precisament, “transformer la parole qui nomme la chose en la chose nommée” (Lévy 1999: 12):

Seule la littérature (et celle [...] de description –par opposition à celle d'explication–: parti pris des choses, dictionnaire phénoménologique, cosmogonie) permet de jouer le grand jeu: de refaire le monde, à tous les sens du mot *refaire*,³⁵⁸ grâce au caractère à la fois concret et abstrait, intérieur et extérieur du VERBE, grâce à son épaisseur sémantique (*Pr*, 200)

³⁵⁷ A la *NRF*, núm. 45, 1956, p. 409. Sempre citem l'article en la seva versió catalana. Aquest cop, n'hem fet excepció per deferència a Ponge.

³⁵⁸ El diccionari *Littre* enregistra fins a dotze accepcions a l'entorn del lema *refaire*, entre les quals trobaríem 'la rèplica exacta', 'la creació per semblança', 'la reparació', 'la revigorització', i 'la recreació per addició de quelcom de nou': «(1) Faire ce qui a déjà été fait [...]; (2) Faire, même pour la première fois, une chose analogue à une chose qui a déjà été faite [...]; (4) Réparer, raccommoder une chose gâtée, ruinée [...]; (7) Redonner de la vigueur [...]; (12) Donner un nouveau caractère [...]». Amb tot, val a dir que Sollers apuntà que aquest *refaire* el món pongeà hauria de relacionar-se amb la *onzième thèse sur Feuerbach de Marx*: “Les

J'aime mieux un objet *fait* de l'homme (le poème, la création métalogue), qu'un objet sans mérite de la Nature (*Pr*, 193- 194)

[Ma] poésie peut sembler prosaïque ou terre à terre... mais il faut faire des choses (a Ristat 1977, *CF*, 294)

I si tota la intenció de Ponge era, com havíem vist (4.1.1), la de depurar el llenguatge per tal de *corregir* les designacions impròpies i negligents, la seva fita culminaria amb l'evidència de l'objecte, és a dir, “jusqu'à ce que l'objet soit défini d'une façon telle que sa part d'infaillibilité passe dans les mots qui le désignent. C'est le moment de l'évidence poétique, celui de la création réelle de l'objet” (Tortel 1984: 32). Així doncs, es tractaria de fabricar *objectes verbals* anàlegs als reals tal i com ell mateix expressava que fóra possible (“On peut faire dans le monde du langage quelque chose qui soit homologué”; *P2*, 1432); *objectes*, doncs, que haurien de tenir la mateixa *evidència* que els empíricament comprovables del món físic, atès que, com sabem, la realitat de Ponge era sempre una realitat fàctica. I si bé tot sovint el poeta fa referència al món exterior de la realitat extralingüística, també per a ell el llenguatge seria un món *exterior* de consistència anàloga a la del món natural, perquè els mots, per a Ponge, serien “un monde concret, aussi dense, aussi existant que le monde extérieur” (*Mt*, 278):³⁵⁹

Et d'ailleurs, que sont les mots, sinon des choses? [...] C'est un monde concret pour en exprimer un autre” (*NNR II*, *P2*, 1187)

les mots, les formules verbales, me semblaient une réalité concrète, comportant toute l'évidence et l'épaisseur des choses du monde extérieur. [...] le langage, les mots sont aussi un monde extérieur [...] je suis sensible... à la réalité, à l'évidence, à l'épaisseur de ce monde verbal, au moins autant qu'à celui des objets du monde physique (*PS*, 169)

Caldrà recordar, però, que tot i que ambdós mons (el dels objectes i el de les paraules) tindrien, presumiblement, la mateixa consistència, en cap cas Ponge no deixa de considerar-los com a mons perfectament separats, perquè entre el món *exterior* dels objectes (un espai mut i infinit) i el món també real del llenguatge (loquaç però finit)³⁶⁰ hi hauria una cesura irreductible: “ces deux mondes sont étanches, c'est-à-dire sans passage de l'un a l'autre” (*Mt*, 282); “les deux mondes... ne peuvent pas se rejoindre” (*P2*, 1432).³⁶¹ I malgrat que Ponge voldria restablir la correspondència entre un i altre, el cert és que el món fàctic dels referents, el món de l'existència fenomènica, restaria sempre inaprehensible (*on ne franchit pas la chose*), perquè l'home mai ja no podria sortir del llenguatge:

philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le transformer” (*PS*, 96).

³⁵⁹ De fet, ja Saussure hauria dit que “Les signes dont la langue est composée ne sont pas des abstractions, mais des objets réels; [...] on peut les appeler les *entités concrètes* de cette science” (Saussure [1916] 1974: 144).

³⁶⁰ “La nature [...], il s'agit d'un univers infini, à proprement parler *immense*, sans limites. Tandis que le monde des paroles est un univers *fini*” (*Lj*, 167). En cap cas, però, Ponge no creu limitat el llenguatge a causa dels seus elements constitutius finits. Com hem vist, sempre parla de *qualités inouïes*, i en un dels seus escrits defensarà la infinita creativitat del llenguatge d'una manera que podríem qualificar de chomskyana: “*Tout a été dit* prétend La Bruyère, etc. Voilà à quoi nous ne saurions souscrire pour deux raisons: 1) Rien n'a été dit des moindres choses [...] 2) Toutes les combinaisons logiques possibles n'ont évidemment pas été épuisées. Bien que les mots soient en nombre limité dans chaque langue, une infinité de leurs combinaisons est encore possible, cela est évident” (*PM*, 173).

³⁶¹ Ho tornarà a dir en els darrers anys de la seva vida: “Le monde extérieur et le monde des paroles, des mots, sont tout à fait étanches. Il y a une cloison étanche entre les deux, on ne peut pas passer de l'un à l'autre. C'est une bêtise de penser qu'on puisse le faire” (a Daive [1984] 1991: 43).

La réalité des choses est pour moi tout à fait indicible [...] la réalité phénoménale résiste à toute description [...] pas de communication possible entre le monde extérieur [le monde de la réalité] et le monde verbal. [...] L'homme ne peut s'exprimer qu'à l'intérieur de l'homme: «on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres»³⁶² [...]. L'objet ne peut être que littéraire. Et on rejette le référent dans le monde, dans son monde qui est le monde de l'existence. [...] Nous sommes enfermés à le monde de la parole (a Ristat 1977, *CF*, 276)

I precisament per això, Ponge mai no pretengué reflectir de forma passiva aquest món natural, sinó *refer-lo*, perquè, com que era inaprehensible, sols podria reconstruir-lo verbalment;³⁶³ i així justificaria l'autor la seva tasca: “Il n'est pas tragique pour moi de ne pas pouvoir expliquer (ou comprendre) le Monde. D'autant que mon pouvoir poétique (ou logique) doit m'ôter tout sentiment d'infériorité à son égard. Puisqu'il est en mon pouvoir – métalogiquement – de le *refaire*” (*Pr*, 198). I si bé des d'una perspectiva formal, el *refaire le monde* implicava esborranys i temptatives (una poètica *genètica*), la manera de refer el món conceptualment fóra a partir d'un diccionari (d'una poètica *lexicogràfica*), atès que, des d'un primer moment, ja havia certificat que “Ce sont des descriptions–définitions–objets–d'art–littéraire que je prétends formuler” (*Mt*, 18). I si justament la seva tasca havia de tenir caire lexicogràfic, era perquè seria per mitjà del diccionari que Ponge hauria pres consciència de la densitat del mots. Així, sols el diccionari, *fent* dels significats de les paraules *entitats físiques*, podria, legítimament, ésser llenguatge tot *prenent partit per les coses*:

Il y a donc d'une part ce monde extérieur, d'autre part le monde du langage, qui est un monde entièrement distinct, entièrement distinct, sauf qu'il y a le dictionnaire, qui fait partie du monde extérieur, naturellement (*Mt*, 282)

³⁶² Aquesta citació, que es troba a dos dels textos de *Le Parti pris* («Le Cycle des saisons», *PP*, 48; i «Faune et Flore», *PP*, 81), i que podem perfectament entendre amb aquestes altres expressions pongeanes: “En termes d'arbre, le poisson n'est qu'une feuille” (*Mt*, 185) i “Comment s'y prendrait un arbre qui voudrait exprimer la nature des arbres? Il ferait des feuilles” (*Pr*, 214), confirma la coherència que, al llarg de tota la seva vida, mantingué pel que fa al seu *parti pris*, atès que les declaracions amunt reproduïdes pertanyen a una entrevista que Jean Ristat li féu a l'escriptor el 1977, és a dir, més de quaranta anys després d'haver conclòs aquell primer poemari (perquè *Le Parti pris*, malgrat haver estat publicat l'any 1942, hauria estat finalitzat pels volts de 1938, tal i com vam veure). En efecte, així com l'home mai no podria sortir de l'home ni del seu món del llenguatge (“rien que d'humain ne peut sortir de nous”; *P2*, 1007), tampoc no els objectes, en tant que *objectes*, podrien sortir d'ells mateixos i abandonar el seu món de silenci («on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres»); i per això el poeta els volgué donar la paraula: “des moindres objets [...] qui s'en occupe? [...] Souhaitons donc, une fois seulement, quelque chose de profondément respectueux, simplement un peu d'attention [...] pour ces rangs, ces rangées de choses muettes qui ne peuvent pas s'exprimer, sinon par des poses, des façons d'être, des formes auxquelles elles sont contraintes, qui sont leur damnation comme nous avons la nôtre” (*Mt*, 275). Això no obstant, i pel que fa a la imatge concreta de l'arbre, com que és una de les més freqüents en l'obra de Ponge, hom hi ha atribuït un caràcter simbòlic; per a aquesta qüestió, remetem a Beugnot (1990: 160 i ss.).

³⁶³ I és per això que, com anota Collot (1989: 174), a l'obra pongeana no es donaria “reproduction mais production, poiesis et non mimesis”. Això no obstant, i com ja vam argumentar a la part primera (2.1.1), per a nosaltres mimesi ja implicaria *poiesi* (vid. Pozuelo 1991). De fet, molts crítics han assenyalat que, després del surrealisme, la tendència de la poesia francesa aniria en aquesta direcció: “la poésie, débarrassée de la tutelle d'Aristote: la *mimésis* (imitation) devient *poiésis*, c'est-à-dire création véritable” (Maincent 1988: 37). I una part important de la crítica pongeana ha fet referència a aquest suposat pas que aniria de la mimesi a la *poiesi* o, com en el cas del treball de Sherman (1978), tot proposant una síntesi entre mimesi i *poiesi*. Amb tot, l'abast de l'estudi de Sherman incorpora aspectes que més endavant abordarem i que tenen a veure amb la materialitat de l'escriptura, i coincidim amb ella quant a que, en Ponge, “The object is its writing just as writing is its object. Both are totally united in the mind of Ponge and on the printed page” (Sherman 1978: 72). Certament, Rachele Sherman fou una de les primeres a investigar sobre Ponge als Estats Units, i defensà una tesi doctoral sobre el poeta l'any 1975 a Cleveland, a la Case Western Reserve University («Dialectical tensions in the work of Ponge»).

Chaque mot, c'est une colonne du dictionnaire, c'est une chose qui a une extension, même dans l'espace, dans le dictionnaire, mais c'est aussi une chose qui a une histoire qui a changé de sens, qui a une, deux, trois, quatre, cinq, six significations. Qui est une chose épaisse, contradictoire souvent, avec une beauté du point de vue phonétique (*Mt*, 278)

Certament, fóra Braque qui explicitaria l'ideal referencialista de la definició pongeana, atès que, per a aquest pintor, “définir une chose c'est substituer la définition à la chose” (Braque 1952: 16); i així, per a Ponge caldria establir unes noves nocions de les coses que, tot potenciant les capacitats suscitadores del llenguatge, tinguessin prou competència com per afigurar l'objecte en qüestió, perquè, segons el seu criteri, “désirer créer quelque chose qui ait les qualités de l'objet, rien ne me semble plus normal. [...] [II] me semble que c'est au fond à quoi tendent [...] tous ceux qui écrivent, quels qu'ils soient.” (*Mt*, 245). I la primera oració del seu text «Le Verre d'Eau», per exemple, així ho corrobora: “Mon titre promet un verre d'eau”; *Mt*, 147). Per tant, es tractaria llavors de parlar d'objectes *confectionats* lingüísticament, i és per això que un altre dels procediments referencials pongeans serà el de la iconicitat, el que li permetrà d'elaborar, però amb les paraules, la realitat de les coses; i així, en el cas d'una *pomme*, per exemple, fóra qüestió “d'en faire un texte qui ressemble à une pomme, c'est-à-dire qui aura autant de réalité qu'une pomme. Mais dans son genre. C'est un texte fait avec des mots” (*Mt*, 283). I és que la poètica referencialista de Ponge, en definitiva, refaria l'objecte mitjançant una nova noció amb la *matèria* dels mots del seu *llenguatge-diccionari*. I aquesta *noció*, que en res no s'assemblarà a la que, convencionalment, atribuiríem al signe en qüestió relatiu a la *choses*, serà també *objecte*, tot i que un objecte fet paraula: “l'objet dans la langue française” (*Mt*, 33).

I entre l'esborrany i el diccionari, Ponge hauria redefinit el món tot referint-s'hi; i fent així, de la referència, creació poètica.

PART TERCERA

MONDE PONGE

INSTRUMENTS I PROCEDIMENTS DE LA REFERENCIALITAT PONGEANA:

ELS DESIGNIS DE LA *PAROLE*, ELS ACOMPLIMENTS DE LA *CHOSE*

*Die Grenzen meiner Sprache
Bedeutend die Grenzen meiner Welt*

[Els límits del meu llenguatge
signifiquen els límits del meu món]

Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*

Un cop traçats els orígens i el basament lingüístic de la concepció poètica del *parti pris* de Ponge, i esbossada l'estructura genètica de la seva producció i dels formats que adoptaren els seus textos, ens detindrem aquí en els recursos instrumentals i procedimentals amb què l'autor dugué a terme la seva tasca referenciadora; i malgrat que aquesta hauria d'entendre's, com hem vist, bidireccionalment (dels mots a les coses i de les coses als mots), partirem primer de la perspectiva de la paraula tot indagant en els principis del mètode de creació poètica que projectà Ponge i que posarien de relleu certs trets motrius de la llengua a partir dels quals ell se'n féu instruments de referència. Però malgrat que centrarem la primera trajectòria conceptual d'aquesta darrera part del treball en els *designis* de la paraula pongeana i en la descripció dels recursos instrumentals de la seva tasca a fi d'abordar, a la propera trajectòria, els *acompliments* de la mateixa tot donant compte dels textos que haurien estat el resultat del seu procediment poètic, no hi haurà una veritable *escissió* entre un i altre recorregut, és a dir, no destriarem aquí només els principis teòrics per tal d'analitzar allà solament els exemples, perquè si Ponge no separava entre poètica i poema, no farem nosaltres la distinció que mai no volgué fer l'autor, així que es tractarà, més aviat, de partir d'una o altra perspectiva amb motiu d'il·lustrar un mateix plantejament.

Així doncs, analitzarem en aquest penúltim recorregut de la tesi el dispositiu verbal que Ponge anomenà de la *métalogique* i que, imbuït per una forta convicció cratiliana, es caracteritzarà: i) per l'aplicació d'una particular espècie d'analogia (la que li permetrà a l'autor d'anar resseguint els canals arterials del seu univers figural de *choses* per mitjà de l'enregistrament empíric de llurs semblances diferenciadores); ii) per una concepció matèrica de la llengua que, a pesar d'incidir en el caràcter formal i sensible de les unitats significants, es resoldrà en una mena d'espessor semàntica (i això en virtut del seu interès per l'etimologia, que li féu concebre la dimensió de la història dels mots talment com si es tractés dels substrats geològics); i iii) pel planteig d'un singular sistema lexicogràfic que, com vam veure, no podria ser sinó el principi rector d'una poètica dirigida sempre envers la descripció de les coses però en tant que conformadores d'un univers el límits del qual l'establien les paraules, atès que no hi ha objecte si no hi ha un subjecte que l'anomena (i recordem que Ponge havia invertit els termes de l'axioma clàssic de la referència: no ens referim a allò que existeix, sinó que existeix allò que pot ésser referit). I així, i per bé que l'objecte fóra la fita d'aquesta poètica, ens durà al subjecte en tant que el mateix Ponge sempre fou conscient que “l'objectivité passe d'abord par la subjectivité, étape indispensable pour quiconque fait œuvre d'écrivain” (Léonard 1973: 153); i ja vam veure que, de fet, no és sinó el subjecte qui, en última instància, controla i regeix el procediment referencial, tot essent la dialèctica entre l'*objet* i el *sujet* allò que, en definitiva, configura un món i dona sentit a la paraula. I com que la instrumentació pongeana no fóra sinó de tipus lingüístic, la significació dels seus poemes “ne réside pas forcément, ou uniquement, dans le sujet du poème, mais aussi bien dans l'usage qui peut être fait de la langue à propos de n'importe quel sujet” (Gleize 1988b: 148).

En conseqüència, el trajecte envers l'*objet* tindrà com a punt d'arribada el *sujet*, perquè en tant que descobríem que el *parti pris* «des choses» era un *parti pris* «des paroles», “l'univers de la parole [...] est celui de la subjectivité” (Benveniste 1966: 77).

I «LA PAROLE: DE L'OBJET AU SUJET»

6. ELS DISPOSITIUS INSTRUMENTALS DE LA REFERÈNCIA: PONGEANA: NOMINALISME, ANALOGIA, ETIMOLOGIA I LEXICOGRAFIA

On rappellera que Francis Ponge pense toujours en termes de sujet/objet, que toute sa poétique est fondée sur l'idée d'une transivité nécessaire, d'une relation de l'homme au monde *à l'accusatif*: l'objet, une littérature objective, tel est le principe de tout son effort, et la mesure exacte de la distance entre le sujet et l'objet.

Jean-Marie Gleize, «Vers des objets spécifiques»

6.1 De noms i de coses: el cratilisme pongeà

Le plus important [...] est la *nomination*.

Francis Ponge, «Introduction au galet» (*Pr*, 176)

Si se huvieran conservado los nombres que Adán puso a las cosas, supiéramos sus essencias, sus calidades y propiedades; ya que esto no nos consta, es cierto que los nombres que ponemos a las cosas les vienen a quadrar por alguna razón, como en el processo deste trabajo se ha visto, de donde rastreamos sus etimologías.

Sebastián de Covarrubias, («Nombre»)
Tesoro de la lengua castellana o española ([1611] 2003: 830)

Tot analitzant els noms d'*À la recherche* proustiana, veritable *histoire d'une écriture* en la qual els noms propis abraçarien la dimensió semàntica dels comuns pel fet de superar amb escreix llur condició indiciària i desenvolupar-se descriptivament i significativa, Barthes es preguntava

s'il n'est pas plus ou moins consciemment présent dans tout acte d'écriture et s'il est vraiment possible d'être écrivain sans croire, d'une certaine manière, au rapport naturel des noms et des essences: la fonction poétique, au sens le plus large du terme, se définirait ainsi par une conscience cratyléenne des signes et l'écrivain serait le récitant de ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes sont motivés (Barthes [1967] 2004: 130)

I és que tal i com ho havíem expressat en parlar de la qüestió de la *areferencialitat* saussureana (1.2.1), la tesi de l'arbitrarietat del signe no hauria d'entendre's com una "une thèse ontologique", sinó com un "principe épistémologique" (Schaeffer 1980: 188); i és per això que la motivació signica assajada per molts poetes en res no contradiria els principis rectors del sistema de la llengua, ja que, com vam mencionar, "elle implique une théorie des choses et il n'est pas étonnant qu'elle se présente souvent sous la forme d'une théorie de l'origine" (Schaeffer 1980: 189); *teoria de l'origen* sobre la qual ombrejaria, en efecte, la "nostalgie d'une relation directe entre des signes et des choses" (Gefen 2002: 214) amb motiu que l'acte d'escriptura s'associaria a l'acte de creació fundacional. Però la qüestió és que el poeta hauria de partir de l'arbitrarietat per tal de sobreimpressionar la motivació mitjançant un específic treball d'elecció lèxica i de configuració textual, i el que hauria trasmudat no seria el funcionament de la llengua, sinó la relació entre les paraules i la realitat que hauria estat convocada per les particularitats d'aquell univers imaginari creat lingüísticament (i no *a pesar* de l'arbitrarietat, sinó *gràcies* al sediment constant dels sentits convencionals a partir dels quals obraria la catàlisi motivadora). Com vam veure, una realitat poètica podria sols constituir-se com una sensació o com un complex intel·lectiu de caire abstracte, però d'aquí la pertinència de la imatge i dels trets mimofònics, per exemple, ja que projectarien una identificació per semblança entre allò que, presumiblement, coneixem, i allò que hauria

estat creat *ad hoc* pel poema, és a dir, tot produint-se un efecte d'immediatesa entre el representat i la representació (entre la figura i l'entitat afigurada). La semblança, doncs, atorgaria credibilitat emocional i intel·lectual al nou univers de referència, i encara més en el cas de Ponge tot tractant-se, el seu món, d'una redefinició del món convencional, atès que fóra llavors necessari defugir la convenció a fi de significar per revelació. El cratilisme, per tant, havia de ser el fonament del seu mètode de creació poètica (*la méthode métalogue*),³⁶⁴ i el fet que l'expressió descriptora s'assemblés a l'objecte designat –el que ja havíem anunciat en considerar la idea pongeana de *la parole à l'état naissant* (4.2.1)– no faria sinó argumentar el seu plantejament d'una referencialitat tradicional en tant que es ponderaria la relació directa i biunívoca entre una cosa i el seu referent, el qual apareixeria representat, i de manera fidedigna, pel seu nom i amb relació al seu concepte (i per això Ponge establirà tant neologismes denominatius com *poemes-definicions* que explicitaran aquella noció del *conceptacle*). I és que, com assenyala Genette, el cratilisme respondria a la il·lusió analògica fonamental de l'home, a aquella per la qual els mots serien similars a les coses; i aquesta *il·lusió* cimentaria no només el funcionament del llenguatge pongeà, sinó el de bona part del llenguatge poètic:

La motivation illusoire du signe, par excellence, c'est la motivation analogiste, et l'on dirait volontiers que le premier mouvement de l'esprit, devant un rapport sémantique quelconque, est de le considérer comme analogique, même s'il est d'une autre nature, et même s'il est purement arbitraire, comme il arrive le plus souvent dans la sémiologie linguistique par exemple: d'où la croyance spontanée en la ressemblance des mots aux choses, qu'illustre l'éternel cratylisme- lequel a toujours fonctionné comme l'idéologie, ou la *théorie indigène* du langage poétique (Genette 1972: 39)

En aquesta secció, doncs, analitzarem el dispositiu de la *métalogue* i l'esperit cratilià que sempre l'animà; el que possibilitaria que “Ces choses nommées par Ponge une fois lues, nous n'entendons plus de simples noms, mais les noms *des* choses selon une relation réelle d'appartenance” (Sartoris 1989: 77-78).

6.1.1 Un mètode per a una poètica: la *méthode métalogue* i l'anomenar fundacional

El descrèdit envers l'àmbit de les idees hauria dut Ponge a mai no voler sotmetre's al jou de cap dogma ideològic ni al de cap corrent estètic o estilístic, però tanmateix, sí que volgué conferir-li als seus textos un to convincent i resolutiu tot bandejant la *lassitud*, la *fallibilitat* i la *deliquescència* que jutjava pròpies d'una lírica de caire intimista (*PS*, 58). Com ell mateix explicità, doncs, el seu *parti pris* no implicava ni “une mystique” ni, encara menys, “une illusion”, sinó “une méthode” de treball (*P2*, 1391); i un *mètode* de creació poètica que qualificà de ‘*metalògic*’, ja que, si “Bien entendu le monde est absurde!”, caldria

³⁶⁴ No hauria de confondre's la *métalogue* pongeana amb el *métalogisme* del Grup de Lieja (Grup μ), que seria el nom amb el qual aquest cercle d'investigadors es referiria a aquelles figures (o *métaboles*) que modificarien el valor lògic de la frase (les que Fontanier anomenà *figures de pensament*). L'operació *metalògica* de Ponge enclourà, com veurem, tot tipus de procediments; i en qualsevol cas, per a nosaltres, com ja havíem assenyalat, totes les figures s'originen en el pensament i es trasllueixen, explícitament o tàcita, al discurs.

Y opposer la naissance (ou résurrection), la *création métalogue* (la POÉSIE). (Pr, 192-193)

Il faut qu'il [le poème] soit seulement descriptif (sans intrusion de la terminologie scientifique ou philosophique) [...]. [II] naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde³⁶⁵ (et de l'infidélité des moyens d'expression). Et descriptif si bien qu'il me reproduise l'objet par le composé des qualités extraites, etc. (Pr, 194)

Il y a dans *Le Parti Pris* une déprise, une désaffection à l'égard du casse-tête métaphysique... *par création HEUREUSE du métalogue* (Pr, 196)

Ja vam reportar com Ponge havia donat el nom de *crise logique* a la seva època de recerca de depuració del llenguatge i de desconcert enfront la realitat; i així, i com s'extreu de la citació reproduïda, el motiu essencial pel qual l'autor s'hauria consagrat a l'activitat poètica hauria estat el de la *infidélité des moyens d'expression*, perquè Ponge parteix, en efecte, de la inadequació que es produiria en el desenvolupament tradicional de la semiosi, atès que, per a ell, caldria rectificar el desfasament que s'hauria instaurat entre el vehicle signic i la realitat extralingüística a la qual aquest referiria –convencionalment i arbitrària, en termes saussureans.³⁶⁶ El procediment *metalògic*, doncs, hauria d'aconseguir que, donat un significant, el seu significat ens conduís cap a l'objecte de forma motivada i anticonvencional; i com que el món no seria sinó una mena d'*absurd* (però en el sentit d'aquell caos primigeni al qual caldria aplicar “la grille du langage”), per això Ponge hauria optat per un resultat anar ‘més enllà’ de la lògica, la qual cosa no suposava, però, abraçar el domini del comunament entès com a il·lògic, sinó tot el contrari, perquè la *metalogue* hauria de permetre “remplacer [l'objet] par une formule logique (verbale) adéquate” (Mt, 26). El mot *logique* emprat per Ponge, doncs, no ens duria sinó a l'àmbit de la *juste parole*; i la *metalogue* activaria tots els procediments verbals per mitjà dels quals el poeta duria a terme la seva fita: la de crear unes nocions inèdites de les coses a fi i efecte que aquestes ens afiguressin genuïnament els referents de la realitat. Així mateix, i malgrat que, en alguna ocasió, Ponge hauria mencionat que el fonament del seu *enginy* podria encloure “en une certaine façon l'irrationnel” (PS, 72), això no suposava, per exemple, l'adscripció del poeta a

³⁶⁵ Com ja vam anotar (4.1.1), Camus s'interessà molt per *Le Parti pris* de Ponge, i aquesta frase que el poema neix “à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde” reproduceix la que Camus li va escriure a Ponge a la «Lettre au sujet du *Parti pris*» (carta que s'inclou al número homenatge que la NRF li dedicà a Ponge el 1956). Així, Camus li escrivia al poeta: “j'ai pris le temps de relire attentivement *le Parti pris des choses* ainsi que vos notes et de lire *le Bois de pins*. [...] [J]e rencontre chez vous, cristallisée sur un point précis et avec une constance que je ne peux pas revendiquer, la préoccupation qui m'est essentielle. Mais vous lui avez donné une expression qui n'appartient qu'à vous. [...] Je pense que le *Parti pris* est une œuvre absurde à l'état pur –je veux dire celle qui naît, conclusion autant qu'illustration, à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde” (Camus, *Essais*, 1662-3). Ponge, com dèiem, mai no va compartir aquesta lectura de l'absurd amb relació a la seva poesia; i hem de dir que, a més, els tractes amb Camus, i sobretot al començament (després s'atenuaren), no van ser sempre cordials tal i com Ponge ho explicà en una entrevista (per a més informació, *vid.* Rutes pongeanes 9.2). De tota manera, en aquesta «Lettre», Camus, des de la seva interpretació, lloava molt Ponge pel fet d'allunyar-se de l'estètica romàntica i perquè *Le Parti pris*, en mostrar una natura sense humans, li feia “sentir que l'inanité est une source incomparable d'émotions pour la sensibilité et l'intelligence” (*Essais*, 1664).

³⁶⁶ Per aquest motiu, Ponge ha estat jutjat com a *pré-saussurienne* per algun crític. Vegem, per exemple, com ho argumentava Giordan (1976: 490) a propòsit de *Le Parti pris*: “Lire la signification dans le rapport au référent, c'est nier implicitement qu'un mot est une valeur dans un contexte langagier (et non en soi), dans une chaîne signifiante linéaire et dans le non linéaire”. De fet, Ponge coneixia bé els treballs de Saussure, però com ja vam apuntar (1.2.1), el que fan els poetes no és descriure el funcionament del sistema de la llengua, sinó desenvolupar imaginativament les capacitats de creació verbal. Sobre aquesta qüestió, *vid.* Little 1992; i per a un estudi del cratilisme pongeà amb relació a les dificultats que suscita pel que fa a la traducció, per exemple, remetem a la *dissertação de mestrado* de Ricardo Iuri Canko: «Le *cratylisme* de Francis Ponge à l'épreuve de la traduction» (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998).

les contingències de l'automatisme dels surrealistes (“Je ne pouvais pas faire d'écriture automatique”; *PS*, 72),³⁶⁷ perquè la seva *irracionalitat* sols hauria d'entendre's en tant que mai no volgué sondejar les vies del raonament convencional en virtut que foren aquestes les que ens haurien procurat les nocions fal·lacioses a l'entorn dels objectes (“il faut que je me débarrasse d'une tendance à dire des choses plates et conventionnelles. Ce n'est vraiment pas la peine d'écrire si c'est pour cela”; *LR*, 89); en conseqüència, es tractava d'una *irracionalitat 'lògica'* pel que fa al seu enclavament en la capacitat demiúrgica del llenguatge. I si Ponge parlava d'una *désaffection à l'égard du casse-tête métaphysique*, és perquè amb el seu mètode pretenia reemplaçar “le mystère métaphysique par le mystère métalogue” (*NNR II*, P2, 1178), per la *techné* que dirigiria el procediment verbal que l'especificitat de cada objecte reclamaria:

chaque écrivain «digne de ce nom» doit écrire *contre* tout ce qui a été écrit jusqu'à lui [...] – contre toutes les règles existantes notamment. [...] [J]e suis partisan d'une technique par poète, et même, à la limite, d'une technique par *poème* –que déterminerait son objet (*LR*, 132)

Com deia Braque –sempre una autoritat per a Ponge–, “la logique est un effet de perspective” (Braque 1952: 40), i ja sabem que la mirada lingüística pongeana (les *façons de voir* de la seva poètica) volia trencar amb la convencional, talment com ho havia fet la pintura respecte de l'espuri punt de fuga de la perspectiva renaixentista. I per tal de separar-se de *toutes les règles existantes*, per a Ponge fóra imprescindible retornar a l'utòpic estat originari: el poeta, doncs, es trobaria en la mateixa situació que el primer home i al moment en què, per primera vegada, s'hauria vist en la necessitat de donar noms a les coses, i el text pongeà tendirà, efectivament, a “fonctionner comme une seule proposition, ou même, plus radicalement encore, comme un seul mot: un nom” (Jacomino 1986: 62). I amb aquest anomenar Ponge *fundaria* el món (el refaria) en tant que l'acte de denominació fóra el de la creació, perquè “Nommer, c'est créer: une chose qui n'a pas de nom existe-t-elle? Inversement, donner un nom, c'est faire surgir à l'existence.” (Valette 1988: 27).³⁶⁸ I així, segons Ponge:

³⁶⁷ La distància ètica i estètica entre Ponge i el grup de Breton i Aragon sempre es féu palesa malgrat unes concomitàncies que podríem qualificar de conjunturals: certament, Ponge va publicar un dels seus textos al primer número de *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930) i va arribar a signar el segon manifest surrealista i a freqüentar tant el núm. 42 del carrer *Fontaine* (*chez* Breton), com el famós cafè *Cyrano*; però ben aviat se'n distancià per una qüestió de manca de sintonia amb el tarannà surrealista: “dès la jeunesse enfin, j'ai été intéressé par les problèmes que posait le surréalisme... C'étaient les mêmes que je posais. *Pourquoi écrivez-vous?, À qui est-ce que je parle?* [...] Tout ça me préoccupait beaucoup. Et puis aussi le fait qu'il était une réaction contre le langage académique. [...] Mais le côté théâtral de l'activité surréaliste m'ennuyait, ne correspondait pas à mon tempérament. Et puis, je ne suis pas un homme de groupe” (a Pop [1976] 1988: 15). De fet, la coneixença de la que seria en el futur la seva esposa –Odette Chabanel– i la tasca inclement que llavors duia a terme a les “*presons*” –qualificació del mateix Ponge– de les *Messageries Hachette* (una vivència que, de forma excepcional, s'amagarà al darrer d'un dels seus poemes; concretament, l'«R.C. Seine N°» de *Le Parti pris*) l'apartaren d'aquells cenacles (*PS*, 74-76). I és que, com molt bé anota Gleize (1988b: 57), Ponge, “Avant de s'opposer au surréalisme, c'est des surréalistes qu'il se différencie”, i tampoc no hem d'oblidar que les desavinences entre Paulhan i els surrealistes tampoc no haurien afavorit que Ponge s'hi vinculés, atès que ja hem vist la importància que tenia Paulhan per a Ponge (*vid. C1*, 77 i ss.; sobretot, la carta 85). Per a més detalls, *vid.* Rutes pongeanes 9.2.

³⁶⁸ Res no tindria a veure, però, l'anomenar pongeà amb el d'*Eternidades* (1916-1917) de Juan Ramón Jiménez, per exemple, atès que els noms exactes que aquest volia donar a les coses per la intel·ligència creadora haurien de revelar la seva essència més enllà de la seva presència empírica; i una essència que alligaria amb una infinitud amb la qual també Jiménez voldria, progressivament, diluir expressió i pensament. I així, declararia que “El poeta es un condenado a nombrar y su gloria única, que es gloria interior, está en perder su

les mots que nous employons [...] sont les choses premières. Quand on dit: «Au commencement était le Verbe», eh bien, je pense que c'est ça que ça veut dire. Quand le premier homme parlant a désigné ça, il a percé sur ce chaos absolument sans forme, il a placé une grille, la grille du langage. Il a décrypté ce chaos et il a fait [...] ce monde. [...] C'est-à-dire que, à mon sens, le poète, qui est tout sensible au monde extérieur, est, comment dirais-je? Dans l'état, presque, du premier homme. C'est-à-dire que les mots, tels qu'ils sont employés actuellement ne lui suffisent pas et il essaye [...] de s'exprimer autrement que par les mots usés, fatigués, qui n'ont plus de rapport avec leur origine (Pop [1976] 1988: 12)

Je pense que toutes les choses qui ne sont pas loin, sinon de l'onomatopée, du moins de la première prononciation articulée du langage humain [...] nous ramènent au plus près de la naissance, non seulement de la parole, mais du monde lui-même [...]. C'est justement en distinguant les objets du monde extérieur et en les nommant, qu'on les crée dans une certaine façon; sinon ils ne dureraient que dans la forme de chaos. C'est en les nommant qu'on crée le monde, en posant la grille du langage (Dahlin [1979] 1980: 276)

Ens trobaríem, doncs, amb la tasca de l'anomenar *fundacional* i, de retop, amb el debatut dilema del *Cràtil* platònic: la tesi convencionalista (Hermògenes) recolzava la imposició de les denominacions per acord social; i la tesi naturalista (*Cràtil*), per contra, sostenia l'argument de la *innata justesa* dels noms, que respondrien a l'existència d'un vincle natural que els associaria amb els objectes per ells designats.³⁶⁹ I Ponge prendria part per la motivació s'ígnica: per a ell, caldria reconèixer les coses *comme semblables à leur nom* (FP, 22) talment com havia adduït la facció cratiliàna, perquè si la naturalesa d'un objecte determina la forma ideal del seu *nom* com a instrument que hauria de servir per a designar-lo, l'acte d'anomenar consistirà a imprimir aquesta forma idònia a la matèria lingüística (als *sons* i a les *síl·labes* tal i com s'expressa al *Cràtil*: 389d-e; 390e; i 423e). Per a Ponge, certament, les civilitzacions primeres sí que haurien tingut consciència de la correspondència fidel que hi hauria entre els mots i les coses,³⁷⁰ però l'home modern hauria perdut aquest do providencial:

nombre en el de las cosas, el mundo, hasta quedarse anónimo por su incorporación, incorporarse por lo creado a mundo” (de *Crítica paralela*, citat per Blasco a Jiménez 1998: 469). I de fet, els límits amb què Ponge parcel·lava el sensible haurien estat impensables per a Juan Ramón: “PROCURAD que delante de vuestros anhelos [...] se dilate siempre el infinito. No queráis llegar nunca a los límites, porque desde los límites sólo se puede regresar” (de *Libros de prosa*, *ibíd.*, 417).

³⁶⁹ El *Cràtil* de Plató reflecteix el vertader debat *physis/thésis* que es donà a l'Antiguitat, i en el qual Aristòtil, per exemple, prendria part per la tesi convencionalista tal i com es constata a *De interpretatione* (2, 20). Així mateix, i relacionat amb aquest debat, trobaríem la intensa polèmica que enfrontà els qui defensaven la regularitat o analogia del llenguatge (escola d'Alexandria) amb els qui en sostenien la seva irregularitat o anomalia (escola de Pèrgam), tot essent els primers els partidaris de la tesi naturalista, i els segons, de la convencionalista. Quant a aquesta querella, fou pròdigament reportada per Varró a *De lingua latina*, tot i que mitjançant un raonament en cercle, l'autor no pren partit per cap de les dues posicions (al llibre VIII^e refuta els arguments contra els anomalistes; i al IX^e, refuta els que són contraris als analogistes). Sobre aquestes qüestions, *vid.*, per exemple, Jean Collart, «Analogie et anomalie», dins Varron (*Entretiens sur l'Antiquité classique*, tome IX), Vandoeuvres: Foundation Hardt, 1963, pp. 119-132; i la discussió, pp. 133-140).

³⁷⁰ De fet, més que una *correspondència* entre mots i coses, es tractava d'una relació quasi *indiciària*, fonamentada en una mena de contigüitat natural, perquè per a l'home *primitiu* (i entendríem sempre aquesta paraula en el seu sentit etimològic de *primer* i no pas amb les connotacions pejoratives que hom li atribueix), l'activitat lingüística no seria un “acte d'*idéalisation* ou d'*abstraction*, mais [...] une *participation* à l'univers environnant”: “Si la pratique du langage suppose réellement pour l'homme primitif une *distance* par rapport aux choses, le langage n'est pas conçu comme un *ailleurs* mental, une démarche d'abstraction. Il participe comme un élément cosmique du *corps* et de la *nature* [...]. Son lien avec la réalité corporelle et naturelle n'est pas abstrait ou conventionnel, mais réel et naturel. L'homme primitif ne conçoit pas de dichotomie entre

Dans les civilisations anciennes il était clair que les mots et les choses étaient absolument identiques [...]. Il y avait vraiment correspondance entre les sensations et le langage. Il est évident que nous sommes loin de là. La plupart des gens ont perdu ce sentiment, cette espèce d'instinct à la fois naïf, enfantin, et sage (P2, 1433)

I així, i si bé el primer apel·latiu atribuït a un objecte hauria estat efectivament proposat per una raó de semblança, avui hauríem perdut la capacitat de percebre-la en copsar l'objecte de forma negligent i reduïda per mitjà de les convencions, i per tal de rectificar la inadequació i el desfasament que s'hauria instaurat entre *signans* i *signatum* caldria, a banda de copsar *de nou* les coses, fer-ho tot parant atenció al seu nom, és a dir, seria necessària *une attention redoublée à leur nom* amb la intenció de retornar-lo

à sa signification première (ou complète), afin de le rapprocher à nouveau de la chose, conçue dans son épaisseur et sa différence véritables: celles qui la caractérisaient quand elle fut nommée pour la première fois, celles qui provoquèrent le besoin, le désir de la nommer. (FP, 22-23)

I és per això que Ponge fins i tot analitzava i desglossava els noms propis, perquè serien els legítims receptacles de les *qualités* atribuïbles als seus portadors: “les valeurs représentées par un *nom* [...] peuvent être considérés comme j'ai dit des «socles d'attributs», c'est-à-dire qu'ils remplacent un grand nombre d'adjectifs ou d'attributs, vous comprenez, de *qualités* si vous voulez” (a P2, 1421). I per aquest motiu, en molts dels seus textos els noms propis seran citats en tant que adductors d'informació per ells mateixos: “C'est pour ça que souvent des noms propres purement et simplement apparaissent dans mes œuvres, pour remplacer un développement de qualités” (*ibid.*). I de la mateixa manera, buscarà, per a les seves descripcions, mots la presència dels quals estaria motivada per la justificació d'apel·latius.³⁷¹ Els jocs onomàstics, doncs, serien freqüents en Ponge (i més quant a l'antroponímia que quant a la toponímia); i així, de Claudel, per exemple, destriaria que “c'est entre *clame* et *claudique*” (Ly, 27).³⁷² I arreu de *Pour un Malberbe* es menciona la *mauvaise*

matière et esprit, réel et langage, et par conséquent entre *réfèrent* et *signe*, et encore moins entre *signifiant* et *signifié*: pour lui, ils participent tous au même titre d'un monde” («Anthropologie et linguistique», a Kristeva [1969b] 1981: 56); i per això per a moltes comunitats tribals el *nom* d'algú era tan important com qualsevol de les parts del seu cos, tot essent equiparable, per exemple, als ulls o als cabells. Mofar-se d'un *nom* era, en conseqüència, infligir “une blessure physique” (*ibid.*, 57); quelcom que l'home modern simplement ha *retoritzat*.

³⁷¹ Un cas exemplar el trobem a *Pochades en prose*, on Ponge parla del color del paisatge d'Algèria que seria d'un rosa “à vrai dire assez sacripant” (Mt, 80); i a una conferència que dictà a la Technische Hochschule d'Stuttgart l'any 1956, el poeta explicaria les raons de l'elecció d'aquell adjectiu vuit anys més tard d'haver-lo emprat (perquè *Pochades* es va escriure entre el 1947 i el 1948): “J'étais en Algérie, dans une maison adossée aux premiers contreforts de l'Atlas, d'où l'on voyait trente kilomètres de plaine et la ligne des collines qui bordent la mer, le Sahel, et cette chaîne de petites collines avait une couleur dont je voulais trouver l'adjectif, le mot. [...] Finalement j'ai trouvé un mot, il existe, je ne l'ai pas inventé [...]. Sacripant. Le mot me plaît. Rose sacripant. Ça y est. J'étais sûr que je l'avais. Ça y était. Je suis allé au dictionnaire après. [...] Sacripant: de Sacripante, personnage de l'Arioste, tout comme Rodomonte. Rodomonte, qui signifie *rouge montagne* et qui était Roi d'Alger. Voilà la preuve. Quand on a ça, on est sûr. C'est une chose qui n'arrive pas toujours, mais je veux dire que le sentiment d'avoir le mot était justifié” (Mt, 288-289). I així mateix, val a dir que el terme també suposava un deute proustià, perquè el mot *sacripant* ens remet a Miss Sacripant, que fou l'apel·latiu que li donà el pintor Elstír d'*À la recherche* al retrat travestit d'Odette de Crécy. Com recorda Thibaudeau (1967: 32), a més, Ponge va veure per primer cop qui seria la seva futura dona quan ell estava llegint l'obra de Proust; i el fet que ella just s'anomenés Odette l'hauria impressionat vivament (*vid.* Veck 1992).

³⁷² A més, caldria no oblidar que Claudel també fou un declarat cratilià; i així, a «La poésie est un art» (1952), declararia: “Entre un objet quelconque, entre un quelconque fait, sentiment ou action, et sa représentation sonore ou graphique, il n'y a pas apparemment de rapports (quoique personnellement avec Platon je sois

herbe en virtut que el poeta de Caen arrelà i perdurà en condicions desfavorables, com revifa l'herbam travessant empedrats i paviments (que seria una altra de les imatges que associaria a Malherbe: la de la seva densitat pètria i de constitució arquitectònica). I talment pressuposava que, de vegades, un cognom funcionaria molt pertinentment com a adjectiu atribut de la forma substantiva a la qual acompanyaria, com en el cas de Denis Roche, un dels pocs poetes del seu temps que Ponge aprecià (tot i que Roche pertanyia a una generació posterior a la seva):³⁷³

Il me semble parfois que le prénom d'une personne est un qualificatif (un adjectif, une épithète) par rapport au nom (patronyme) qui serait, lui, substantif. Une roche, une roche, un rocher, peut-il être dionysiaque? Eh bien, en voici la preuve. Le qualificatif de son prénom (dionysiaque) *précédant* le substantif Roche voilà ce qui m'est sensible [...] quand j'envisage sérieusement en moi la notion «Denis Roche» (fragment d'un manuscrit de 1974, a P2, 1716)

En altres casos, un nom específic suscitarà que al llarg del text apareguin tot de mots amb els fonemes que el componen (fenomen que serà molt comú en Ponge i que formaria part del que anomenarem el procediment de la disseminació verbal). Com és manifest, ja trobaríem aquí una de les explicacions de la literarietat jakobsoniana, atès que s'hauria prodigat, al llarg del sintagma, el paradigma de les expressions que contindrien els fonemes seleccionats; i així succeeix, per exemple, amb el text dedicat a l'artista Gérard Vulliamy i que s'anomenarà, justament, «Prose sur le nom de Vulliamy», ja que el text compareixerà reblert d'expressions amb la líquida palatal (per atracció de *Vullhamy*) i també per l'alveolar: “Vulliamy veuille”, “l'œil du mille”, “jungle en famille”, “volubilité alliée”, “Violence et vaillance”, “vulliance”, “vulliamment”, etc. (a *Le Peintre à l'étude*, P2, 142). Certament, Ponge no seria excepcional en aquest afer dels noms propis. Raymond Queneau, als seus *Exercices de style* (1947), incorporà un text lúdic que els abordava («Noms propres»);³⁷⁴ i de fet, a la literatura francesa (i per no parlar ja de tota la simbologia relativa als noms propis que es desenvolupa a la literatura universal), hom trobaria exemples paradigmàtics d'aquests jocs antroponímics, com fóra el cas de Rabelais, Jarry o Molière.³⁷⁵ Llevat de Queneau, a qui no citaria mai, Ponge sí que havia mencionat aquests altres autors alguna vegada, però puntualment i no amb relació a aquesta circumstància; i és que el seu interès per l'onomàstica tenia a veure amb el seu gran projecte de *refer* verbalment el món, així que, malgrat l'aspecte lúdic que aquestes formes incorporaven, la qüestió formaria part, en Ponge, d'un cratílisme com a principi lingüístic que hauria d'integrar-se dins del seu gran sistema retoricoreferencial. Tanmateix, en el cas dels noms propis la referència seria de

persuadé du contraire” (Caudel, *Œuvres en prose*, 52); i també com Ponge donava molta importància a la *nomination*, tal i com ho certificà al seu *Art poétique* (1904): “le nom est une formule conjuratoire dont nous nous servons pour provoquer un certain état de notre tension personnelle, correspondant à tel objet extérieur, et qui désormais pourra lui servir d'image, de mise en marche, de *clef*” (Caudel, *Œuvre poétique*, 181).

³⁷³ Efectivament, i tot seguint les passes del seu admirat Malherbe, Ponge no apreciava gaire les propostes dels seus contemporanis: “je suis un peu comme Malherbe qui n'estimait, pour ainsi dire, rien, donc qui était très sévère. Moi je suis plutôt très sévère. Je crois qu'il y a surtout de mauvaises choses. Il y a des recherches, ça va. Mais moi, je ne suis pas du tout d'accord avec la plupart des nouveaux lyriques” (a Pop [1976] 1988: 20). Amb el jove Roche, però, féu una excepció. Roche fou un dels grans contestataris de la poesia, i es va fer *célèbre* per la seva consigna que «La poésie est inadmissible. D'ailleurs, elle n'existe pas» (publicada per primer cop al núm. 31 de la revista *Tel Quel*, l'any 1967, i reprisa tot sovint). Sobre la importància de Roche i la relació de Ponge amb altres poetes, *vid.* Rutes pongeanes 9.3.

³⁷⁴ El text ens parlarà, per exemple, del *Léon complot* de Joséphine (tot designant, i és clar, Napoleó); o bé de Charles *le trop long* (fent referència a Charles de Gaulle) (Queneau, *Œuvres complètes*, III, 52).

³⁷⁵ *Vid.* M. Rosario Ozaeta Gálvez, «Los antropónimos: nociones teóricas y modalidades de transferencia», *EPOS*, XVIII, 2002, pp. 233-255, estudi centrat en exemples de la literatura francesa.

caire ostensiu, així que per a Ponge aquesta dimensió no revestiria complicacions, perquè com que el nom ja vertebraria (presumiblement) les qualitats de la persona designada, sols caldria inferir-les; i així, el poeta deduïa de l'apellatiu tot allò que considerava pertinent pel que fa a la descripció de l'individu en qüestió. El problema, però, estaria en els noms comuns en tant que convencionalment designadors d'una classe de denotats, ja que, aquest cop, la descripció del sentit no sols tindria a veure amb el nom de l'entitat, sinó amb la seva noció. I d'aquí la gran tasca del poeta de crear les noves nocions a l'entorn dels objectes (és a dir, el que es convertiria en les *nocions-poema* de la seva poètica lexicogràfica). A partir del nom convencional, doncs, el poeta copsaria, per una banda, el desfasament que s'hauria produït entre aquest i la realitat empírica designada; i per una altra banda, entre el nom i la conceptualització de la mencionada realitat; i llavors provaria de corregir aquest desajust per mitjà de les diverses opcions que li oferia la *métalogique*; i així, "l'objet choisi est confronté à l'arbitraire du signe qui le nomme, et le poème s'efforce de corriger cet arbitraire par diverses manipulations" (Luebbers 2007: 860). Vegem-ho.

6.1.2 De la bidireccionalitat de concepte motivat a partir del denominatiu

Efectivament, descobrir la distància entre una cosa i el seu nom seria, tot sovint, el punt de partida de la poètica pongeana:

Découvrir [les choses] *comme différentes de leur nom* [est] qui nous fait, par conséquent, désirer *les nommer* mieux (FP, 22)

Ce qui nous fait *reconnaître* une chose *comme chose*, c'est exactement le sentiment qu'elle est différente de son nom, du mot qui la désigne, du mot qui porte son nom, du mot dont elle est bien touchante de consentir à porter le nom. (FP, 23-24)

Però la qüestió és que no es tractaria sempre, o no únicament, d'*anomenar-les millor* tot proposant un nou nom o bé modificant l'antic, perquè advertir la inadequació del denominatiu sovint implicaria adonar-se de la negligència del concepte. Les formes estatutàries d'anomenar, en haver perdut el vincle de motivació originari, no haurien sinó coercit l'ésser manifest de les coses tot falsejant, per mitjà del concepte convencional amb què s'associarien, la realitat dels fenòmens, i per aquest motiu, caldria que el poeta redrecés el *vincle semàntic* entre el nom i l'objecte designat però no pas canviant el nom, sinó provant de rectificar la noció per la qual el terme ens conduiria, de forma errònia segons el poeta, cap al seu referent:

Autrement dit: si nous *aimons* les choses, c'est que nous les *re-connaissons*, je veux dire que nous les ressentons à la fois comme semblables à ce que notre mémoire avait conservé d'elles [...] et comme différentes de cette notion simplifiée et utilitaire (représentée par leur nom, le mot qui les désigne) (FP, 23)

Com veiem, doncs, la noció relativa a l'objecte (representada pel seu nom) també hauria d'estar relacionada amb la vivència i els records amb què l'associaríem, i per això ja havíem avançat que les nocions pongeanes derivades de les impressions sensibles (les *nocions-conceptacles*) per força haurien de tenir quelcom de subjectiu i d'atzarós, tot i que es tractaria

de reconvertir aquesta subjectivitat en objectivitat en virtut que fóra la subjectiva, i no la convencional, la veritable noció relativa a l'objecte. En qualsevol cas, hi hauria diversos procediments metalògics a fi de corregir tots aquests desajustaments, però el que seria imprescindible és que la nova noció sempre estigués relacionada amb el nom de l'objecte; i així, un cop copsat el desfasament (o la idoneïtat, en alguns casos) entre la *chose* i el seu *nom*, Ponge establirà tot un conjunt de trets o de *qualitats* que definirien l'objecte a partir de les quals pogués revelar-se l'efectiu vincle entre aquest i el seu apel·latiu (i el vincle podria ser real o bé suggestionat, perquè Ponge forçarà tot sovint la motivació). Si el poeta considera que la denominació de l'objecte ja és pertinent, llavors les qualitats que li atribuirà derivaran més aviat del nom de l'objecte; i si considera que la seva denominació és impròpia, les qualitats s'hi allunyan. I també assajarà de descriure certs objectes com si aquests no tinguessin encara cap denominatiu, així que el poeta actuarà amb plena llibertat i sense haver de sotmetre's o apartar-se d'un apel·latiu ja imposat i proposant-ne ell un d'específic. Vegem ara com ell ho reportava. Per a Ponge, doncs, a la nova *noció* relativa a una *chose* hi contribuiria

de façon très grave et sérieuse son nom, le mot français qui habituellement le désigne. [...] Ainsi parfois le nom m'aide, lorsqu'il m'arrive de lui inventer quelque justification ou de paraître (de me persuader) l'y découvrir. Mais il se trouve aussi parfois que cet ensemble *partiel* de qualités qui concerne plus le nom de l'objet que l'objet lui-même prenne un peu trop le pas sur les autres. [...] Quant aux qualités de l'objet qui ne dépendent pas tant de son nom que de tout autre chose, ma tentative d'expression de ces qualités doit se produire plutôt *contre le mot* qui les offusquerait, qui tendrait à les annihiler, remplacer, précipitamment emboîter (mettre en boîte), après les avoir simplifiés, pliées, condensées exagérément. Et voilà une autre façon de tenter la chose: la considérer comme non nommée, non nommable, et la décrire *ex nihilo* si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin: que son nom soit un peu comme le dernier mot du texte et n'apparaisse qu'alors. Ou n'apparaisse que dans le titre (*Mt*, 35-36)

Si ho recordem, Ponge havia assenyalat que “PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS. Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CTM”; (*Mt*, 20). I així, mijançant la seva tasca de vincular el nom a l'objecte, el que de vegades succeïa és que, gràcies al fet d'aprofundir en aquest vincle, hom podria copsar l'objecte d'una manera *plus complète*, perquè un dels problemes que denunciava Ponge és que tot sovint l'home tindria una imatge molt reduïda de les coses. I com ja sabem que *PPC égale CTM*, unes vegades caldria abordar la *chose* (*parti pris des choses*, PPC) “dans son épaisseur et sa différence véritables” per tal de comprendre el seu nom, i unes altres, seria gràcies al nom (*compte tenu des mots*, CTM) que es podrien conèixer les coses més intensament i, fins i tot, “les connaître comme autres, comme plus vivantes” (*FP*, 25). Així doncs, conèixer les coses *com si fossin altres* o d'una manera *més completa* implicava que la *métalogique* es fonamentaria en procediments *analògics*, ja que tot establínt xarxes analògiques entre els objectes (ja bé observant-los, o bé gràcies a les pistes suscidades per llurs denominatius), Ponge podria extreure aquelles *qualités* característiques de les coses que, segons ell, veritablement les definirien (les denominades *qualités différentielles* que veurem amb més deteniment al proper capítol). I així, tant la *contemplation* (PPC) com la *nomination* (CTM) de tota mena d'objectes que podrien ser “extrêmement différents” li farien “prendre conscience et jouissance effective de qualités (et d'assortiments de qualités) inouïes” relatives a cada cosa (a Duché 1950: 227).³⁷⁶ En conseqüència, quan calgués aprofundir en

³⁷⁶ Quant a la *nomination*, ja hem parlat de la seva importància, però tal i com vam exposar (4.1), si la *mirada* del poeta i la visió del fenomen en concret eren essencials per a Ponge, un mot també determinant per a la

les *qualités* derivades del nom de l'objecte (CTM), la *métalogique* pongeana incidirà més en els procediments intralingüístics i en els jocs verbals; i quan es tractés d'emfasitzar les qualitats de l'objecte com a entitat extralingüística empírica (PPC), Ponge incorporarà elements de l'experiència pragmàtica de l'objecte i de les circumstàncies del seu àmbit natural, tot i que les dues vies haurien d'interrelacionar-se: "J'ai toujours *balancé* entre le désir d'assujettir la parole aux choses et l'envie de leur trouver des équivalents verbaux" (PM, 70). Per tant, i en virtut d'aquella bidireccionalitat que ja vam apuntar que es donaria entre llenguatge i realitat (i que coincidiria amb la perspectiva d'una semiòtica cognitivista), hi hauria una descripció centrífuga que ens duria cap a les *choses* (PPC), cap al món extralingüístic; i una de centrípeta que ens duria cap als *mots* (CTM), cap al món del llenguatge. En resum, doncs, i molt especialment als textos que vertebreren *Le Parti pris*, veurem que el material verbal o bé es dirigeix envers les coses, o bé envers els noms que les designen, tot i que el text s'expandirà en ambdós sentits. I així, copsarem que els textos de Ponge seguiran uns esquemes estructurals que afavoririen aquesta doble vessant.³⁷⁷ A les diferents seccions d'aquest treball, detallarem tant el funcionament del particular diccionari pongeà com el plantejament analògic que seguiran les seves descripcions i en virtut de les quals el poeta descobrirà les qualitats diferencials dels objectes, però vegem ara un exemple d'aquesta bidireccionalitat entre realitat i llenguatge —que el poeta explicita fins i tot fent-ne partícip al lector— a partir de la seva descripció de la *noix*:

1- *Noix* n'est pas loin de *naud*, —naturellement... (c'est la première chose à dire) mais sortons des mots...! [...] 2- Ah! Je ne vais pas en sortir encore, puisque ce que je voulais dire ensuite (et cela me semblait tout à fait du monde concret, non des mots) est que la noix, telle

seva poètica havia de ser el de la *contemplation*. En moltes ocasions, Ponge elucubraria a l'entorn del seu ètim, i a més, trobà a *Le Littre* una citació de Condillac que li resultà especialment grata, perquè parlava de la persistència de la percepció de la cosa contemplada —un cop aquesta ja fos absent— i de la rellevància del seu nom i de la seva circumstància (qüestions, com sabem, de vital importància per a l'establiment de les nocions pongeanes): "*Contemplation* [...]. Il naît encore une opération de la liaison que l'attention met entre nos idées, c'est la contemplation: elle consiste à conserver, sans interruption, la perception, le nom ou les circonstances d'un objet qui vient de disparaître" (a Ponge, *Écrits récents*, 38). Pel que fa estrictament a l'etimologia del mot, però, i com que a Ponge no li satisfecia l'explicació que en donava Littre, consultà el diccionari etimològic italià de Dante Olivieri, i a partir de les seves consideracions, podem observar com tractava Ponge l'etimologia i quin era el seu procedir pel que fa a les associacions que establia entre paraula i realitat: "De *contemplare* on est envoyé à *tempio*, latin *templum* [...]. A partir d'ici je traduis: le mot (*templum*) dans sa première acception, augurale, a signifié un espace «quadrato» dans le ciel et sur la terre, au milieu duquel «si raccolgone» les présages: par extension, cf aussi l'expression de Lucrèce «*templa caeli*» [...]. A propos de *contemplare*, le même dictionnaire envoie à *considerare*. *Contemplare*, y est-il écrit, c'est observer attentivement le ciel. Mais je dirais plutôt que c'est *cadrer* dans le ciel et sur la terre un espace, pour l'observer attentivement" (*ibid.*).

³⁷⁷ Quant als patrons de redacció de *Le Parti pris*, per exemple, i tal i com apunta Leclair en la seva exhaustiva anàlisi del poemari, cada text situaria un objecte "dans une spatialité ou dans une temporalité: «Le Pain», «Le Feu», «La Cigarette», «Le Galet» [...]: là, la description est structurée par des particules narratives (d'abord, puis, alors, enfin) et une histoire qui s'ouvre sur la naissance de l'objet [...] et se termine sur sa disparition: le pain va être mangé, la cigarette se consume, le galet est réduit en sable" (Leclair 1995: 77). Així mateix, l'atac de l'objecte en el poema podrà ser directe o indirecte. En el primer cas, "le poème commence tout de suite par la reprise du titre (nom de la chose); c'est ce qui se passe par exemple dans «Pluie», «L'Huitre», «Le Mollusque», «Le Morceau de viande». Alors, la première phrase est déjà une formule et la description commence par cette phrase généralement courte qui donne une définition synthétique de la chose: phrase noyau qui va être développée dans le reste du texte" (*ibid.*). I en els casos de l'atac indirecte, "l'énonciation du nom de la chose est retardée [...]. Alors, le lecteur participe à une quête de la définition, l'intervalle entre le début du texte et le moment où la chose est nommée est le lieu de la métaphorisation de cette chose, par laquelle elle nous apparaît dans une singularité que son nom —renvoyant directement à l'objet ordinaire— aurait pu masquer" (*ibid.*, 78). Al darrer recorregut conceptual de la tesi, on ens centrarem en la *chose (de l'image au mirage)*, podrem copsar, a partir d'exemples concrets de definicions de coses, com els enllaços analògics entre elles també s'explicitaran mitjançant prototípiques estructures formulàries (7.3.2).

qu'elle nous est présentée sur nos tables, n'est pas le fruit tout entier, mais le *noyau* seulement de ce fruit. Ici j'atteins la preuve de l'indifférence [...] de la pensée, du monde et de la parole. Car tout à la fois y est justifié: noix, nœud, noyau. (PA, 264)

En un primer moment, Ponge adverteix una semblança lingüística –per afinitat fonètica– entre *noix* i *nœud*, tot i que, al final del text, el poeta argumenta la seva intuïció tot postulant el lligam entre realitat, llengua i pensament; i així, passa del pla lingüístic al real empíric en tant que una circumstància de l'experiència amb l'objecte (el fet que hom li treu al fruit la closca per tal d'ingerir-lo) li justifica la semblança fonètica, atès que l'objecte fruit s'associarà llavors al mot *nœud* amb què el seu apel·latiu (*noix*) havia estat comparat, a través d'un altre de la seva família (*noyau*) amb el qual l'objecte real s'hi identificaria, atès que és el nucli (*noyau*) de la nou el que ingerim. Però de la mateixa manera, Ponge lamentaria, en un altre text, que l'avellana (*noisette*) s'assemblés fonèticament a la nou (*noix*), perquè considerava que el fruit era molt més similar a l'aglà: “Il me semble que la noisette aurait plutôt quelque chose à voir avec le chêne (le gland du chêne) qu'avec la noix du noyer” (PA, 329). I per aquesta raó, tot sovint elaborarà una nova definició de la *chose* però tot partint del seu denominatiu a fi de rectificar aquestes diferències. I talment succeirà, per exemple, amb les *fourmis*, que Ponge definirà com a “Fourmillement de formes à têtes d'épingles rouges” (PA, 389), és a dir, refusant la naturalesa de l'insecte en tant que ésser viu, i en canvi ponderant una figuració formal per motivació fonètica per tal de justificar el seu nom en funció del moviment nerviós que adopten les fileres de les formigues. Podria, però, donar-se la situació contrària, perquè com deia Ponge, de vegades caldria donar nom a una cosa (o més d'un) com si aquesta no en tingués, o bé reformular el nom antic per tal que el denominatiu li fos veritablement escaient; i així, dirà de les *hirondelles* que caldria anomenar-les “Flammèches [...] (je veux dire à la fois flamme et flèche)” (Pc, 165), perquè solcarien el cel travessant-lo com les fletxes, i perquè Ponge sempre veïé les ales de les aus i dels insectes com si es tractés de flames, tal i com comprovarem (7.3.2). I un altre exemple seria el de la granota (*grenouille*) de «La Fin de l'automne» (PP, 33); l'autor primer estableix un neologisme per derivació: de *grenouille* a *grenouillerie*; i tot seguit, es refereix a la mateixa granota per mitjà d'un altre neologisme: *amphibiguïté*; aquest cop, fruit d'una composició entre els substantius *amphibie* i *ambiguïté*, perquè un amfibi és, en efecte, *ambigu* en tant que pot viure tant a la terra com a l'aigua (o bé primer a l'aigua fins que té edat adulta i llavors pot viure a terra).

En altres casos, però, *chose* i denominatiu afigurarien el mateix concepte. I així, una tasca a l'entorn de la *mimosa*, per exemple, se li presentava a Ponge com una fita impracticable, atès que l'objecte en qüestió ja disposaria, segons el poeta, d'una denominació òptima:³⁷⁸

³⁷⁸ Aquesta importància en les denominacions també estaria associada a l'interès de Ponge envers l'obra de Lucreci (ho detallarem al 6.3.1), perquè com anota Vendryes, la sentència lucreciana més característica, *Utilitas expressit nomina rerum*, revelaria perfectament la creença que “le fait primitif du langage avait consisté à donner des noms aux choses, c'est-à-dire à créer un vocabulaire [...]. [Lucrece] attribuait fort justement le langage à la satisfaction d'un besoin. [...] [Et] une sorte de symbolique des sens [...] aurait servi aux premiers hommes à créer leurs mots” (a Malmberg 1977: 430-431). I vegem ara la citació de *De natura rerum*, on es pot copsar la vinculació de Lucreci a la tesi naturalista: “quant als diversos sons del llenguatge, és la natura que impel·lí els homes a emetre'ls, és la necessitat que féu néixer els noms de les coses, d'una forma no gaire dissemblant de la que, com veiem, indueix els infants al gest, per la incapacitat mateixa d'expressar-se amb la llengua, que els fa assenyalar amb el dit els objectes presents” (Lucreci V, 1030) [i recordem aquí com també Sant Agustí parlava del gest ostensiu dels infants (ho referíem a l'apartat 4.2.1)]. Per altra part, i donat el vincle de Lucreci amb l'epicureisme, cal assenyalar que, en el debat dels naturalistes contra els convencionalistes, Epicur prengué una posició que seria molt similar a la de Ponge. Per a aquest filòsof, en un principi els noms sí que s'ajustaven naturalment a les coses, i fou després que es modificaren per convenció (Robins [1967] 1984: 30);

ce qui rend si difficile mon travail, est-ce que le nom du mimosa est déjà parfait. Connaissant l'arbuste et le nom du mimosa, il devient difficile de trouver mieux pour définir la chose que ce nom même (LR, 63)

I és que, com assenyala Allen ([1975] 1977: 240), “Dans le texte de Ponge le mot est traité, non comme l'*abstraction* qu'il voudrait imposer, fonctionnant grâce aux moyens de la raison [...], mais comme un objet physique, apte à mimer la *chose*”. I en aquest cas, la relació entre l'objecte i el seu nom es tradueix en un vincle per simbolisme fonètic, atès que seria la suavitat de la bilabial reiterada /m/ la que representaria la flor de la mimosa, ja que les propietats sensibles d'aquesta són molt similars a les de la fibra del cotó. A més a més, Ponge jugarà amb uns acròstics, atès que el poeta escriu que la *parole* que se sentiria de *les boulettes du mimosa* fóra la següent: “MIraculeuse /MOmentanée /SAtisfaction//MIcute /MOusseuse /SAfranée!” (LR, 64). Com veurem, també en altres poemes l'objecte dirà el seu nom (s'escriurà), perquè cal recordar que Ponge havia donat veu a les coses (ho abordarem sobretot a la secció 6.5.2).

Això no obstant, el característic del *partiprisme* serà la justificació etimològica, atès que si Ponge volia descobrir els referents fàctics, ja sabem que l'arrel grega *etymo-* vol dir 'real', 'vertader'. I així, en comentar el següent vers del sonet de Malherbe: «Il n'est rien de si beau comme Calixte est belle»³⁷⁹, Ponge *celebraria* que “tout le poème est une pure tautologie”, perquè “Calixte signifie déjà, étymologiquement, la plus belle [...]. La beauté est la beauté, [...] et il ne s'agit que de développer cela... cette tautologie, qui est, au fond, contenue seulement dans le nom” (PS, 190-191). I en efecte, *Calixte* deriva del grec *Kallistos*, superlatiu de *Kalós*, 'bell'. Per tant, i com veurem sovint, la indagació etimològica serà una de les tasques més recurrents de la *métalogique* pongeana així com també ho havia estat per als seguidors de la tesi naturalista, perquè com que el pas del temps hauria obrat canvis sobre les formes primigènies de les paraules, encerrar l'origen d'aquestes no podria sinó conduir a descobrir el seu vertader significat, la qual cosa revelaria, al seu torn, les veritables naturaleses dels objectes, aquelles per les quals hom els hauria atorgat llurs noms. I així, i pel que fa a «L'Assiette», Ponge referirà que “le nom de sa belle matière d'un coquillage fut pris. [...] On la nomma porcelaine, [...] vulve de truie” (Pc, 123); i això perquè la *porcellana* significa, pròpiament, 'cauri, mol·lusc de closca blanca i brillant', i s'aplicava a la ceràmica perquè es creia que es feia amb la closca pulveritzada del mol·lusc. I és per això que Ponge farà esment d'aquest material al poema (i de les seves qualitats) per tal de justificar-ne l'origen: “gardons-nous de *nacrer* trop cet objet de tous les jours. Nulle ellipse prosodique, si *brillante* qu'elle soit [les cursives són nostres]” (*ibid.*). I pel que fa a «La Guêpe», s'hi referirà en tant que *Hyménoptère* (terme d'entomologia que identifica la classe d'insectes de quatre ales membranoses), però tot qüestionant-se la idoneïtat del denominatiu en funció de si “l'hymen des jeunes filles ressemble à vrai dire beaucoup l'aile des guêpes” (LR, 17), perquè del grec *hymēn -énos* ('membrana') provindria la fibra membranosa de la vagina virginal. Amb tot, cal remarcar que la tasca etimològica en Ponge no fóra de rigorosa recerca lingüística, perquè més que no pas interessar-li el veritable origen dels mots, voldrà trobar aquells símptomes de la relació entre el nom i la cosa. I així, i com bé precisà Beugnot (1986a: 165) a l'entorn del joc etimològic pongeà, “ce n'est pas l'histoire de la langue qui attire Ponge; après tout il se préoccupe moins d'exactitude [...] que d'heureuses rencontres et d'une secrète téléologie où s'accomplit la destinée commune des choses et des mots”. De fet, el

i també per a Ponge les denominacions originàries serien connaturals a les coses; justesa, però, que es perdria amb el temps. I d'aquí el seu intent de restituir-la.

³⁷⁹ El sonet es recull a Malherbe 1971: 81-82.

plantejament etimològic de Ponge seria equiparable al que va desenvolupar Varró a *De lingua latina*, ja que l'etimologia que allí desplega l'autor de Rieti “ne s'interessa pas au langage en soi mais au langage en tant que représentant le monde. D'où le plan de son travail fondé sur une classification des choses et non sur des critères linguistiques” (Desbordes 1984: 150). De tota manera, si bé d'això en seria conseqüència que Varró “est moins soucieux de dire qu'un mot *vient* de tel autre que de faire voir que le rapport de deux mots reflète le rapport de deux choses” (Desbordes, *ibid.*), en el cas de Ponge, com hem vist, les relacions entre les coses també podrien establir-se en funció de les semblances que es podrien copsar entre llurs denominatius, així que, en aquest aspecte, Ponge seguiria Mallarmé, per a qui la *Parole* era capaç de crear “les analogies des choses par les analogies des sons”.³⁸⁰

En definitiva, *aimer les choses* també reclamaria, per a Ponge, “*aimer aussi ces noms*. Les aimer assez –comme tels– que nous puissions à nouveau tenter de les faire se rencontrer (choses et noms), rentrer les uns dans les autres (choses et noms). L'amour des mots est donc en quelque façon nécessaire à la jouissance des choses” (*FP*, 25). I aquesta *jouissance*, a més, no només ens portaria al neologisme pongeà de *l'objeu* (de vegades en la variant *objoie*);³⁸¹ en virtut de l'admiració sempre confessada de Ponge envers Mallarmé, aquesta *jouissance* ens podria recordar, tot i que en sentit contrari, a la *jouissance* del conegut fragment mallarmeà que expressava

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements [...]. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, –il n'y en a pas d'autres– d'évoquer les objets. (Mallarmé, resposta a *sur l'évolution littéraire*, 1891, a *Ceuvres complètes*, 869)*

Com dèiem, però, aquest enfocament seria just l'oposat al pongeà, atès que amb el seu cratilisme, el que pretenia Ponge no era *évoquer* sinó mostrar; i no *suggérer* sinó certificar: és a dir, explicitar una referencialitat quasi ostensiva en funció del “sentiment (l'intuïció) que la nomination est la clef du tout” (*FP*, 26). I és que, com anotà Calvino, l'operació de Ponge hauria de situar-se “sullo stesso piano di quella de Mallarmé”, però

in direzione divergente e complementare: in Mallarmé la parola raggiunge l'estremo dell'esattezza toccando l'estremo dell'astrazione e indicando il nulla come sostanza ultima del mondo; in Ponge il mondo ha la forma delle cose più umili e contingenti e asimmetriche e la parola è ciò che serve a render conto della varietà infinita di queste forme irregolari e minutamente complicate (Calvino [1988] 1993: 84)

I tal i com s'exposava al *Cràtil* (435e),

la cosa s'escau que és semblant al nom [...], qui sàpiga els noms sabrà també les coses.

³⁸⁰ Extret de les *Notes* (fragment «Méthode», 1869). Es recull a Mallarmé, *Ceuvres complètes*, 854.

³⁸¹ Ja havíem apuntat com Ponge també parlava de la “création HEUREUSE du métalogue” (*Pr*, 196), així que igualment farà menció de l'«*objoie*» en tant que la *joyeuse métalogue* seria “vraiment heureuse, jubilante” (*PS*, 190).

6.2 De l'analogia diferenciadora real i surreal

En harmonie, l'une des premières opérations sera de rassembler un congrès de grammairiens et naturalistes pour composer une langue unitaire, dont le système sera réglé sur l'analogie.

Charles Fourier, *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire*³⁸²

La véritable causa motriu de la *métalogique* pongeana fóra l'analogia. Certament, establir xarxes analògiques és una praxi essencial de la nostra capacitat discernidora; de fet, fonamenta el nostre coneixement, atès que la categorització que operem de la realitat es regeix per un sistema de patrons analògics. I així, el plantejament poètic pongeà, que no era sinó el projecte de verbalitzar el real per mitjà d'un ús inèdit de la paraula que reflectís el que es manifesta empíricament, no podria tenir altre germen que el dels procediments analògics: els que li servirien per a descobrir les diferències entre les coses i així identificar-les, i els que empraria per a establir els lligams entre les paraules per motius concordants o bé discordants, perquè parlar d'analogia implica, en efecte, abordar tant la semblança com la dissemblança. I és que si “La capacité des êtres humains à appréhender et structurer le monde en termes de similarités apparaît [...] comme une donnée absolument fondamentale”, no hem d'oblidar que

elle est d'ailleurs corrélative à celle qui nous permet de reconnaître des dissimilarités, donc des différences entre objets. Les deux types de discrimination sont les deux faces d'une même réalité et ne peuvent donc être conçus que de concert. Autrement dit, et contrairement à l'idée reçue qui veut que la notion de ressemblance soit plus problématique que celle de différence, les deux n'ont de sens que l'une par rapport à l'autre (Schaeffer 1999: 88-89)

Per tant, analitzarem aquí l'analogia pongeana (de la que derivaran les *qualités différentielles* dels objectes) i els seus tipus tant pel que fa a la seva estructura com a la relació establerta entre les entitats connectades. I així mateix, i en virtut que l'analogia havia estat, just a l'inici de la producció pongeana, molt debatuda entre els poetes (perquè el ressò de les *correspondances* baudelerianes i les sinestèsiques amalgames simbolistes quallaren en les reflexions de la imatge poètica de Reverdy tot arribant als vasos comunicants surrealistes),³⁸³ observarem també aquí la diferència entre l'analogia pongeana i l'assajada per alguns dels seus contemporanis, atès que la imaginació analògica és, amb independència de la tessitura amb què la desplegui cada poeta i cada poètica, un dels fonaments de la creació verbal i intel·lectual, perquè tant l'imaginar emulador com l'inventiu (de referència

³⁸² De 1829. Citat per Breton a *Anthologie de l'humour noir*, 1950 (es recull a Breton, *Œuvres complètes*, II, 917).

³⁸³ Certament, les imatges suscidades pels fenòmens de la correspondència es prodigarien i ramificarien amb molta intensitat dins l'àmbit poètic (recordem, per exemple, els primers versos d'«Auguries of Innocence», de William Blake, les imatges que es desencadenaven a partir de *To see a World in a grain of sand*). Les arrels del fenomen analògic beurien, sobretot, de fonts teosòfiques o cabalístiques, alquimistes i espiritualistes (Paracels, Boehme, Swedenborg, Saint-Martin, Papus, etc.); nosaltres, però, sols farem un breu apunt a l'entorn dels lligams analògics dels mots i amb relació a l'univers pongeà.

objectivista i constructivista, respectivament) fonamenten llurs creacions tot establint-hi rets analògiques, i tot traslluint així, des de l'espai ombrós de la consciència, els perfils de les figures:

[...]. Sempre l'imaginar
neix així: de sobte se'ns qualla
un pacte d'ombres separades.

Gabriel Ferrater, «Poema inacabat» ([1966] 1990: 25)

6.2.1 De les formes analògiques: *analecta*, *análogos*, *généalogie*

Edgar Morin anotava que el cervell humà *détecte, utilise, produit i combine* tota espècie d'analogies als seus processos cognitius. I com havíem assenyalat amb relació a la falsa contradicció entre la fluctuació perceptiva i la universalitat cognitiva, el llenguatge s'integraria en el camp de l'*epistemologia interaccional* en tant que el nostre coneixement de les coses no fóra objectiu sinó el fruit d'una interacció amb el nostre univers circumdant. I en conseqüència, si les impressions sensorials eren decisòries per a la creació de les nocions pongeanes, val a dir que també la percepció estaria subjecta al domini analògic, així que la *métalogique* de Ponge, per molt elemental i naïf que pretengués ser, no obrava sinó des del focus mateix de la nostra facultat cognoscitiva. Vegem, doncs, com es duria a terme el processament per analogia i els seus tipus, i com els explicaria la poètica pongeana:

L'élaboration de la perception s'effectue par analogie identificatrice des formes perçues à des modèles, *patterns*, schèmes qui nous permettent de reconnaître chien, chat, lit, chaise. L'examen d'une situation relève les ressemblances les plus diverses entre objets, êtres, phénomènes perçus et ceux de notre mémoire, les interroge, y cherche un message, et l'esprit, dans ses stratégies d'élucidation, pratique des supputations à partir d'analogies. Enfin, les métaphores nous viennent spontanément pour concrétiser une information (*le soleil se couche*) qualifier autrui (*gros cochon, vieille vache*), ou cristalliser un savoir sous forme de proverbe (*pierre qui roule...*). On peut donc dire que les multiples modes de reconnaissance et de connaissance par analogie sont inhérents à toute activité cognitive et à toute pensée. Plus encore: l'esprit ne fait pas que se servir d'analogies: le but même de l'activité cognitive est de *simuler* le réel perçu en construisant un analogon mental (la représentation), et de simuler le réel conçu en élaborant un analogon idéal (théorie). Dans ces conditions, l'analogie, qui nous apparaît au début et au terme de la connaissance, en est à la fois le moyen et la fin (Morin 1986: 139- 140)

I descrit el procés, hom distingiria diverses classes d'analogia: en primer lloc, la podríem detectar “dans les proportions (similaires) et les rapports (égaux), comme par exemple l'analogie entre le mouvement et le temps de rotation de l'aiguille d'une montre, et la rotation apparente du soleil autour de la terre” (Morin, *ibid.*, 139); i Ponge expressaria, en efecte, diverses relacions d'aquesta mena, com la que establí entre el *vent* que “menace et gémit” en entrar per les portes i esquerdes d'una casa, i un *fagot* (*Pc*, 36-37), tot establint-se una analogia entre l'aire que travessa l'interior de l'instrument i el fa sonar, i el vent que s'immisceix en la casa tot emetent ones sonores pel fregament amb les superfícies. En

segon lloc, “L’analogie peut être de formes ou configurations. L’on peut, à partir de ces analogies, établir des isomorphismes et des homéomorphismes” (Morin, *ibid.*); i Ponge descriuria un *bosc de pins* en tant que “une vaste cathédrale de méditation” (LR, 84), ja que les fileres de pilastres d’una catedral s’assemblarien als troncs dels arbres, i les copes i el brancatge, a les nervadures de les voltes (i vegem que ja la terminologia arquitectònica convencional és metafòrica, perquè hom parla de *nervadures* per tal de definir l’estructura que sosté voltes i cúpules per semblança amb elements del cos com els tendons o el feix filamentós dels circuits neuronals). Una tercera analogia “peut être organisationnelle et fonctionnelle [...] Celles-ci peuvent correspondre à des homéomorphismes (comme entre le dispositif volant des oiseaux et celui des chauves-souris), mais elles peuvent concerner des entités très différentes dotées de mêmes dispositifs organisateurs” (Morin, *ibid.*); i Ponge just hauria establert una analogia d’aquesta espècie tot comparant la tasca que fa un científic amb la que fa un poeta, per la qual cosa ell acostumava a referir-se al seu *laboratori verbal*: “Je ne voudrais occuper [...] qu’une petite place parmi les maniaques de l’expression, dans un coin du laboratoire verbal” (citat per Noulet 1953: 208). I en darrer terme trobaríem “des jeux d’analogies libres, spontanées, ayant valeur suggestive, évocatrice, affective” (Morin, *ibid.*); i el mateix Ponge s’hauria referit a la seva “Analogie de la guêpe et du tramway électrique” (LR, 16), és a dir, tot associant, imaginativament, les centelles de l’electricitat amb les que li suggestionarien el vol de l’insecte i el seu frenètic moviment d’ales, així com el seu brunzit amb el del xiulet del tramvia.

Però el més important és que, per a Ponge, les analogies tindrien una funció determinada, atès que, com havíem mencionat, haurien de conduir-lo a destriar les *qualités* de les coses, però a unes *qualités* que, sobretot, significuessin per oposició a les dels altres objectes, és a dir, que poguessin identificar les coses tot diferenciant-les entre si. Per tant, en virtut dels processos analògics, hom podria inferir el que ell anomenava la *qualité différentielle* de cada objecte, l’*insòlit* tret distintiu (o conjunt de trets) que el distingiria i que res no tindria a veure amb les característiques convencionals amb les quals sempre hauria estat associat:³⁸⁴

Tout ce qui fut pensée entre en ligne de compte. Tout ce qui sera pensé et les mesures de l’objet, ses qualités comparées. Surtout les plus ténues, les moins habituellement proclamées, les plus honteuses (soit qu’elles apparaissent comme arbitraires, puérides, —ou qu’elles évoquent un ordre de relations habituellement interdit). D’autres fois, ce n’est qu’une qualité de l’objet, ma réaction préférée, mon association d’élection à son propos [...] qui sera mise en valeur (Mt, 34-35)

Nous transposons en *langage*, c’est-à-dire en *sens significatifs* [...] notre sentiment de l’existence des choses (c’est-à-dire de leur mystérieuse complexité, *singularité* etc., autrement dit qualité différentielle). Nous n’avons pas tout à dire des choses. (*Textes hors recueil*, P2, 1391)

C’est l’idée simple (la particularité essentielle, la qualité différentielle) que je veux seulement exprimer, faire jaillir (AC, P2, 614)

I a més a més, i en funció de la inestabilitat dels fenòmens de la natura, val a dir que aquesta *qualitat diferenciadora* de l’objecte podrà ser transitòria o, fins i tot, casual.³⁸⁵ Així

³⁸⁴ Aquestes *qualités*, doncs, serien de tota mena, però haurien de mostrar, justament, el més inusual de cada cosa; i en funció de l’objecte, es tractaria, o bé d’una sola característica, o bé d’un nombre important, perquè, en definitiva, “Pour une seule chose, mille *compositions-de-qualités-logiques* sont possibles” (a Sollers [1963] 2001: 31).

³⁸⁵ Així, a «Rhum des fougères» (PP, 36), per exemple, les *tiges* (A₁) es perfilen com ‘verges pròdigues sense tutors’ (B₁), per la qual cosa serà un estat circumstancial i transitori de la *tija* (la seva *tremolor* en ser encetada

doncs, i mitjançant l'establiment d'unes *correspondances inédites* que anirien contra les *classifications habituelles* dels objectes (Mt, 18), la fita del poeta seria, pròpiament, la de copsar l'especificitat de les coses en funció de llurs diferències: “revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de *différent*” (LR, 11). Ponge, a més, considerava aquesta qualitat –que tant podria ser una virtut com un *défaut*– com si fos un *caractère au sens psychologique*, com si es tractés de la característica específica d'un heroi de novel·la (“au sens de caractère d'un héros de roman”; PS, 110);³⁸⁶ però la qüestió és que aquestes qualitats *différentielles* s'haurien deduït, justament, d'haver establert relacions d'analogia, perquè les connexions, com deïem, no sols susciten semblances, sinó també dissemblances. I la qüestió és que aquest recorregut dual tindria una justificació etimològica, atès que disposem d'una doble vessant pel que fa a l'arrel etimològica del terme *analogia*; i la bifurcació ens conduiria o bé a l'*afinitat* o bé a la *diferència*. Vegem com ho exposà Pla tot resumint els treballs de Coromines:

Abans de recórrer els múltiples significats que el mot analogia ha tingut al llarg de la història, cal aturar-se [...] en els seus orígens etimològics. El darrer horitzó d'aquesta etimologia es troba en el grec clàssic, que té almenys dues paraules que prefiguraran posteriorment el substantiu i que, segons els etimòlegs, són anteriors en el temps a aquest substantiu. La primera és el substantiu *analecta*; la segona, l'adjectiu *análogos*. La paraula *analecta* denota un conjunt de coses recollides, una sèrie de coses col·locades en un mateix àmbit, però trobades en indrets diversos i que provenen d'orígens diferents, aliens al territori on han anat a parar. L'adjectiu *análogos* vol dir literalment «semblant, relacionat, proporcionat». Segons Coromines, l'origen de totes dues paraules és el mateix (Pla 2003: 10-11)

I la fita de les analogies pongeanes, en efecte, no serà la de neutralitzar o reduir “la chose à une autre en niant sa spécificité” (Collot 1991: 131), sinó, justament, la de suscitar els mencionats trets diferenciadors:

Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la *qualité différentielle*. Quand je dis que l'intérieur d'une noix ressemble à une praline, c'est intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est leur différence. Faire éprouver les analogies, c'est quelque chose. Nommer la *qualité différentielle* de la noix, voilà le but, le progrès (Mt, 43)

Concernant l'analogie, je dirai que son rôle est important dans la mesure où une nouvelle image annule l'imagerie ancienne, fait sortir du manège et prendre la tangente. Rien n'est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose. [...] Quand j'aurai dit qu'un rosier ressemble à un coq de combat, je n'aurai pourtant pas exprimé ce qui est plus important que cette analogie, la *qualité différentielle* de l'un et de l'autre (Mt, 304)

per l'aire o per qualsevol altre element), que és precisament l'estat que apareix reflectit per la imatge de *vulnerabilitat* que suscita el sintagma coreferent B₁, el que emergirà com a tret distintiu d'aquest òrgan de les plantes cormofítiques.

³⁸⁶ Com ja sabem, la lliçó de cada objecte, derivada de les seves *qualités*, també l'assimilaria Ponge a les *caractères* en el sentit dels de “Théophraste o de La Bruyère” (CF, 66), i val a dir que Ponge té fins a sis textos on parla de La Bruyère. De fet, el primer títol que el poeta havia pensat per a la seva obra *La Rage de l'expression* no era sinó el de *Caractères*, perquè “il s'agit en fait de constituer l'objet en *caractère*” (CF, 255). Sobre aquest tema, *vid.* Lavorel (1998: 43), on l'autor ens assenyala, a través de les antigues definicions de *caractère* dels diccionaris de Richelet i Furetière, les concomitàncies que podríem establir entre aquest terme i la *qualité* de Ponge.

I així, tot definint cada objecte per mitjà d'analogies diferenciadores, una *olive*, per exemple, serà “Meilleur suppositoire de bouche encore que le pruneau” (*Pc*, 96); i l'*abricot* podrà veure's emplaçat lluny de l'*orange* però proper a l'*amande verte* (*Pc*, 174); el *galeet*, “comparé au banc rocheux”, o bé “au gravier”, fóra “la pierre encore sauvage, ou du moins pas domestique” (*PP*, 98); i els *escargots* seran definits “Au contraire des escarbilles” (*PP*, 51). Això propiciarà un ús abundant d'expressions negatives, perquè cal especificar, sobretot, allò que l'objecte *no* és per tal de definir-lo. I talment ho explicava Ponge: “On peut, pour saisir la qualité d'une chose, si l'on ne peut l'appréhender d'emblée, la faire apparaître par comparaison, par éliminations successives: «Ce n'est pas ceci, ce n'est pas cela, etc.» – question métatechnique, ou technique simplement” (a Lavorel 1986a: 50). I en molts casos, la negació es constituirà com la forma significant principal d'un poema, és a dir, no sols com a vertebradora d'una estructura, sinó com a afiguradora del concepte que Ponge voldrà transmetre'ns. A «Faune et Flore», per exemple, el poema parteix de la següent confrontació: “La faune bouge, tandis que la flore se déplie à l'œil” (*PP*, 80); i com anota Leclair (1995: 79), la repetició de la forma *ne pas* al llarg de tot el text per indicar el que no pot dur a terme la vegetació amb relació a la fauna “insiste sur l'absence de liberté de la flore”, que es veuria així “condamnée à se répéter” tal i com la fórmula negativa es reitera efectivament en el text, i tot indicant llavors un índex d'iconicitat. Això no obstant, ja havíem assenyalat que moltes de les analogies pongeanes no solament s'haurien establert en funció de la naturalesa de l'objecte, sinó que també haurien estat suscidades pel seu denominatiu o bé provindrien directament d'associacions de caràcter lingüístic (“les analogies verbales sont un des moyens de scruter l'objet”; *LR*, 12), perquè es tractaria d'apel·lar als infinits lligams que, amb la resta de les unitats del sistema, podria establir cadascun dels mots que serviria per a definir un objecte (*PS*, 170). Certament, aquesta circumstància podria semblar contradictòria, atès que ja sabem l'interès que tenia Ponge a copsar les coses en funció de la seva aparença *real* en el món sensible. Però es tractaria, de fet, de reflectir *lingüísticament* aquesta experiència fenomènica de l'objecte, perquè, en definitiva, Ponge negarà sempre la possibilitat de poder sortir, veritablement, de la llengua i, en concret, de la *seva* llengua francesa i de la deu llatina des d'on derivaria. I d'aquí la seva afició etimològica.³⁸⁷ I en alguna ocasió, observarem que la qualitat més important que Ponge atribuirà a l'*objet* seria una de pròpiament lingüística com és el cas de «Le Cageot», on se'ns revela com a caràcter primari de la *chose* la posició del mot que la denomina al sistema de la llengua: “A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette” (*PP*, 38).³⁸⁸ I si, a més a més, Ponge volia reportar-nos l'objecte *comme notion*, és a dir, *telle qu'elle apparaît dans la notice du dictionnaire*, resulta que aquest conjunt de *qualités* que definiria l'objecte també podria equiparar-se a les diverses accepcions que dins d'un article lexicogràfic es llisten a l'entorn d'un lema, així que

De même que le mot, dans cette rubrique du dictionnaire, est constitué d'une succession de sens empilés et énumérés, l'objet pongien, déjà mot [...] est immédiatement décomposé en un nombre déterminé de qualités discrètes, d'aspects distincts: plutôt que comme totalité organique, il est effectivement vu comme juxtaposition de qualités (Pierrot 1993: 328-329)

³⁸⁷ Talment ho expressà el poeta a Cerisy: “nous sommes entièrement enfermés dans les mots, dans le langage, nous ne pouvons en sortir, si nous essayons de dire le contraire, nous sommes encore à l'intérieur de la langue, et non seulement de la langue générale, mais de la langue française [...] et de ses racines qui lui viennent de sa mère, mettons le latin pour la plus importante part des sources du français” (Cerisy, 37).

³⁸⁸ Sobre el terme *cageot* a partir del seu desenvolupament semàntic i fonètic en funció d'una anàlisi de lexicografia diacrònica i d'aproximacions etimològiques, *vid.* Mathieu 2005.

D'altra banda, ja havíem mencionat que per a Ponge cada text a l'entorn d'un objecte podria considerar-se com una falla (5.2.1), atès que de les qualitats de cada cosa hom podria extreure'n una lliçó. Les falles de La Fontaine, per exemple, tot sovint s'inicien amb una anècdota en la qual es troben confrontats els caràcters de dos animals. I en el cas de Ponge, si bé no hi hauria anècdota prèvia, també compareixerà la *chose* que haurà d'ésser descrita amb la que li donaria la rèplica pel que fa a l'establiment d'analogies diferenciadores.³⁸⁹ I com que els trets analògics, com vèiem, podrien venir tant dels objectes com dels seus denominatius, trobaríem, per exemple, el cas del text «L'Orange»: de primer, s'hauria establert una comparació entre l'*orange* i l'*éponge* en funció d'una semblança fonètica, però la qüestió és que el text desenvoluparà una analogia entre els dos objectes extralingüístics, així que hauria estat el senyal lingüístic l'indicador de la semblança entre les dues realitats. Com assenyala Veck, doncs,

aucune anecdote, cependant, ne motive ni ne dramatise, comme dans les fables [...], le rapprochement de l'éponge et de l'orange. Pour autant, la rencontre n'est pas fortuite [...]. Dans le système pongien, en effet, le *caractère* des choses tient autant à leur physionomie de mots qu'à leur façon d'être d'objets. Il n'est pas question de les classer dans une quelconque taxinomie préexistante [...], mais d'en établir une: c'est la parenté sonore d'*éponge* et d'*orange* qui autorise d'abord leur rapprochement, puis la similitude de leur condition. La mise en parallèle vise à faire ressortir la *qualité différentielle* des choses dans la langue, et l'originalité de leurs comportements respectifs dans un monde humanisé (Veck 1994: 68)

De tota manera, i quant al que havíem mencionat sobre la semblança i la dissemblança, les analogies verbals de Ponge no es constituïran només a partir d'afinitats talment com succeeix amb *orange/éponge*. El poeta, en efecte, assenyalarà com a analògic el procediment d'*entrenchoc* de paraules (LR, 12), perquè també de posar en contacte mots aparentment no relacionables podrien sorgir qualitats escaients per als objectes. I així, en el cas d'abordar el *verre d'eau*, per exemple, hauria estat la circumstància d'haver associat dues propietats de la *chose* en principi antagòniques, com la *fragilitat* i la *duresa* (perquè el *got* seria un cos sòlid potencialment trencadís), allò que hauria construït la imatge caracteritzadora i distintiva de l'objecte en qüestió: “si je dis que le verre est à la fois dur et fragile, eh bien, j'ai crée un caractère. C'est-à-dire qu'il pourrait y avoir un héros de roman qui serait à la fois dur et fragile” (a Ristat 1977, CF, 280). Aquesta *qualitat*, doncs, més que no pas pròpiament extreta de les propietats inherents de la *chose* (perquè, en definitiva, un got també podria ser de plàstic i no mostrar-se ni fràgil ni dur), derivaria del fet lingüístic, de la col·lisió al

³⁸⁹ La falla pongeana ha estat molt estudiada i confrontada amb la tradicional. En alguns casos, hom ubica les diferències en el pla formal, en l'especificitat del poema-esberrany de Ponge. I així, per a Beugnot, per exemple, “Seulement, à la différence de la fable traditionnelle, où récit et moralité se succèdent et se distinguent clairement, ici [chez Ponge] l'objet et sa leçon, la description et l'art poétique se brouillent et s'imbriquent dans un jeu de miroirs où le texte trouve son unité” (Beugnot 1986b: 137). I uns altres crítics, el que s'assenyalen són les qüestions de la pròpia moral. Certament, la diferència que assenyala Adert quant a les falles pongeanes versus les veritables és que un text pongeà com *Escargots*, per exemple “n'est pas une fable au sens traditionnel du mot. [...] [L']escargot n'allégorise ni ne personnifie l'homme, pas plus qu'il n'emblématise véritablement le poète [...]. L'escargot n'est pas nous –ni vous, ni moi, ni même le poète–, et c'est justement parce qu'il n'est pas nous qu'il nous donne l'exemple” (Adert 2004: 298). Ja havíem assenyalat però, que les falles pongeanes més aviat tindrien a veure amb els antics manuals de *leçon de choses*, en els quals era la *chose*, pròpiament, en la seva elemental existència, la que ens parlava d'ella mateixa. Amb tot, val a dir que Ponge també va escriure uns textos que anomenà *Fables logiques*. I com es pot deduir, res no tindrien a veure amb les falles tradicionals, ja que l'expressió podria traduir-se com: *petites histoires a l'entorn de la paraula*. I els textos, en efecte, són de l'estil dels *proèmes*.

sintagma de mots no naturalment relacionables, i recordem com el mateix autor ho havia especificat: “si je rapproche deux mots je sors du lieu commun et je crée un caractère... un complexe de qualités contradictoires [...] qui sortira du conventionnel” (PS, 110). En conseqüència, aquest procedir es fonamentaria en l'establiment d'un conflicte en l'àmbit de les *solidaritats*, que són les que vetllen per l'acompliment de les restriccions lèxiques que determinen l'adequada combinabilitat dels mots d'un sintagma;³⁹⁰ i en aquest cas, la relació d'analogia que hauria regit l'elecció dels mots que compareixeran acoblats a la seqüència seria la relativa a la del substantiu *analecta*, que fa referència a un aplegament d'entitats diverses. Per tant, i si més amunt ja definíem la doble vessant etimològica del mot *analogia*, podem comprovar que en Ponge aquesta doble possibilitat significant tindrà pertinència funcional, perquè, en alguns casos, per mitjà d'establir una relació d'*anàlogos*, és a dir, tot plantejant similituds o filiacions entre els mots (que seran filiacions vertaderes o bé suggestionades, el que ell anomenarà *généanalogies*), arribarà a descobrir les insospitades qualitats dels objectes, o bé a trobar vincles entre objectes molt diferents; i en altres casos, serà per un procediment d'*analecta*, és a dir, tot disposant d'un aplec indiferenciat de mots en principi no relacionables (a través del que ell anomenarà un *entrechoc de mots*), que podrà copsar les qualitats inèdites de les coses. I és que, com anotà Richard (1964: 175), “L'imagination verbale de Ponge [...] tantôt se fonde sur la simple trouvaille d'une juxtaposition heureuse, tantôt c'est la découverte d'une pseudo-racine commune qui autorise le rapprochement”. I així, al poema «La Chèvre», per exemple, com que les *chèvres* són *belles* i, segons coneixement popular, terques, *butées*, la idònia característica que Ponge els atribueix –mitjançant una *juxtaposition heureuse*– serà la de ser *belzébutées*, tot apel·lant, a més, a la tradicional representació de *Belzébut* com a *démon cornu* (imatge ja induïda per la menció de l'*enfer* que apareix a la citació de Malberbe amb què Ponge encapçala l'escrit: “Et si l'enfer est fable au centre de la terre, il est vrai dans mon sein”). I a més a més, també qualificarà les *chèvres* de *bêtes poilues*, tot essent el dimoni la *bête* per antonomàsia:

Ces belles aux longs yeux, poilues comme des bêtes, belles à la fois et butées –ou, pour mieux dire, belzébutées,–quand elles bêlent, de quoi se plaignent-elles? (Pc, 181)

Altrament, tampoc no podríem obviar els efectes onomatopeics que es desprenen dels mots que col·loca Ponge, atès que, com és palès, ens remetien al bramar de l'animal: *belles/ bêtes/ bêlent*.

I així mateix, com que l'*araignée* és un invertebrat que podríem considerar acrobàtic, i que tradicionalment el jutgem com a *portemalheur*, a «La Nouvelle Araignée» l'aranya serà definida com “une *funambule funeste*”. En aquest cas, doncs, Ponge hauria establert un lligam etimològic (que no seria autèntic sinó una invenció) entre les dues qualitats que li semblaven adients a fi i efecte de descriure amb justesa l'aràcnid, i tot considerant llavors que l'origen de la primera part del mot *funambule* seria el mateix que el del mot *funeste*, és a dir, pressuposant que provindria del llatí *funestus -a -um* (‘fúnebre’, ‘que porta la mort o una gran desgràcia’). En veritat, però, *funambule* es compona de *funis -is* (‘corda’) i *ambulare* (‘caminar’). Com digué Richard (1964: 175), doncs, l'aranya hauria estat “nomée à partir

³⁹⁰ Amb tot, ens referiríem aquí a relacions de *solidaritat* que anirien molt més enllà de les que establí Coseriu (1967) sota l'expressió de *solidaritat lèxica*, perquè no estariem parlant únicament de la ruptura que podria produir-se en la relació de dues peces una de les quals estaria semànticament pressuposada en els trets distintius de l'altra (com en el cas de «talar un arbre», on el concepte *arbre* forma part de la noció *talar*), sinó d'una ruptura generalitzada a partir de la qual la combinació de certes peces podria resultar, a banda d'inhabitual –o, fins i tot, insòlita–, contradictòria.

d'un fantaisiste ancêtre latin”, i el mateix Ponge així ho deixava veure: “Et c'est ainsi que, de *funus* à *funis*, /Il faut remonter, /À partir de cet amalgame, /Jusqu'à la cause première”. I és que ja avançàvem que les filiacions etimològiques establertes per Ponge podrien ser fantasioses, així que es tractarà d'unes analogies genealògiques (*généalogies*) quant al fet que el poeta inventarà orígens etimològics de mots per tal de trobar semblances entre l'objecte i el seu denominatiu, o bé amb alguna de les paraules identificadores de les seves qualitats (en tornarem a parlar a la secció 6.3.1, en abordar l'etimologia pongeana).

Tal i com hem vist, en resum, les analogies pongeanes, i a banda de poder adoptar diverses modalitats quant a l'estructuració dels plànols confrontats, sempre tindrien un fonament cratilià i sempre es convocaran en virtut d'argumentar la tasca essencial del poeta que era la d'alligar *mots* i *choses*, però el dispositiu analògic tindria, en l'àmbit poètic, desenvolupaments molt distints. El mateix concepte d'*analogia*, de fet, hauria estat molt debatut i sobretot d'ençà de l'estètica simbolista, atès que enllaçar entitats de dimensions alienes palesava la predominança de la imaginació inversemblant per sobre del raonament, i obria així els intersticis del desconegut inintel·ligible a les manifestacions poètiques. L'empremta de Lautréamont, per exemple, es reconeixeria a les connexions analògiques surrealistes, i tant el concepte d'imatge de Reverdy com les diferents manifestacions de Breton sobre el tema (especialment, a *Signe ascendant*, de 1947), focalitzarien en l'analogia el fet poètic. Certament, el 19 d'octubre de 1952, quan el canal nacional de la Radiodiffusion française inaugurà «Rencontres et témoignages» (una sèrie d'emissions que, organitzades per André Parinaud, es relacionaven amb el tema del sentit de la poesia i de la missió del poeta), just reuní Breton, Ponge i Reverdy. És cert que cap dels testimoniatges que enregistraren llavors els poetes no semblava representatiu de llurs poètiques, perquè cap d'ells no manifestà veritablement la seva idiosincràsia (*vid. Mt*, 295-311); però malgrat que d'aquella coincidència res no se'n pogués deduir quant als procediments poètics amb què cadascun d'ells operava, caldria esbossar ara el concepte d'analogia de Breton i de Reverdy a fi de copsar la particularitat del de Ponge amb relació al seu moment històric.

6.2.2 Dels poetes analògics: Reverdy, Ponge i Breton

Pel que fa a Reverdy, hauríem de precisar, en primer lloc, que la importància que Ponge atorgava a l'objecte en poesia res no tindria a veure amb la que li concedia l'autor de Narbonne, atès que, per a aquest, les coses *per se* només haurien d'interessar al poeta “dans la mesure où elles peuvent se prêter à la formulation des images qui constituent son particulier moyen d'expression” (Reverdy [1950] 1974: 57). Per a Reverdy, certament, de les analogies entre les coses sorgiria la imatge poètica, però fóra aquesta, i no aquelles, el determinant per a la seva poètica tot essent el contrari per a Ponge (el qual, com sabem, de les analogies extrauria la *qualité* de la *chose* per a fer-ne objecte poètic). Com havíem assenyalat en reproduir la definició reverdyana d'*imatge poètica* (3.4.2), Breton la inclogué al primer manifest surrealista, però el primer cop que la definició es publicà, a la revista *Nord-Sud*, Reverdy hauria detallat molt més pel que fa a l'analogia suscitadora de la imatge; vegem-ho:

Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent. On obtient rarement une force de cette opposition. Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* –mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. [...] L'Analogie est un moyen de création –C'est une *ressemblance de rapports*; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée. Ce qui est grand ce n'est pas l'image –mais l'émotion qu'elle provoque [...]. L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison. [...] On ne crée pas d'image en comparant (toujours faiblement) deux réalités disproportionnées. On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont *l'esprit seul* a saisi les rapports. [...] Pour rester pure cette poésie exige que tous les moyens concourent à créer une réalité poétique. (Reverdy [1918] 1975: 73-75)

No es tractaria, doncs, d'una comparació en el sentit usual del terme (és a dir, no fóra necessari un element de semblança de caire empíric), sinó de l'apropament entre dues realitats allunyades –tot i que no oposades– entre les quals hauria d'haver-hi algun lligam. I el determinant és que la finalitat de l'analogia reverdyana (una *analecta* més que no pas un procediment d'*análogos*, tal i com deduiríem) seria la de lliurar-nos la imatge reveladora d'una realitat poètica el valor de la qual es mesuraria en funció de l'emoció que provoqués. Evidentment, la poètica de Reverdy (així com també la d'Huidobro, atès que no podem obviar que en aquell mateix moment el xilè parlava amb termes similars de la imatge poètica)³⁹¹ es trobaria en el lloc oposat al d'una poètica *referencialista* com la de Ponge, atès que, per començar, Reverdy ometia qualsevol menció de la realitat natural o empírica. Per a ell, designar una cosa implicava, directament, expressar-ne una altra (de fet, un quelcom d'indiferenciada referència). I que no es produís una veritable comparació sinó una col·lisió impediria l'establiment d'un camp de referència conegut, ja que el discerniment de la raó analògica (tant verbal com objectual en el cas de Ponge, ja que acostumaven a implicar-se mútuament des d'un escaire cratilià), implicaria emplaçar els comparants en un encreuament espaciotemporal. El que Reverdy considerava, però, és que la poesia “n'est pas dans la réalité” ([1948] 1970: 72), que no es trobaria “ni dans la vie ni dans les choses” (*ibíd.*, 74); i és per això que a la seva obra sempre és constant el pas de la llum a la foscor i

³⁹¹ En efecte, Huidobro, que s'instal·là a París a finals de 1916, cofondà, juntament amb Reverdy, la revista *Nord-Sud* (el març de 1917). Vegem els punts de concordança: “El poeta es aquel que descubre la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas. [...] La imagen es el broche que las une, el broche de luz” (a Micó 2008: 178). I en una conferència dictada per Huidobro a l'Ateneo de Madrid l'any 1921, el poeta declarà: “La poesía es el lenguaje de la Creación. [...] El poeta reconoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, [...] lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio [...]. El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro” (a Costa 1996: 96). Certament, la relació entre Huidobro i Reverdy es va malmetre a causa de la rivalitat que s'establí entre ells pel que fa a al reclam de l'autoria dels postulats del creacionisme poètic. Huidobro publicà a París el seu *Horizon carré* el 1917, mentre que *La lucarne ovale* de Reverdy data del 1916 (curiosament, podríem descobrir aquí una *analogia proportionalis* –deduïda dels dos títols– entre: *horizon/lucarne* i *ovale/carré*), però algunes de les composicions de l'*Horizon* reproduïen, traduïdes al francès, les que havien ja vist la llum a *El espejo de agua*, llibre que Huidobro publicà a Buenos Aires el mateix 1916. Amb tot, el concepte d'imatge expressat per Reverdy el 1918 s'hauria començat a gestar el 1913, just després de la publicació, a *Le Mercure de France*, d'unes declaracions de Georges Duhamel sobre el coneixement poètic (Béhar 1990: 59 i ss.). I val a dir que la *lucarne ovale* reverdyana no podria sinó haver sorgit genuïnament de la imaginació del poeta de Narbonne, perquè el petit apartament on va viure Reverdy a Montmartre res no tenia a banda d'una gran *lucarne ovale* que li donava llum. Quant a més informació sobre aquesta polèmica, *vid.* Eva Valcárcel, «Las polémicas del creacionismo», dins *Huidobro: Homenaje 1893-1993*, ed. d'Eva Valcárcel, La Coruña: Universidade da Coruña, 1995, pp. 23-33.

viceversa, per exemple, o bé el de la presència a l'absència i viceversa (dimensions corporeïtzades mitjançant el far, la làmpara, el dia, la nit, les ombres, el foc, la neu, els vidres, els miralls, etc.; elements que apareixeran desposseïts de tota circumstància, com si es tractés de *classes* de referents però totalment abstractes dels elements *típus*, és a dir, totalment oposats als referents *actuals* de la poesia pongeana). En cap cas, però, Reverdy no nega la realitat, ja que el contacte amb la realitat i el fet de *saisir*, per part del poeta, la secreta relació entre les coses, seria essencial per a la creació de la dimensió poètica ("Il ne s'agit donc pas de quitter le plan du réel, ce qui équivaudrait à aboutir au néant"; Reverdy [1956] 1989: 13). I el procediment analògic pongeà, en canvi, es fonamentaria en una semblança deduïda de l'experiència empírica, perquè l'única realitat fóra el concret visible; vegem-ho tot confrontant una imatge reverdyana amb una de Ponge relatives a una mateixa entitat (tot i que distintament designada):

Flammes

Le Feu

L'eau et la clarté de la lune lui coulaient doucement dans l'œil.

Les derniers passants de la nuit traînaient leur sommeil sur le marbre. La couleur se mêlait au bruit. Du haut de la pente, le roulement des rêves glisse avec des éclairs.

[...]

[...]

(L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux: il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)...

[...]

Reverdy, de *La balle au bond* (1928)³⁹²

Ponge (*PP*, 47)

Com es pot observar, Ponge descriu l'element *foc* (al qual actualitza mitjançant un determinant) tot establint una sèrie d'analogies entre el moviment de les flames i el dels animals. No són, certament, similituds convencionals, però tant el comparant com el comparat són entitats conegudes del nostre univers d'experiència, així que hom pot deduir els patrons formals de semblança a partir del coneixement convencional que disposa de les coses. Per tant, les llengües de les flames podrien, en efecte, traslluir el perfil del coll d'una girafa, o bé moure's vertiginosament com les amebes, organismes membranosos que canvien contínuament de forma. Les *qualités* atribuïdes al foc, doncs, per bé que inèdites i derivades de la creació analògica pongeana, podrien acreditar-se mitjançant una teoria objectivista del sentit. Les *flammes* del text reverdyà, en canvi, compareixen en tant que entitat abstracta, perquè, per començar, el substantiu que les designa al títol es veu mancat del determinant actualitzador; i en funció del que expressa el text, no les podem identificar amb les masses gasoses que es desprenen d'un cos que crema, així que més que no pas estar designades, les *flammes* estan aquí connotades, atès que ens referiran a la cremor de la llum, a la incandescència lumínica que podria derivar de les imatges que explicitarà el poema (i de fet, el primer mot del text és *l'eau*, l'element oposat al foc i qui, en definitiva, el nega). I és que tal i com havíem dit en parlar de la referència als invisibles (3.4.2), la imatge reverdyana seria més una imatge visionària que no pas una de retinal o d'intel·lectual, ja que fóra una representació més alligada a la *clarividència* (a un veure extrasensorial) que no pas a una *vidència* convencional i intel·ligible. Per tant, i com que el nexa analògic pel qual coincidiran

³⁹² Recollit a Reverdy 1949: 75.

les diverses entitats manifestades al poema no tindrà per què correspondre a cap semblança acreditable per mitjà del món de l'experiència, veurem aquí com se succeeixen diverses seqüències sense aparent connexió, tot i que a cadascuna d'elles hi ha elements relatius al camp semàntic del somnieig; i de fet, l'apel·lació a l'*œil* que apareix a la primera frase (un ull atribuïble a un subjecte indefinit –i indefinible– que es perfila al darrere del pronom *lui*) ja és molt indiciativa del tipus d'imatge que emergirà al poema, atès que la visió d'aquest ull ja es manifesta entelada a causa del vel d'enterboliment que li haurien provocat l'aigua i la llum lunar que actuarien a mode de cataracta. I de fet, la unitat del poema vindrà donada en tant que es desencadenarà un *continuum* d'imatges l'enllaç de les quals s'explicitaria pels substantius relatius a la visibilitat i a l'enlluernament: *clarté, œil, sommeil, couleur, rêves, éclairs*. I a més a més, i com que a cada frase hi constaran formes relatives al sentit del moviment en descens (*coulaient, passants, traînaient, roulement, glisse*), la manca de coherència de la cadena analògica hauria estat aquí suplida per l'efecte d'encadenament que provocaria aquesta figuració d'un desplaçament en descens (molt acusat a la darrera seqüència per l'esment de l'espai a l'expressió *Du haut de la pente*).

De tota manera, un exemple molt clar del seu procedir analògic l'il·lustraria perfectament Reverdy (1927: 15) quan associava els seus poemes “à des cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit et de la réalité”. I així, l'*esprit* (del poeta) copsaria quelcom de la *réalité* (instant *effervescent*) que es transformaria en una altra entitat *inconnue* que, en cas d'aconseguir quallar mitjançant l'expressió verbal de la imatge, deixaria com a petjada sensible el rastre de vidres –les paraules– d'una efímera cristal·lització (de no sabem què, de no importa què: en tot cas, de la realitat *poétique* de la qual resta el poema).

Quant a Breton, també s'hauria manifestat com a ferm devot de l'analogia; i de fet, tindria ja una concepció analògica de tot l'existent, perquè considerava que el món es trobaria “ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève” (Breton [1947] 1999: 9):

Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi, la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport, spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre (Breton, *ibid.*, 7)

Certament, Breton distingí l'analogia *poétique* (l'analogia establerta al món empíric, entre entitats del món natural) de la *mística* (la que revelaria una relació entre el món visible i l'invisible);³⁹³ però per molt que l'analogia *fenomènica* de Ponge pogués semblar-nos propera al concepte bretonià d'*analogia poétique*, mai la concepció analògica d'aquest darrer no tindria la implicació lingüística que pressuposa la de Ponge. En el cas de Breton, així com en el de la resta de surrealistes,³⁹⁴ l'essencial era l'arbitrarietat i fortuïtat amb què s'hauria establert la

³⁹³ Així les descriu Breton: “L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté. L'analogie poétique diffère foncièrement de analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche [...] Considérée dans ses effets, [...] l'analogie poétique [...] se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel. Elle tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie «absente» et, pas plus qu'elle ne puise dans la rêverie métaphysique sa substance, elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque «au-delà»” (Breton [1947] 1999: 9).

³⁹⁴ Evidentment, no tots els surrealistes tenien la mateixa concepció de l'analogia que Breton, però sí que coincidien pel que fa a la concepció de la realitat en tant que surrealitat, és a dir, en tant que àmbit que incorpora la visió onírica. Éluard, per exemple, també preuava l'analogia: “L'image par analogie (ceci est

coincidència entre els objectes (que no entre els mots que els designessin), i això tot seguint la petjada del cant sisè de *Les Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont, on es menciona el tan citat *retrochement fortuit* entre el paraigües i la màquina de cosir.³⁹⁵ Per a Breton, de fet, l'important seria l'*espurna* de la imatge, és a dir, no tant la imatge com la centella derivada de la intensitat que es generaria a partir de la insòlita relació entre els objectes; i per aquest motiu, considerava que la imatge “la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé” (Breton, *Ceuvres complètes*, I, 338). I així descrivia l'*esdeveniment* analògic (que en aquest cas no podríem considerar *procediment*) a *Les Vases communicants* (1932):

On finira bien par admettre [...] que tout *fait image* et que le moindre objet [...] est susceptible de figurer n'importe quoi.[...] Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. En cela doit tendre de plus en plus à s'exercer son pouvoir inégalable, unique, qui est de faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport et de communiquer à chacun d'eux, quel qu'il soit, une vigueur qui lui manquait tant qu'il était pris isolément. [...] Plus l'élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié. C'est toute la signification de l'objet qui est en jeu. Ainsi deux corps différents, frottés l'un contre l'autre, atteignent, par l'étincelle, à leur unité suprême dans le feu; ainsi le fer et l'eau parviennent à leur résolution commune, admirable, dans le sang (Breton, *Ceuvres complètes*, II, 181)

Com havíem anotat, per a Reverdy no podria donar-se la imatge poètica si no hi havia cap *relació* entre les entitats *rapprochées*, i que hauria estat el poeta qui hauria copsat *les rapports* entre les entitats, perquè, per a Reverdy, la *faculté majeure* del poeta seria la de “discerner, dans les choses, des rapports justes mais non évidents qui, dans un rapprochement violent, seront susceptibles de produire, par un accord imprévu, une émotion que le spectacle des choses elles-mêmes serait incapable de nous donner” (Reverdy [1950] 1974: 57), motiu pel qual el contacte entre les dues entitats no hauria estat pas fortuït. Reverdy, doncs, mai no parla d'arbitrarietat ni de col·lisió atzarosa com sí que farà Breton, sinó de distanciament *just*, de *lien secret*. I per això Breton anotà al *Manifeste*, després d'haver inclòs la definició d'imatge de Reverdy, que es tractava aquesta d'una estètica totalment *a posteriori* i que les paraules reverdyanes portaven a *prendre les effets pour les causes* (Breton, *Ceuvres complètes*, I, 324), perquè en funció del caràcter “adivinatori” que Reverdy atorgava al poeta i gràcies al qual aquest podria copsar els secrets lligams entre les coses (perquè per a Reverdy el poeta “les perçoit, les juge et les choisit”; [1956] 1989: 13), això implicaria que la imatge expressada seria la conseqüència d'una visió, l'explicitació *a posteriori* de la mateixa. L'important per a Breton, en canvi, era l'*espurna* que desprenderà la imatge pròpiament

comme cela) et l'image par identification (ceci est cela)... tendent à devenir poèmes elles-mêmes” (Éluard, *Ceuvres complètes*, I, 969), però l'associava a una continuïtat mística totalment aliena al procedir lingüístic: “Pas un jeu de mots. Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini” (*ibid.*, 971). I hi afegiria que “Le poète, halluciné par excellence, établira des ressemblances à son gré entre les objets les plus dissemblables” (*ibid.*, 955). Res a veure, doncs, amb la intenció d'establir *qualitats* d'objectes.

³⁹⁵ Això no obstant, val a dir que, malgrat les distàncies estètiques, Ponge també aprecià molt Lautréamont, tot i que més les seves *Poésies* (pel seu prosaïsme) que *Les Chants de Maldoror*: “Il est un fait que j'ai écrit, à plusieurs reprises, le nom de Lautréamont et celui de Mallarmé. [...] Il faut *travailler* à partir de la découverte [...] de la nécessité d'une nouvelle rhétorique. [...] Il y a là [dans Lautréamont] une conception de la poésie *active* qui est absolument contraire à celle qui est généralement admise, à la poésie considérée comme une effusion simplement subjective” (PS, 26-27). “J'ai beaucoup évoqué et cité Lautréamont jusqu'à présent” (PS, 32).

dita, és a dir, després d'haver-se produït el vincle entre les entitats distants (l'«illumination» vient *ensuite*) i sense que el poeta n'hagués pogut tenir coneixement previ.³⁹⁶ Per tant, l'escriptor, quasi un element mitjancer, es limitaria a constatar i a gaudir del fenomen lluminós, també denominat per Breton com la *nuît des éclairs*:³⁹⁷

Il est faux, selon moi, de prétendre que *l'esprit a saisi les rapports* des deux réalités [...]. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes que qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. [...] Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux. (Breton, *Manifeste*, a *Œuvres complètes*, I, 337-338)

La consideració de Ponge pel que fa al poeta amb relació al procediment analògic (i quant a la concepció de la poesia en general) no es trobaria ni en la passivitat proposada per Breton ni en el posicionament actiu de Reverdy. Pel que fa a aquest, ja assenyalàvem que Ponge en cap cas no feia servir els objectes com a instruments a fi d'expressar una realitat poètica, sinó que ells mateixos conformarien ja la realitat poètica, perquè el fonament analògic pongeà es fonamentaria, pròpiament, en la percepció, en la aprehensió dels fenòmens; i malgrat que ja vam exposar la impossibilitat que hom pogués expressar *objectivament* la realitat, cal recordar que Ponge sempre parlà de perspectiva, de *façons de voir*. És manifest, doncs, que es tractava d'una *particular visió* de la realitat i no de la realitat mateixa (tot i que la seva percepció, precisament pel fet de distanciar-se de la convencional, seria, malgrat que subjectiva, més objectiva que la convencionalment admesa).³⁹⁸ I com que

³⁹⁶ I és que de fet, per a nosaltres Reverdy no és surrealista; la gran distància entre ell i Breton es pot entendre perfectament a través del que diu Stevens del surrealisme: que inventa sense descobrir (“it invents without discovernig. To make a clam play an accordion is to invent not to discover”; dins *Adagia*, recollit a Stevens 2003: 260).

³⁹⁷ I així, front el caràcter passiu i expectant de l'home davant l'esdeveniment de l'*étincelle* poètica plantejat per Breton, per a Reverdy, com havíem vist, era el mateix poeta l'entitat essencial en l'afer poètic en tant que era el subjecte l'agent imprescindible de la unió d'entitats dissímils, és a dir, l'únic qui podia copsar *le lien secret entre les choses* (Reverdy [1950] 1974: 57); “C'est lui [le poète] qui [...] saisit, entre les choses, les plus justes, les plus lointains, les plus mystérieux rapports” (*ibid.*, 71). I és que Reverdy jutjava que la poesia, en definitiva, “*n'est pas dans les choses* [...] elle est dans l'homme, uniquement. Elle est une propriété de sentir et un mode de penser” (*ibid.*, 56). Quant a Huidobro, es manifestaria contrari a Breton pel fet que aquest reduïa la importància del poeta fins a convertir-lo en un *appareil enregistreur* (a Costa 1996: 98). Molt advers als procediments automàtics, doncs (“El automatismo psíquico puro –es decir, la espontaneidad completa– no existe”; *ibid.*, 130), dirà dels surrealistes: “Considero inferior vuestra poesía, tanto por su origen como por sus medios. Hacéis que la poesía descienda hasta convertirse en un banal truco de espiritismo. La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema” (a Costa 1996: 133).

³⁹⁸ I és per això que Assoun declarà que la poesia de Ponge “peut donner à *percevoir* (plus encore qu'à voir)”, tot jugant amb la cèlebre afirmació d'Éluard que la poesia *donne à voir* (en el sentit que podria descobrir el misteri subjacent a la realitat empírica). Efectivament, també els surrealistes parlaven molt de la visió (el mateix Éluard, per exemple, a part del poemari *Donner à voir*, del 1939, també havia escrit, l'any 1936, *Les yeux fertiles*), però es tractava d'una visió mística, màgica, no d'una percepció del fenomen. Com molt bé anota Assoun, doncs, per a Ponge, la “«chose» est donc d'abord *percept*. La «chose perçue» n'est ni réductible à la sensation, ni à la chose en soi. Contrairement à la sensation, tout entière subjective, le percept suppose une

tota percepció implica un enquadrament mijançant el qual se'ns refereix quelcom, en el cas de la *poiesi* pongeana l'enquadrament fóra la *construcció* d'un tipus de referència anàleg al de la tesi referencialista tradicional, motiu pel qual la realitat poètica pongeana seria una figuració del món natural, és a dir, el fruit d'aquell *refaire* el món *métalogiquement* típic del seu *parti pris*. I així mateix, la distància de Ponge amb Breton també seria molt acusada: en primer lloc, perquè Ponge no vindicà el retraïment de l'agent suscitant de l'analogia que sí que reclamen els textos bretonians (“Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous autres”; Breton, *Œuvres complètes*, I, 331-332), perquè, en declarar un *parti pris*, és evident que el que s'emplaça en primer lloc és el subjecte que *pren partit* (i això malgrat que la posició del subjecte en Ponge no serà trivial, com ja veurem). I en segon lloc, perquè Ponge no estipula *per se* la intervenció de la fortuitat, atès que tota la seva poètica té com a fita revelar l'objecte mitjançant una motivació cratiliàna; i per tant, quan el casual intervé, fóra per a descobrir un antic lligam entre el nom i la cosa. La relació que establirà entre els objectes, doncs, mai no seria per un “rapprochement fortuit” com en el cas dels surrealistes, ja que “Pour Ponge ces relations ne seraient pas découvertes par un simple et seul hasard, mais plutôt par une attention à des réalités simples et proches non encore remarquées” (Lavorel 1986a: 56). I malgrat que Ponge hauria expressat que “Je n'ai jamais rien dit que ce qui me passait par la tête au moment où je le disais à propos d'objets tout à fait quelconques, choisis parfaitement au hasard” (*Mt*, 39), això no implicaria una manca d'atenció en el seu treball ni un relaxament de la consciència, atès que puntualitzaria que “Même si je dis tout ce qui me passe par la tête, cela a été travaillé en moi par toutes sortes d'influences: une vraie routine” (a Gleize 1988b: 66).³⁹⁹ I la poètica de Ponge, com sabem, no era atzar sinó pur mètode (*la métalogique*). A més a més, hem anotat que, per a Breton, la comparació entre les entitats relacionades sublimaria llurs diferències (“Plus l'élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié”), i Ponge, justament, emfasitzaria la diferència de la connexió analògica. D'altra banda, val a dir que, al seu «Texte sur l'électricité», i malgrat que no sabem si de forma deliberada, Ponge mencionarà l'*étincelle* com a nou tarannà estètic, però precisament per posicionar-se en contra. En cap moment no apel·la a Breton, però la relació es fa més que evident, ja que fins i tot al·ludeix als *deux pôles opposés* que ens recorden la “différence de potentiel entre les deux conducteurs” que mencionava Breton:

référence à une objectivité –en ce sens, la poésie de Ponge n'a rien d'«impressionniste», elle veut exprimer la chose même; mais contrairement à une chose qui se donnerait sans médiation, le percept porte la trace d'une conscience: alors que la chose en soi affecterait directement, la chose perçue implique qu'une subjectivité est traversée (*per*) par une objectivité –en ce sens la poésie de Ponge ne se fie pas à quelque «mystique». Ni impressionnisme, ni mystique: c'est en ce lieu qu'est placé un *réel perçu*” (Assoun 1988: 163).

³⁹⁹ De fet, el procés pongeà de l'escriptura res no té a veure amb el que s'associava a l'escriptura surrealista (i, especialment, a l'automàtica). Per als surrealistes, l'escriptura s'esdevenia més aviat torrencialment; i tal i com Breton constatava, les pràctiques automàtiques l'havien dut a una *facilité de réalisation* (*Œuvres complètes*, I, 326). Per a Ponge, com vam veure (5.1.2), escriure implicava, per contra, acalmar el pensament; els seus esborranys impressos no eren sinó la traça conscient dels veritables esborranys mentals que animaven la seva obra, i d'aquí la continuada rectificació i les constants temptatives per a apropiat-se de la *chose*: “je rectifie au fur et à mesure mon expression orale –si bien que cela ressemble également à mon travail d'écriture [...]. Je sais bien que quand on fait de l'écriture automatique on ne fait que dégorger ce qu'on a lu la veille” (a Spada [1979] 1988: 26). I ni en els suposats espais d'inspiració hi hauria lloc per a l'espontaneïtat: “il faut pour être inspiré à chaque instant se replonger dans la recherche, le travail [...]. Longue période de recherche [...] l'expression fait le repos [...]: chaque fois le repos est nécessaire. Et l'inquiétude recommence” (*PE*, 47); “Si l'on entend par inspiration le désir de s'exprimer, il existe à chaque instant et si l'on entend par inspiration les moments où l'expression est facile, accompagnée de plaisir par sa facilité même, je dis que c'est une affaire de préparation, de travail, d'habitude” (manuscrits trobats a l'entorn de *PE*, a P2, 1054).

je crois que l'électricité a agi sur la poésie et l'art plutôt négativement. Son influence, nous l'éprouvons dans une modification générale du goût. Je veux dire qu'elle a contribué à faire préférer la clarté à la pénombre, peut-être les couleurs pures aux couleurs nuancées, peut-être la rapidité aux lentes manières et peut-être un certain cynisme à l'effusion. Tout cela a joué, dans tous les arts, en faveur d'une certaine rhétorique: celle de l'étincelle jaillissant entre deux pôles opposés, séparés par un hiatus dans l'expression. Seule la suppression du lien logique permettant l'éclatement de l'étincelle (*Lj*, 98-99)

Certament, aquesta supressió *du lien logique* seria restituïda, en Ponge, per la *métalogique* que, mitjançant els seus procediments lingüísticoanalògics, el durien a l'establiment de les *qualités différentielles* entre els objectes que no farien sinó justificar, precisament, la manca d'arbitrarietat amb què es relacionarien les coses. I ja per últim, si la conciliació de Ponge amb l'estètica surreal mai no seria possible és perquè abordaven dos conceptes de realitat molt diferents. Per a Breton, "le rêve et la réalité", sols *en apparence contradictoires*, conformaven la "sorte de réalité absolue" anomenada "surréalité" (Breton *Œuvres*, II, 243); i Ponge, inversament, pren partit pel món empíric, que res no té a veure amb aquesta *surrealitat* de Breton. Per a Ponge, l'única realitat seria el món natural de les *choses* accessible únicament a través d'una percepció visual, i aquest enquadrament retinal fóra del tot oposat a la visió surrealista, que ponderava, més aviat, la imatge *interior*.⁴⁰⁰ I així, els objectes de què parla Breton mai no serien els mundans de què parla Ponge, perquè a la poesia surrealista

les images du monde qui s'y profilent ne lui sont montrées qu'après une élaboration mystérieuse, comme par une lanterne magique qui ferait elle-même son choix. Aucune de ces images n'offre le monde pur, aucune n'est image des choses. Les choses n'y sont prétexte qu'à ce travail secret, dont il ne suffit pas de dire qu'il exclut la raison, mais dont il faut surtout ajouter qu'il bannit aussi le monde (Mauzi 1967: 25)

Com hem anotat tot sovint, "Le potentiel et l'irréel ou contrefactuel présupposent le réel" (Kleiber 1999: 23), és a dir, que és pel fet que concebem *la* realitat (sigui de la manera que sigui), que podem elucubrar sobre entitats fictícies. En el cas de Breton, però, el concepte de realitat ja inclouria *le rêve*, o *un quelconque «au-delà»*, motiu pel qual no es donaria, teòricament, cap *décalage* dimensional: "L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel" (Breton, *Œuvres complètes*, II, 50); "Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a plus que le réel" (*ibid.*, 242). En conseqüència, aquesta no diferenciació de mons implicaria una construcció de realitat (de *surrealitat*) que no podria sotmetre's a cap directriu, però tampoc no tindria importància, per a Breton, la projecció referencial de la seva poesia, atès que sols l'interessava, com hem vist, *le phénomène lumineux* que es manifestaria en produir-se la irrupció d'aquesta surrealitat mitjançant la imatge poètica, la *nuit des éclairs* la lluisor de la qual engegaria la mirada exterior en favor de la interior, en

⁴⁰⁰ Per a Breton, l'únic element *extérieur* de l'art no seria sinó "la représentation intérieure", és a dir, "*l'image présente à l'esprit*" (Breton, *Œuvres complètes*, II, 477). Plantejament que, a més, l'autor hauria extret d'un paràgraf de l'estètica de Hegel tal i com descobria Marguerite Bonnet a l'edició crítica de l'obra de Breton (a Breton, *Œuvres complètes*, II, 1600): "quel sera donc dans la poésie [...] l'élément extérieur et objectif dont l'art ne peut se passer? [...]: c'est la *représentation* intérieure, *l'image* présente à l'esprit. Ce sont les formes spirituelles qui se substituent ici aux formes sensibles". Així mateix, també per a Éluard, per exemple: "Voir, c'est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître" (Éluard, *Œuvres complètes*, I, 527). I a més a més, vegem com, al *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1968) elaborat per Breton i Éluard, sota el lema *Perception* s'hi recollia aquesta sentència extreta dels *Études sur l'hallucination* (1930) de Pierre Quercy: "On peut affirmer la présence ou la perception d'un objet quand il est présent et perçu, quand il est absent et perçu, quand il n'est ni présent ni perçu" (a Breton, *Œuvres complètes*, II, 831). Tot plegat, res de semblant a la visió *exterior* (fenomènica) de Ponge.

favor dels *yeux en dedans* com a fita màxima de l'esperit surrealista.⁴⁰¹ Així, la traducció referencial de la poesia de Breton esdevindria molt menys problemàtica que la de Reverdy, qui apuntava que “l'essence de la poésie est dans la divination”; [1956] 1989: 194), atès que la imatge bretoniana no ens duria envers una *altra* realitat sinó a la *surrealitat* que abraçaria des de l'experiència empírica fins a la onírica, motiu pel qual hom podria reconèixer, mitjançant l'habitual mecanisme referencial, tots els elements expressats als quals hom no hauria d'atorgar cap sentit forà, sinó acceptar-los com a part de l'autèntica *vie réel*. I així com la *pensée* de Breton hauria de veure's totalment alliberada de la raó convencional, la imatge analògica bretoniana tindria per funció, pròpiament, dilucidar: és a dir, fer clar, revelar. A la següent imatge, doncs, extreta del poema «Les attitudes spectrales»,⁴⁰² cada element es correlacionaria amb el de la nostra experiència, i la representació resultant no mostraria, per a Breton, sinó un fragment de la realitat surreal (tan legítima com l'empírica, malgrat que inèdita). No hi hauria res a descriptar; sols caldria copsar l'*étincelle*:

Toutes les bulles d'ombre
Et les anémones de mer
Descendent et respirent à l'intérieur de ma pensée

Per tant, la *pensée* que apareix aquí designada seria com un corrent oceànic en el qual respirarien les anèmones marines (que, filamentoses, tenen forma, justament, de brànquies, que són l'òrgan respiratori dels animals aquàtics); imatge alhora reforçada pel bombolleig d'ombres que afiguraria aquesta fosca i interna respiració: la de l'inconscient que emergeix en el conscient. I així com, per a Breton, “Enfin les fontaines comprendraient qu'il ne faut pas dire/Fontaine” (Breton, *Œuvres complètes*, II, p. 71), perquè una *fontaine* podria comparèixer en tant que *cheveux blancs*, per a Ponge, en canvi, justament caldria dir sempre «Fontaine» per a convocar la 'fontaine', malgrat que la *noció* que ens conduís cap a l'objecte i que hagués refet Ponge per mitjà del seu diccionari acabés per semblar-se a una fontana de llargs cabells blancs.

⁴⁰¹ Fou el simbolista Paul Roux (Saint-Pol Roux) qui declarà que l'artista era aquell *qui a les yeux en dedans* (recollit a Pierre 1976: 8), i és per això que fou profundament admirat per Breton, que l'arribà a denominar *le Maître de l'image* (Breton, *Œuvres complètes*, I, 901).

⁴⁰² S'inclou a *Le revolver à cheveux blancs* (1932), recollit a Breton, *Œuvres complètes*, II, 70.

6.3 De la materialitat dels mots, o de l'*épaisseur sémantique* de la *langue constructrice*: memòria etimològica i pervivència escriptural

Un poème est une façon d'écrire qui met surtout l'accent sur le maniement même des formes de la langue plutôt que sur un sens à dire; ou alors, le désir du sens s'y tresse en tout cas avec une plus grande attention portée aux moyens de dire [...]. On pourrait peut-être avancer que le poème est une sorte d'étreinte plus étroite [...] avec la matérialité de la langue.

James Sacré, «Sémiotique et poésie» (1987: 150)

En virtut de la consideració pongeana que els mots són també una *chose*, veurem en aquest capítol l'específica naturalesa matèrica del llenguatge segons la seva perspectiva; una materialitat que, per un costat, l'assimilarà el poeta a la de les arts plàstiques i, en certa mida, també a la de la física d'Epicur celebrada al lucrecià *De natura rerum* (un títol molt afí a l'esperit de Ponge), atès que estaria en consonància amb la seva concepció atomística i nomenclaturista del llenguatge; i per una altra, a l'estratificació semàntica dimanada de la història de la llengua, fet que el conduirà a venerar l'etimologia, perquè si l'ideal de Ponge era que els mots fossin “employés dans leur sens le plus certain, le plus immuable, celui qui ne risque pas de leur manquer un jour”, això l'hauria dut, inevitablement, a ponderar “*leurs racines*, qui me semblent un peu comme *le tronc* des mots, comme le nœud de leur être, leur noyau, leur partie la plus essentielle et la plus dure, la plus solide” (*PM*, 187); i d'aquí la seva estimació pel diccionari d'Émile Littré, molt ric en informacions històriques, en apunts de semàntica diacrònica i en exemples il·lustratius. I la conseqüència d'aquesta concepció materialista de la llengua (la solidesa de la qual associaria sempre a l'estil massís de Malherbe) tindria a veure amb el fet que molts dels procediments verbals de la *métalogique* serien susceptibles d'una descripció formalista, malgrat que, com veurem, aquest revers no implicaria sinó l'anvers d'una forta concepció del significat per part del poeta, motiu pel qual aquesta materialitat no es resoldria sinó en una pesant espessor semàntica. I és que, com anotava Ponge, “c'est seulement (peut-être) à partir des propriétés particulières à la matière verbale que peuvent être exprimées certaines choses –ou plutôt *les choses*” (*PE*, 89), perquè, en definitiva, per a ell els mots eren, així com els colors i les formes, no només signes, sinó també i, essencialment, *cosas*⁴⁰³ i *coses*: “les mots, d'une part, les formes et les couleurs, de l'autre, ne sont pas *seulement* des signes, mais aussi des êtres ou des choses” (*AC*, a *P2*, 715).

⁴⁰³ En Ponge, sovint trobem la imatge de les paraules com a cos humà; i així, d'un mot com *souvenir*, per exemple, el poeta diria que les consonants li semblaven “être quelque chose comme son squelette”; i les vocals, “comme sa chair”; analogia que, segons declarà, l'hauria extreta de Mallarmé, per a qui les vocals i els diftongs serien com la *carn* dels mots (*PS*, 66). I és que cal recordar que també Mallarmé, a *Les Mots anglais* (1877), expressà que “le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair; et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer” (dins *Œuvres complètes*, 901). Amb tot, la versió pongeana tindria un sentit més *plasticofiguratiu* que no pas biològic.

6.3.1 Dubuffet, Lucreci, Malherbe i Littré: taques, àtoms, arquitectura i llatinitat en la paraula pongeana

La convicció pongeana que els mots *sont une chose épaisse* (Mt, 33) o *une pâte épaisse* (CF, 35) adient per a *modelar* un cert contingut semàntic és, en primera instància, una lúcida presa de consciència del fet que la llengua –i no el tema tractat *per mitjà* d'ella– és la substància genuïna de la literatura; vegem com Ponge parlava d'aquest *medi* lingüístic:

La représentation esthétique d'un objet ou d'un sentiment du monde extérieur se fait positivement dans un autre monde, avec d'autres éléments, dans une autre matière. Concernant la littérature, elle se fait dans la matière verbale. Il serait absurde, sans doute, à la limite, de vouloir soumettre une matière d'un tel ordre aux lois d'une matière toute différente. Cela peut conduire à l'aphasie [...]. Pour qu'un texte puisse, d'aucune manière, prétendre rendre compte d'une réalité du monde extérieur, il faut qu'il atteigne d'abord à la réalité dans son propre monde, le monde des textes, lequel connaît d'autres lois (PM, 36)

I aquest prendre consciència de la importància del *moyen d'expression* hauria estat per influència de les arts plàstiques, atès que Ponge copsava com els artistes, que provaven de canviar la visió del món mitjançant nous tipus de representacions (talment com ell desitjava refer-lo), emfasitzaven tant la matèria com els procediments d'execució.⁴⁰⁴ I així, anotava com els pintors, per exemple,

travaillent certes à changer notre représentation du monde, mais de façon que l'accent est surtout mis sur le travail que cela représente. Le moyen d'expression, la peinture, prend plus d'importance, est beaucoup plus mis en gloire non seulement que l'objet représenté (naturellement), mais encore que l'image elle-même. Il faut que le travail soit sensible et présent: là réside la *valeur* (PS, 19)

Certament, no es pot menystenir la importància que, per a Ponge, tingueren els artistes plàstics, el vocabulari específic dels quals li servirà tot sovint per a descriure el seu procedir metalògic (*la toile, l'estompage, le stucage, l'eau de chaux...*); i és que, com assenyalà Domenech (1985: 53), en les reflexions de Ponge sempre hi hauria “une fuite vers un espace plastique”, perquè el mateix poeta analitzaria la seva obra “à partir d'un point de vue plus proche à des attitudes purement plastiques qu'à des exposés proprement littéraires”. I també en la manera de destriar les qualitats dels objectes hi veuria una connexió amb els pintors, perquè “Le poète [...] dissocie les *qualités* de l'objet puis les recompose, comme le peintre dissocie les couleurs, la lumière et les recompose dans sa toile” (LR, 36). De fet, ja havíem vist com la idea de la conservació d'esborranys li hauria estat inspirada, en certa mesura, pel concepte de les *planches refusées* dels pintors, i que el mateix Picasso l'animà a guardar i a datar tots els seus quaderns de notes. I així mateix, la tècnica del poema/*dossier génétique* l'associava Ponge a la tasca del modelatge escultòric, que de manera espaiada però

⁴⁰⁴ I és que, com anotà Veck (2000: 150), “les contraintes des arts plastiques présentent des analogies avec celles de l'écriture comme l'entend Ponge: il s'agit dans les deux cas de faire passer les objets du monde physique, d'inscrire leur équivalent suggéré pictural ou verbal (*une figure de paroles*, par exemple), dans l'espace bi-dimensionnel d'un mode d'expression, tout aussi physique mais sans commune mesure avec leur lieu originel et naturel: celui des mots sur la page ou des formes colorées sur la toile. Ainsi la peinture peut-elle figurer à l'horizon des pratiques comme un modèle matérialiste”.

progressiva aniria perfilant la forma de la figura esculpida però sense parar atenció en els detalls per a un possible treball de perfeccionament:

dans ce qu'on peut appeler un brouillon, un nouveau brouillon, chaque fois je vais de nouveau au cœur de ma préoccupation, en plein cœur, et non à quelques détails. Là, j'emploie souvent pour m'expliquer l'image du sculpteur, du modelleur, plutôt, avec la glaise, qu'il modèle... bon, il travaille; et puis, quand il est fatigué ou quand il a fini, qu'il n'est plus dans l'inspiration, il recouvre son modelage d'un linge mouillé (pour que la glaise reste plastique) et puis le lendemain ou bien quelque temps après, il enlève le linge mouillé et il repart. Mais il ne va pas à un détail, il va en plein corps. C'est toujours comme ça que je travaille (a Ristat 1977, *CF*, 280)⁴⁰⁵

I l'estil de les «Pochades en prose», per exemple, que ja vam anotar que es tractava de les notes que prengué el poeta en una estada a Algèria i que seria un text que podríem situar en la línia dels *carnets de voyage* dels pintors del s. XIX (i el mateix Ponge al·ludeix a Fromentin),⁴⁰⁶ es desenvoluparia en tant que “notations prises sur le vif, voulues purement plastiques et dénuées de tout emprunt à une tradition poétique” (Veck 1993: 35); circumstància que il·lustrava que

Cette revendication d'activité plasticienne est un moyen pour Ponge de se référer à un modèle qui met en jeu une substance non signifiante pour créer du sens, et de se démarquer du champ littéraire dominant (lyrisme méditerranéen, prose *d'idées...*) au profit de notations rapides en réaction immédiate aux formes et aux couleurs (Veck, *ibid.*, 22)

I de fet, és interessant observar que a les *Pochades* –que just és un terme relatiu a la pràctica pictòrica–⁴⁰⁷ l'autor estableix una analogia entre el llenguatge que s'aboca a la pàgina en blanc i el guix o la pintura que ho fan sobre una paret:

Les taches, les éclaboussures, les hasards et les surprises des formes, des matières: il y a beau temps qu'on a utilisé ces moyens rhétoriques... [...] jeter une poignée de matière-à-expressions (une poignée de plâtre, de couleur, d'encre, une poignée de sons, de paroles – que sais-je? – une poignée de mots) contre le mur (la page) à décorer, à orner (ou salir) [...] Puis d'attendre, de constater ce que ça fait... Cela fera toujours quelque chose (*Mt*, 48-49)

I aquesta mateixa imatge la trobaríem als escrits d'un dels pintors més apreciats per Ponge: Jean Dubuffet, perquè si bé Braque li fou determinant pel que fa a la definició figural dels

⁴⁰⁵ Aquesta declaració de Ponge procedeix, com es constata, del 1977 (d'una entrevista concedida pel poeta a Jean Ristat); però curiosament, en un article crític sobre l'obra del poeta signat l'any 1954, Émilie Noulet ja havia associat la tècnica pongeana de l'escriptura del poema-dossier amb el modelatge escultòric. I així, les repeticions i repeses no serien sinó “modelage. Pour Francis Ponge, il faut d'abord que l'objet soit posé bien d'aplomb et tenu sous son hypnotique regard. Puis, il se met à tourner autour; il recule, il revient; il se penche et se dresse; il allonge une main prête à pétrir qui mesure la masse, s'amuse du relief, s'attarde aux courbes et pèse, en tâtant, les raisons de l'équilibre: c'est, au vrai, le ballet du sculpteur” (Noulet 1954: 141-142).

⁴⁰⁶ El pintor Eugène Fromentin, que havia exposat als Salons de París diverses pintures relatives a Algèria, va redactar el llibre *Un été dans le Sahara* (1857), on es descriuen els paisatges saharians sobretot en funció dels aspectes lumínics, i on el pintor parlava d'un nou tipus d'escriptura del real, d'una *littérature pittoresque*, que es correspondria amb l'ideal pongeà: “Décrire au lieu de raconter, peindre au lieu d'indiquer; peindre surtout; c'est-à-dire, donner à l'expression plus de relief, d'éclat, de consistance, plus de vie réelle; étudier la nature extérieure de beaucoup plus près dans sa variété” (Fromentin [1857] 1877: «Préface», p. VI).

⁴⁰⁷ Com assenyalava *Le Littre*, es tracta d'un «terme de peinture. Indication abrégée qui en quelques coups de brosse résume une figure ou un paysage. Une pochade doit toujours être empâtée, et, pas plus que le croquis, ne peut être reprise».

objectes, Dubuffet l'importà en tant que tenia un concepte de la pintura –així com de l'art en general– marcadament matèric i tot incidint sempre en la noció de la taca. Per a Dubuffet (1973: 28), en efecte, “L'art doit naître du matériau”, i fóra en aquest context que el pintor expressaria la mateixa idea pongeana:

Le point de départ est la surface à animer –toile ou feuille de papier– et la première tache de couleur ou d'encre qu'on y jette: l'effet qui en résulte, l'aventure qui en résulte. C'est cette tache, à mesure qu'on l'enrichit et qu'on l'oriente, qui doit conduire le travail. (Dubuffet 1973: 23)

Pel que fa a la imatge de la taca, val a dir que, des de l'any 1945, Dubuffet desenvolupà el seu projecte d'*art brut*, i com diria Alexandre (2000: 34), “On peut établir un parallèle entre la démarche de Dubuffet et celle de Ponge à cette époque”, i no solament pel fet que Dubuffet il·lustrà alguns escrits pongeans,⁴⁰⁸ sinó perquè si bé l'*art brut* era per a Dubuffet un art de representacions alienes als estereotips culturals,⁴⁰⁹ això seria assimilable a les noves nocions pongeanes que també voldrien instaurar-se al delà de les convencionals, atès que, en definitiva, Dubuffet tenia la mateixa concepció de la realitat que Ponge, perquè jutjava que la convencional i presumiblement *objectiva* no era sinó fal·laciosa:

Il faudrait ne pas faire confusion entre la réalité objective et l'aspect restreint, arbitraire, qu'une convention collective a choisi de donner à celle-ci. [...] Les images photographiques, à mon regard, ne fournissent nullement l'aspect de la réalité objective, mais seulement l'image conventionnelle de celle-ci qu'impose la norme culturelle (Dubuffet 1986: 24)

Dubuffet, a més, també era conscient de la importància de la traça del material amb què s'hauria dut a terme l'obra, i fins i tot de l'utensili emprat; qüestió que, de nou, coincidirà amb Ponge, que considerava que el seu estri d'escriptura era com una prolongació del seu cos;⁴¹⁰ i així com els pintors serien sensibles a *la peinture*, caldria que els escriptors ho fossin

⁴⁰⁸ Efectivament, trenta-dues litografies de Dubuffet acompanyaren l'escrit pongeà *Matière et mémoire ou les lithographies à l'école* que fou publicat per Fernand Mourlot l'any 1945, i hem de dir que pintor i poeta compartien, en aquell moment, el mateix cercle d'amistats; i Algèria els era comuna, perquè si Ponge sojornà a Sidi-Madani (i d'aquí les *Pochades en prose* que mencionàvem), Dubuffet ho féu al Sahara (estades mensuals entre el 1947 i el 1949). A més a més, Dubuffet elaborà del mateix Ponge una llarga sèrie de retrats (olis i dibuixos); un dels més famosos, l'anomenat *Personnage bilaire* (de 1947), es troba avui a l'*Stedelijk Museum* d'Amsterdam; i un altre, l'anomenat *Ponge feu follet noir* (propietat, actualment, de la col·lecció Beyeler), fou el que formà part d'una exposició de cinquanta retrats d'escriptors que Dubuffet féu, entre el 7 i el 31 d'octubre de 1947, a la galeria parisenca René Drouin. El títol de l'exposició era «Les gens sont plus beaux qu'ils croient. Vive leur vraie figure. Portraits à ressemblance extraite, à ressemblance cuite et confite dans la mémoire, à ressemblance éclatée dans la mémoire de M. Jean Dubuffet peintre», i entre els retratats figuraven: Artaud, Michaux, Cingria, Supervielle, Paulhan, Léautaud, Dhôtel, Limbour i Jouhandeau. D'altra banda, també hem de dir que, de fet, el domicili que Ponge tenia a París (al carrer Lhomond, *quartier* Mouffetard) era un apartament que li havia cedit Dubuffet, la porta del qual, com delaten les fotografies, havia estat pintada per l'artista amb un característic peix de grans dimensions.

⁴⁰⁹ Així s'explicà el pintor anys més tard: “j'ai donné ce nom d'art brut à tout l'ensemble des productions qui ne procèdent pas de l'art culturel. Il n'y a pas un art brut qui aurait ses caractères propres, il y a, en nombre illimité, des formes d'art, ayant chacune leur caractère différent, et dont le seul point commun est de se fonder sur des critères étrangers à ceux qui fondent l'art culturel” (Dubuffet 1986: 72-73).

⁴¹⁰ I si bé Dubuffet declarava que “L'art doit naître du matériau et de l'outil et doit garder la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau. L'homme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi” (Dubuffet 1973: 25), Ponge afirmaria que “J'écris presque toujours avec une pointe Bic, ce que l'on appelle un marqueur. Eh! bien, j'ai l'impression que c'est un prolongement de mon corps et que tout se passe comme si c'était une humeur, comme l'encre fait partie des humeurs corporelles, comme le sang ou... le sperme fait partie de mon corps. Le corps n'est pas séparé. Je crois que c'est assez important pour que ça soit vraiment authentique. Ce

au mot i com si tot el real fos un gran *avant-texte*, és a dir, copsant paraules en lloc d'objectes talment com els pintors percebrien *colors* en lloc de *paisatges*:

il faut avoir ce goût du mot, comme un peintre a le goût des couleurs qui sortent du tube. C'est comme Van Gogh, par exemple, quand il écrit à son frère pour lui dire: «J'ai devant ma fenêtre un paysage»; il ne dit pas: «J'ai un paysage avec des champs de blé», il dit: «J'ai un paysage de jaune de cadmium...». Tout de suite c'est transposé dans les moyens d'expression, il voit les choses selon ses moyens d'expression. Avec l'écrivain, c'est la même histoire (a Pop [1976] 1988: 13)⁴¹¹

La paraula, doncs, era per a Ponge “vraiment un matériau” (CF, 82); la matèria mitjançant la qual caldria *refaire le monde*. I com que coneixia bé la distinció saussureana *signifiant/signifié* (“J'utilise le terme [signifiant] parce qu'il est courant de le faire dans la pratique linguistique”; P2, 1410), molts cops apuntaria que el significat, en tant que part sensible del signe, fóra com el *medi plàstic* mitjançant el qual procediria a la seva tasca de *poiesi*:

Le signifiant est le matériel verbal dont nous faisons usage. Le signifiant pour le peintre est la peinture à l'huile, à l'extérieur du tube. C'est le moyen d'expression comme tel (P2, 1410)

A partir du moment où l'on considère les mots (et les expressions verbales) comme une matière, il est très agréable de s'en occuper. Tout autant qu'il peut l'être pour un peintre de s'occuper des couleurs et des formes (PE, 89)

D'altra banda, i en funció del descrèdit que manifestà sempre Ponge envers el món de les idees i de la filosofia en general, ja sabem que aquest *materialisme* no podria adscriure's al de cap doctrina filosòfica; però caldrà fer una menció especial del materialisme epicureista, atès que un dels escriptors més importants per a Ponge fóra Lucreci,⁴¹² qui va fer, a *De natura rerum*, una veritable síntesi de la física d'Epicur.⁴¹³ Certament, hom podria reconèixer Ponge com “il Lucrezio del nostro tempo, che ricostruisce la fisicità del mondo attraverso l'impalpabile pulviscolo delle parole” (Calvino [1988] 1993: 84), perquè el mateix poeta

sont des choses qui sortent du corps, qui font que le corps est impliqué dans la littérature” (a Daive [1984] 1991: 27). Així mateix, també en Braque trobaríem la mateixa imatge de l'*outil* com a perllongació del cos de l'artista, i la queixa que els nous estris malbaratessin el vincle entre l'home i la seva feina: “Avant, l'outil était le prolongement du bras; avec le machinisme, le bras est devenu le prolongement de l'outil” (Braque 1952: 33).

⁴¹¹ I el mateix anotaria Ponge de Cézanne, qui no observaria el cel tot dient: “«Oh! Le ciel!», sinó “«Oh! Ce bleu là-bas!»” (P2, 1432).

⁴¹² Ponge havia declarat, en efecte, que “je relis Lucrece et je me dis qu'on n'a jamais rien écrit de plus beau” (LJ, 88); i és que, com també anotava Valéry, “Poètes-philosophes [...] C'est confondre un peintre de marines avec un capitaine de vaisseau. (Lucrece est une exception remarquable)” (Valéry [1934] 1996: 269). Certament, aquest materialisme pongeà fóra més lingüístic que no pas filosòfic, però per a una visió filosoficomatèrica de Ponge, remetem a Pinson 1994, que recull les lectures de Sartre i les fenomenològiques de Maldiney sobre Ponge.

⁴¹³ Ho explicita el mateix Ponge: “De la nature des choses, titre d'un poème latin de LUCRÈCE qui est une exposition du système d'Epicure” (FP, 238). I és que d'Epicur lloava, en definitiva, la seva moral com a *art de vivre*; vegem diverses declaracions on ho especificava: “il [Epicur] cherche comment vivre heureux [...]. Il commence par trouver une morale, un art de vivre [...]. Ce désir profond, parce que ça c'est vital, comment vivre, comment vivre heureux, l'amène à une physique. [...] [La] physique épicurienne répond admirablement à sa morale” (a Cerisy, 62); “Je suis partisan des matérialistes, pas ceux de l'idéologie communiste, mais ceux de l'Antiquité. Ma science est surtout comme chez Epicure sa physique, un art de vivre, un désir de trouver des règles de vie. C'est la morale qui est antérieure à la physique chez Epicure, et non le contraire, comme on l'a dit. [...] Je suis profondément pessimiste. Mais l'épicurisme consiste à vouloir vivre sur un fond de pessimisme. Vivre quand même: *Carpe diem*, comme dit Horace, au moins aussi matérialiste que Lucrece. [...] Il est certain que Lucrece n'était pas fou. Donc, vivre, malgré tout. Espoir” (a Koster 1983: 101-102).

declararia haver volgut fer una obra com la d'aquest autor llatí tot assenyalant que *Le Parti pris des choses* també s'hauria pogut intitular *Approbation de la Nature* (PM, 186). Una idea que sovint repetí:

Ainsi donc, si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein: je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains: ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie [...]. Le meilleur part à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues [...] et de reprendre tout du début (Pr, 177)

A més, Ponge citaria tot sovint Epicur i la seva divisa que «res no es crea del no res»;⁴¹⁴ i aquest serà l'argument de l'escriptor per a justificar la importància dels mots i dels caràcters d'escriptura com a fonament primari de tota obra literària, atès que també Ponge tindria una concepció *atomística*⁴¹⁵ del llenguatge:

[Selon] Épicure, rien ne se crée de rien dans la nature [...] et il est bien évident que les opera litteraria le sont à partir des lettres et des mots et des signes de ponctuation, etc. (par simple permutation de ce que Lucrèce appelle *elementaria*⁴¹⁶) (FP, 13)

Ce n'est pas sur une métaphysique que nous appuierons notre morale mais sur une physique seulement. [...] (La physique atomistique: celle des signes, des signes espacés (discontinus), celle des Lettres) (LT, a CF, 9)

I hem de recordar que també els objectes pongeans apareixien sovint granulats i esmicolats, perquè l'univers del poeta era, com havíem dit, un univers discontinu que es correlacionaria amb un llenguatge nomenclaturista (4.1.2), i d'aquí que Ponge insistís en assenyalat bords i

⁴¹⁴ Amb tot, i com assenyalà Dolç a les seves notes a *De rerum natura* (II, 150; *De la natura* 1986: 73, n. 22), caldria detallar que la consideració de la matèria com a entitat vivent es trobaria ja “d’una manera més o menys explícita en tot l’hilozoisme primitiu. Parmènides la formulà amb precisió”.

⁴¹⁵ Efectivament, a *De natura rerum* es desenvolupa una completa teoria atomística del llenguatge concebut aquest com a matèria *natural*, i així com el llenguatge reflectiria la realitat, també ell mateix serà concebut com a materialitat sonora integrada per àtoms i diversament organitzada segons l'ordre d'aquests (Zamboni [1976] 1988: 38). Aquest *materialisme*, doncs, estarà lligat a la importància de la impressió fenomènica, perquè, com Ponge expressà, “Tout est venu d’abord de l’extérieur. Il faut avoir eu la sensation. C’est en ce sens que je suis profondément matérialiste, au sens où tout commence par la sensation” (a Ristat 1977, CF, 283). Així doncs, no es tractarà pas d’un *materialisme ontològic* (com el que semblava apuntar Sartre a *Situations*), sinó, com aviat veurem, d’un *materialisme d’ordre semàntic* relatiu al *realisme semàntic* pongeà, és a dir, “un matérialisme dont le matériel est constitué par les énoncés et les signes employés pour leur édification [...], qui conformément à leur nature représentent aussi les éléments de support du réalisme semantique. Car tout réalisme semantique suppose la matérialité logique et sémiologique des énoncés” (Walther 1967: 84)

⁴¹⁶ És *elementa* (pl. de *elementum*) el terme que usa Lucreci; no pas *elementaria*. Així mateix, hem d’assenyalar aquí la importància d’un escrit de Ponge, *À la rêveuse matière* (ahora prefaci i títol d’un petit recull de textos que l’autor havia publicat ja a *Pièces*), en el qual es feia referència al fet que “Probablement, tout et tous (et nous-mêmes) ne sommes-nous que des rêves, immédiats, de la divine Matière: les produits textuels de sa prodigieuse imagination. Et ainsi, en un sens, pourrait-on dire que la Nature entière, y compris les hommes, n’est qu’une écriture, le monde des paroles est un univers fini. Mais, du fait qu’il est composé de ces objets très particuliers et particulièrement émouvants: les sons significatifs dont nous sommes capables, qui nous servent à la fois à nommer les objets du monde et à exprimer nos sentiments intimes” (a P1, 869); qüestions que alligarien amb el principi materialista epicureista. I així, i com anotà Veck (qui, a més, trobà una possible connexió entre l’adjectiu *rêveuse* amb relació a la matèria usat per Ponge i una expressió de Mallarmé dirigida a Cazalis), aquest escrit s’entendria en tant que, com que en aquest món la divinitat hauria desaparegut, la plaça vacant seria ocupada per allò que normalment s’oposa a l’esprit: la *Matière*; i per tant, “À la différence du Dieu traditionnel, elle ne crée pas son autre depuis un ailleurs, ni à l’aide d’une médiation (...) et n’engendre à partir d’elle-même que matière” (Veck 1999b: 391).

límits. Com anotà Richard (1964: 173), en efecte, “La discontinuité formelle de l’objet répond ainsi à la discontinuité plus profonde des essences”, per la qual cosa les *choses* pongeanes s’entendrien també des d’aquesta perspectiva atomística. Això no obstant, la importància material i espacial que Ponge donava a les unitats sígniques denotava que també la tipografia fóra essencial per al poeta; i com ell diria, tot copsant la doble dimensionalitat material de l’escriptura, és a dir, els aspectes audible i sonor, hauria volgut

exprimer mon amour pour les mots, pour les signes de ponctuation, le fait que ce mot est au-delà des lettres, des espaces entre les lettres, et de signes graphiques; et aussi parce qu’ils ne sont pas seulement lisibles, mais sont audibles, qu’ils sont intérieurs et extérieurs. J’aime ça, je suis sensible à cela (P2, 1416)

Així mateix, aquesta densitat matèrica de la llengua es trobaria també simbòlicament relacionada amb la importància que per a ell van tenir certs esdeveniments de la seva vida com el del descobriment de les inscripcions dels monuments romans de Nîmes, perquè, com explicava, “j’ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre”, és a dir, *objets* “placés parmi les objets de la nature: en plein air, au soleil, sous la pluie, dans le vent. C’est exactement le propre des inscriptions. Et certes, je me souvenais, inconsciemment ou non, pensant cela, des inscriptions romaines de Nîmes, des Épitaphes, etc.” (PM, 186).⁴¹⁷ I així, i fins i tot abans que l’autor tingués coneixement de la llengua llatina,⁴¹⁸ aquesta fixació envers les inscripcions romanes l’hauria empès a prendre consciència de l’*espessor* històrica de la llengua, un bagatge que ell voldria transmetre al seu francès contemporani: “Je n’ai jamais cherché qu’à redonner à la langue française cette densité, cette matérialité (mystérieuse, bien

⁴¹⁷ La *matérialité* de les paraules que inferia de les inscripcions li resultava a Ponge llavors indiscutible, perquè en tant que hom desconexeria exactament la pronunciació d’aquestes grafies, sols existirien “comme écriture” malgrat que sense deixar de funcionar com a signes; i aquest *mutisme* de les inscripcions seria relatiu al de les silencioses *choses du monde physique*: “la matérialité de l’écriture, du graphisme –et non d’un graphisme individuel (manuscrit autographe), mais d’un graphisme commun [...]: voilà ce qui nous la fait aimer, désirer, et –intellectuellement, ensuite– considérer comme importante (essentielle). Les beaux textes en langue morte (par ex., par nous, les textes latins) nous intéressent d’autant plus qu’ils n’existent pour nous que comme écriture, puisque nous ne savons du tout comment ils étaient prononcés. Parce que leur matérialité est évidente (inscriptions, gravures dans la pierre ou sur la cire, ou dans la glaise des tablettes –ou typographiquement sur les pages de nos livres de classe). Par ailleurs ce mutisme les rapproche encore pour nous des choses du monde physique. Pourtant, ils sont signes aussi, sans aucun doute” (FP, 27).

⁴¹⁸ Aquesta dada és molt important i Ponge la remarcaria sovint, atès que, no coneixent encara la llengua llatina, fóra la *visió* de l’escriptura allò que l’impactà: “je suis né d’une famille de Nîmes qui est bien la ville la plus romaine de France [...]. Quand j’ai ouvert les yeux, j’ai vu des monuments romains et, un peu plus tard, des inscriptions sur des stèles funéraires, sur les dalles et autour des mosaïques... Alors, bien sûr, à l’époque j’étais incapable de lire vraiment, c’est-à-dire de déchiffrer le latin de ces inscriptions, mais je suis persuadé que le fait d’avoir vu la Maison carrée, le temple de Vénus et les odalisques à Arles, etc., a contribué à former ma sensibilité. Ces choses gravées dans la pierre, en capitales, ces chiffres romains et ces lettres m’ont certainement impressionné” (P2, 1411); “Je ne crois pas [...] que j’aie lu vraiment [...] les inscriptions des stèles funéraires. Non; j’avais reçu une forte impression de ces blocs de pierre et de la gravure des lettres et des mots latins là-dedans, mais je ne les avais pas vraiment lus” (PS, 45); així, Ponge no entrà en contacte amb la llatinitat pels autors, per la literatura, sinó per les *coses*. Com que no entenia les inscripcions, aquestes eren una escriptura “sense sentit”, una matèria, certament; i com dirà Veck, la pedra, “par métonyme, va pouvoir servir à une définition de la parole [...]. Rien dès lors n’empêche d’utiliser les mots comme pierres, de construire un texte comme un monument” (Veck 1986: 373). I finalment, Ponge coneixeria els escriptors llatins, sempre un exemple per a ell: “j’ai conçu dès lors comme mes maîtres en littérature, en fait d’écriture française, non pas tel ou tel écrivain français [...] tandis que, si je pense à des auteurs comme Lucrèce ou Tacite, il est clair que c’est là que je trouve mes maîtres. [...] C’est chez eux que la densité de la langue latine, qui est déjà fort dense par elle-même, se trouve portée à son comble.” (PS, 46)

sûr) qui lui vient de ses origines les plus anciennes” (PS, 47).⁴¹⁹ Per tant, veuríem que la solidesa i la materialitat les associaria Ponge a la perdurabilitat de la llengua i a la preservació dels seus sentits, així que es tractaria, de fet, d’una materialitat de clara densitat semàntica. A més, Ponge hauria iniciat l’aprenentatge dels clàssics a l’institut *Malherbe* de Caen; i la devoció que li professarà a aquest poeta aniria lligada a l’encís que li havia provocat la inscripció «ICI NÂQUIT MALHERBE en 1555» que llegí, “en belles grandes lettres romaines du XVII^e siècle”, a la casa natal del poeta (PM, 47);⁴²⁰ i és que l’obra de Malherbe representava, per a ell, l’autèntica *machinerie* de la llengua (“C’est une machine. C’est le dictionnaire français en ordre de fonctionnement”; PM, 191), i amb tota la compacitat de la *parole-pierre* que ell atribuïa als repertoris lexicogràfics per l’espessor de la sedimentació dels sentits que carreguen els mots d’una llengua:⁴²¹

Chez lui [Malherbe], pas de bonheur d’expression. Pas de grâce [...]. Pas de fantaisie. [...] C’est une machine, [...] une horloge⁴²² grave, robuste, sereine, imperturbable. [...] C’est le dictionnaire en ordre de fonctionnement. C’est le langage absolu; quasi sans signification; ou plutôt c’est la signification même [...]. C’est la beauté mathématique *plus* la matière des choses [...]. C’est l’ordre mis dans les pierres (PM, 25-26)

Il [Malherbe] a tout ordonné, a coupé ce qu’il fallait des mots, les a assurés, équarris, ajustés et polis, juste comme il faut. (PM, 17) Poésie à trois dimensions [...]. Les mots sont ajustés, posés les uns à côté ou sur les autres comme dans une construction, un monument romain. Quand je vois un paveur ou un maçon choisir ses pierres pour les mettre en place, je pense à Malherbe (PM, 18)

Malherbe est comme les murailles de Chaldée ou d’Égypte. Poésie de pierre grise et abrupte (PM, 178)

⁴¹⁹ De fet, en alguna ocasió podem trobar una signatura de Ponge com la que segueix: Franciscus Pontius/nemausensis auctor/ Anno MCMLVIII fecit (a CF, 182).

⁴²⁰ De fet, no sols admirava el Malherbe en tant que clàssic del XVI, sinó que els clàssics de l’Antiguitat eren també els seus models, perquè considerava que “ces textes contenaient *au moins autant* de passion et de sensibilité et de nuances que les textes romantiques ou impressionnistes, mais possédaient *en plus* [...] la qualité suprême d’indestructibilité”, indestructibilitat alligada, edidement, a la pervivència de les inscripcions dels monuments antics en tant que testimoni d’una “indifférence impassible aux Quatre Éléments du Temps: l’Eau, l’Air, le Feu, la Terre, (aux quatre Cavaliers de l’Apocalypse)” (PM, 188). Així mateix, i a banda de Malherbe, els qui li haurien ensenyat a *densifier l’expression* foren, segons el propi Ponge: Horaci, Lucreci, Tàcit, Pascal, Stendhal i, excepcionalment, una autora del romanticisme com Mme. de Staël. Pel que fa als escultors, fóra Giacometti el seu model; i quant a la música, Ponge sempre mencionaria, a banda de F. Couperin i J. S. Bach, el racionalista-naturalista Rameau, sens dubte un dels més conscients de la densitat formal de l’organització sonora (ho tractarem a la secció 7.4). I és que Ponge sempre es mostrà partidari dels *écrivains ou musiciens mesurés* (PP, 76). Pel que fa a la solidesa arquitectònica del vers de Malherbe, hem de dir que Ponge hauria copsat en el vers de Malherbe el mateix que Ferrater en Foix: la solidesa del ritme arquitectònic i el bandejament de la flonja mel·lifluidat.

⁴²¹ Evidentment, el tòpic pongeà del *fonctionnement* i del *mécanisme d’horlogerie* no podria sinó associar-se al diccionari: “Le dictionnaire, c’est simplement un trésor de mots, mais qu’il s’agit de mettre en fonctionnement, [...] de les faire marcher [...]. Parce que c’est évidemment une sédimentation de choses – n’est-ce pas? – le mot, mais c’est quelque chose de plat, de très épais, [...] c’est une sédimentation des sens successifs [...]; puisqu’un mot français du XIII^e siècle n’a pas le même sens qu’il a actuellement, les connotations non plus, les associations d’idées sont différentes” (Pop [1976] 1988: 13).

⁴²² Tot sovint Ponge associarà la figura del poeta a la del rellotger, qui *ajustaria* i *repararia* (verbs associats al seu *refaire*) les peces de la gran maquinària del món; fixem-nos, a més, quins *objectes* posa Ponge com a exemple d’aquesta *reparació* poètica: “Il [le poète] doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. Non pour autant qu’il se tienne pour un mage. Seulement un horloger. Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier” (Mt, 200). I tal i com havíem apuntat, també consideraria l’artista com a *homme de laboratoire*: d’un laboratori, i és clar, *de l’expression* (a Beugnot/Mélançon 1981: 7).

Certament, la importància de la *Pierre* és, a l'obra de Ponge, fonamental, i aquest gust del poeta envers l'alineament de blocs autònoms de pedra simbolitzat per l'estil massís de Malherbe s'associaria, tot sovint, a la seva sintaxi *pavimentada*, és a dir, al fet que l'escriptura de Ponge és més aviat paratàctica, amb frases curtes i sense enllaços subordinants (Saint Robert 1986: 189).⁴²³ I així mateix, l'ús predominant del temps present a l'obra de Ponge i, sobretot, a *Le Parti pris*, tindria aquest sentit de perdurar en el temps com els monuments antics i llurs inscripcions, tal i com anotà Leclair (1995: 82), perquè “L'utilisation presque systématique du présent [...] montre l'objet sorti de son contexte, de son histoire, et inscrit dans une vérité générale, atemporelle, quasiment gravée dans la pierre”.⁴²⁴ Això no obstant, hem de dir que en cap cas Ponge no hagués pogut compartir els criteris que, justament a l'entorn de la llengua, manifestà el mateix Malherbe al *Commentaire sur Desportes* (text que Ponge conceixia molt bé), ja que es distanciaven molt de la seva concepció lingüística.⁴²⁵

⁴²³ Amb tot, hem de dir que en Ponge hi hauria dos tipus de frase. La primera es correspondria a aquest estil arquitectònic, però la segona, com veurem al capítol de la subjectiviat (a la secció 6.5.1), serà una frase relativa a les expressions modalitzades. I en aquesta dualitat veia Farasse els dos elements principals del món de Ponge: la pedra i l'aigua: “Une lecture attentive des textes de Francis Ponge révèle comme une hésitation, un partage, entre deux types de phrase. La phrase assertive d'une part, qu'elle soit affirmative ou négative, phrase autoritaire, tranchante qui installe une écriture à la fois précise, exacte, dure, efficace, proverbiale dans laquelle toute fioriture ou afféterie est dissoute. Celle-ci est serrée comme un point: c'est une force, une arme, une machine. D'autre part une phrase modale, subtilement modelée, mais incertaine, multiple, insuffisante, constamment réécrite, contestée. A ces deux types de phrase, on peut faire correspondre deux emblèmes: la pierre et l'eau. Dans la première, aucun intervalle ne se glisse entre l'être et ses prédicats; dans la seconde une continuelle déhiscence oblige l'écriture à se déplacer sans arrêt, à se reprendre, s'effacer, envisager de nouveaux points d'ancrage: écriture alvéolaire. Le texte de Ponge est dédoublé entre une écriture proverbiale et une écriture cursive qui luttent entre elles” (Farasse 1973: 452).

⁴²⁴ Com assenyala l'acurat treball de Tcholakian, la importància de la *pedra* no solament es justificaria per afinitat amb el seu paisatge d'infància i adolescència (Nîmes, Caen...), perquè la pedra compareix, a la poesia de Ponge, com a objecte poètic privilegiat: com a metàfora de l'artista, metàfora dels mots, metàfora de l'obra i metàfora de la forma: “Pierre brute et rochers, galets et cailloux, cristaux ou gemmes, édifices de pierre ou monuments constituant des matériaux métaphoriques à travers lesquels le poète, se faisant tour à tour géologue, minéralogiste, lapidaire et architecte, édifie son art poétique et l'éclaire. La lecture de l'ensemble de l'œuvre confirme la place accordée à la pierre comme représentation de l'artiste, du poète, et de ses matériaux, les mots. Elle renvoie aussi bien à l'œuvre achevée qu'à la poésie *active* perçue comme recherche de la forme, comme pratique et travail, elle y apparaît enfin comme instrument de métamorphose” (Tcholakian 1989: 90). I a unes notes de joventut, hom pot llegir que Ponge apuntava: “Je ne cherche pas à me faire comprendre [...], je cherche à me pétrir” (*PA*, 62).

⁴²⁵ Al *Commentaire* (escrit pels volts de 1606 però inèdit fins al 1891, data en què fou publicat per Ferdinand Brunot a *La doctrine de Malherbe, d'après son commentaire sur Desportes*), Malherbe proposà la seva particular *purga* de la llengua francesa a fi i efecte de preservar-ne la *pureté*, la *clarté* i la *propreté des termes*; així, i tot refusant qualsevol indicatiu d'ambigüïtat o imprecisió, proscrigueria, a banda del tipus de composició lèxica –com la forma *ivoirin*– que Ronsard i Du Bellay assajaven a la seva poesia, els llatinismes, els arcaïsmes, els termes tècnics, els provincianismes i també els que considerava com a mots *sales* i *bas* (a Matoré 1968: 69-70). De fet, el mateix Malherbe renegaria d'algunes de les seves obres per no ajustar-se a la seva *doctrina* (entre elles, el llarg poema de les «Larmes de Saint Pierre», just el text que tant hauria lloat Ponge per la seva marmòria factura). I és que llevat d'aquest embadaliment per les *formes*, Ponge mai no podria compartir la rigidesa dels criteris lingüístics de Malherbe, perquè sempre es mostrà defensor de la riquesa lèxica i de la polisèmia; i a més, si precisament preuava *Le Littre* era pel fet d'haver-lo considerat un “coffre merveilleux d'expressions anciennes” (*Mt*, 207), perquè és un diccionari que “comporte à la fois l'étymologie et les exemples pris aux écrivains du passé [...]. Avec ces expressions anciennes, [...] il faut faire quelque chose de nouveau” (Pop [1976] 1988: 13). I de fet, a *L'Écrit Beaubourg*, i tot citant unes línies del prefaci de Littré al seu diccionari, es pot copsar com Ponge fa un elogi de l'arcaïsmes a fi de valorar en el present de la llengua els vestigis del passat, i de reconèixer la importància de les formes lingüístiques més antigues en la innovació i la renovació del lèxic en tant que “Le passé de la langue conduit immédiatement à son avenir” (a *P2*, 909).

Certament, hom podria qüestionar-se fins a quin punt aquesta *materialitat* del llenguatge compromet el procés de la semiosi, és a dir, si encara podríem considerar que estem tractant amb signes o bé realment amb *coses*, amb aquella espècie de *poemes-objecte* en els quals la capacitat referencial del llenguatge hi restaria suspesa. Però com hem vist, la materialitat pongeana s'alligava a la perdurabilitat, és a dir, a la memòria física però també semàntica dels mots simbolitzada per dues vies: per la que es derivaria de la solidesa arquitectònica de les construccions romanes i de llurs inscripcions, i per la de la càrrega semàntica d'ascendència llatina que hauria anat sedimentant en la paraula al llarg dels segles; i també per aquesta raó, Ponge preuava Malherbe i la seva sensibilitat etimològica, atès que ja sabem que el cratilisme pongeà atribuïa als ètims la veritat i la justesa de les designacions, un fet que també entroncava amb el seu originari anhel de depuració lingüística:

Ce qui me plaît à partir du moment où la langue française est redressé par Malherbe, c'est cette espèce d'extrême propriété des termes par rapport à l'étymologie latine; c'est-à-dire que les mots employés par les écrivains classiques à partir de Malherbe sont parfaitement employés dans leur signification sortant de leur racine latine (P2, 1412)

Fóra essencial, doncs, la puntualització que feia Ponge —a la citació que amunt reproduïem— que aquesta *poésie de pierre* de Malherbe, més que no pas *quasi sans signification*, esdevindria la *signification même*; i com que, per a Ponge, els mots serien també objectes, en tant que objectes haurien de disposar de tres dimensions: la primera i la segona serien la *visual* i la *fonètica* (registres oral i escrit de la llengua), però la tercera i, per a ell, la més important, no seria sinó la dimensió del *significat* (Mt, 279);⁴²⁶ i per això el poeta es referiria sempre a un *matérialisme sémantique* (perquè la significació *n'est qu'une chose*);⁴²⁷ i especialment, al que provindria de la pròpia història dels mots, atès que sempre caldria, per a Ponge, *aller à la langue mère, le latin*:

⁴²⁶ Picasso seria, justament, el primer en haver copsat aquesta tridimensionalitat de la paraula pongeana; així ho relatà el mateix Ponge: “Je me rappelle que Picasso [...] m'a dit: «Vous, vos mots, c'est comme des petits pions, vous savez, des petites statuettes, ils tournent et ils ont plusieurs faces chaque mot [...]». C'est un peu ce que je vous ai dit sur le coté concret et à trois dimensions des mots. Picasso l'a senti comme ça” (Mt, 292-293). Per a una anàlisi entre l'objecte pongeà i el de Picasso, remetem a Richard Stamelman «The object in poetry and painting: Ponge and Picasso», *Contemporary Literature*, núm. 19, 1978, pp. 409-428.

⁴²⁷ Alguna vegada, i de forma excepcional, Ponge hauria fet referència a una *materialitat* exemta de sentit. Al capítol «Un vicieux» de les seves *Fables Logiques*, narraria la història d'un escriptor “qui présentait une grave déformation professionnelle”, perquè solament percebia “les mots hors leur signification, tout simplement comme matériaux” (Mt, 177); en aquest cas, i novament fent una analogia amb els artistes plàstics, l'escriptor —que no seria sinó el mateix Ponge— “considérât ces matériaux eux-mêmes comme sujets d'inspiration au même titre qu'une nature morte peut l'être pour un peintre” (Mt, 178); en funció d'aquesta *malaltia*, anomenada per ell *logoscopie*, el poeta no veuria *a través* del vidre de la llengua, sinó la llengua mateixa, per la qual cosa, com assenyala Gleize (1983: 164), veuria la llengua “avant sens, au moment où toutes les virtualités de signification sont encore coprésentes”: és a dir, no sense significació, sinó amb totes les significacions. També en una altra ocasió, Ponge es declararia *materialista*, però aquesta vegada en tant que també Déu hauria estat *materialista* tot creant *coses* i no pas *imatges* (enteses aquestes com a entitats mentals): “nous ne désirons pas que les choses deviennent images. [...] Nous sommes débarrassés de tout complexe d'infériorité vis-à-vis des choses du monde, puisque nous pouvons en créer d'autres. Au contraire, nous les aimons, elles nous ravissent, nous les remercions de nous tirer de notre néant. Nous nous concevons comme l'une d'elles. Mais, d'autre part, comme égaux du prétendu Dieu qui les créa toutes. Dieu est matérialiste puisqu'il voulut créer les choses (et non les images) —et nous sommes matérialistes aussi.” (AC, P2, 735). Es tractaria, doncs, d'una nova justificació del seu *parti pris* per les coses; del seu refusar les *idees* (“la vénération de la matière: quoi de plus digne de l'esprit?”; Pc, 91; “la matière [...] ne s'oppose pas à l'esprit, mais plutôt est mélangée à lui. [...] Pas loin non plus des cosmogonistes grecs”; PA, 119).

Voilà pourquoi je m'intéresse tellement à l'étymologie et la racine des mots. C'est pour plonger dans la... comment dirais-je... pour regarder la langue française en face. La regarder les yeux dans les yeux... mais de façon à la dé-vi-sa-ger au sens étymologique, à faire que... de se rendre compte de ce qu'elle est au fond, c'est-à-dire qu'elle est une langue romane (P2, 1436)

Il s'agit, donc, en effet, d'un matérialisme sémantique, puisque l'histoire des mots, de leur étymologie, des variations de signification qu'ils ont connues depuis qu'ils sont apparus dans le langage, [...] par exemple dans le latin avant d'entrer dans le français, c'est bien cela n'est-ce pas, la Sémantique, l'histoire des significations variées qu'un mot a pu prendre au cours de son histoire? Ainsi comme les personnes ont des ancêtres, les mots ont aussi des ancêtres. Ils ont, enfin, un *arbre* oserai-je dire *géné-analogique* (PS, 170)

Certament, la importància que Ponge atorgà al llatí fou cabdal (“J’ai immédiatement été sensible à la qualité de la langue latine”; P2, 1411),⁴²⁸ però com vam veure, la seva indagació etimològica res no tindria de científica, i sovint parlàriem de l’etimologia popular o bé de l’establiment d’unes associacions *géné-analogiques* que haurien estat suscitées per la semblança (fonètica i també fins i tot gràfica) entre els mots i llurs presumptes formes originàries, tal i com ho havíem observat amb el seu exemple de la doble formulació relativa a l’aranya en tant que “*funambule funeste*” (6.2.1); i així, al text que dedicarà a *La Table*, això dirà Ponge a propòsit de la filiació que hauria instaurat entre *table* i *stable*:

La différence (dans la proximité) entre *stable* et *table*, leur distance doit être considérée. J’ai déjà dit que l’étymologie de ces deux vocables n’est pas la même. *Stable* est de stabilis (de stare), comme (par exemple) *établi*; *table* est de tabula. Mais là n’est pas l’important. Phonétiquement comme dans la signification les deux mots sont extrêmement proches. Pour ce qui est de la signification il est évident qu’une des principales qualités d’une table est d’être stable (LT, a P2, 924)

Certament, Ponge hauria tingut a l’abast el treball de Paulhan *La Preuve par l’étymologie* (1953), assaig on l’autor es qüestionava la viabilitat de la disciplina etimològica en tant que veritablement esclaridora del significat d’un mot, perquè si bé en alguns casos l’etim corroboraria el sentit *propi* de la paraula en un moment determinat, no així en la majoria. En aquesta breu obra, doncs, Paulhan es mostrava coneixedor del Cràtil platònic i també dels treballs lingüístics de Saussure, Bühler, Bréal i Meillet, i la seva funció hauria estat la d’analitzar i refutar la motivació signica, tot i que la secundava en dos casos: en l’escriptura jeroglífica, i en alguns dels *ideogrames* que dissenyà Claudel, que havia estat l’autor d’uns *Idéogrammes occidentaux* (1926) la major part dels quals, però, haurien de qualificar-se com a

⁴²⁸ A més a més, i com assenyala Veck (1986: 367), Ponge es considerava *latin* “au sens où pour lui la latinité est une *donnée* immédiate de sa personnalité, telle qu’il la vit et qu’il l’écrit”. I el mateix poeta hi veia una raó determinista, vegem-ho: “il faut reconnaître à l’ethnie, à la race, quelque intérêt. Bien que je ne veuille pas en revenir aux critères de Taine, [...] je pense, tout de même, qu’il faut tenir compte de cela. [...] [III] se trouve que je suis né dans un pays méditerranéen, le Midi de la France, à cheval sur le Languedoc et la Provence; d’une famille nîmoise, dont on sait que c’est la ville la plus romaine de France. [...] Il est certain que je suis une herbe ou une branchette, une feuille d’un arbre de ces régions, et que cela m’a déterminé. J’ai eu aussi sous les yeux, au début de mon enfance, des paysages et des architectures, et des inscriptions sur les dalles ou les stèles romaines [...] qui ont certainement marqué ma personnalité” (PS, 41). Com precisaria Veck a l’article citat, cada lloc “provoque un état d’esprit, [...] chaque lieu est paysage mental, autant que paysage *réel*, et se trouve en interaction avec le travail d’écriture” (Veck 1986: 369); i sensible a qualsevol senyal de la providència, Ponge precisaria, a més a més, que “maintenant à Paris, j’habite la rue Lhomond, qui était un latiniste parisien” (P2, 1411).

pictogrames.⁴²⁹ I pel que fa a les onomatopeies, Paulhan (1953a: 40) conclouria per dir que “Un son n’aide guère à découvrir un sens”, perquè si bé “des mots comme *glas, fouet, rire, aboi, galop, cingler* nous semblent imiter un bruit naturel”, no es tractaria d’una “vertu originelle”, perquè seria una propietat que les unitats lèxiques “ont tout récemment acquise. Les mots primitifs étaient: *classicum, fagus, ridere, abbaire, nlablaupan, sigla*, qui n’évoquent pas le moindre bruit” (*ibid.*, 41-42). I així, l’autor incidiria en el fet que l’etimologia, més que no pas revelar els significats vertaders, el que proporcionava és informació pel que fa als individus i els seus costums en una determinada comunitat lingüística, qüestió que exemplificava mitjançant el mot *foie*, que provindria de “*figue (ficus)* parce que les Romains mangeaient des foies farcis de figues. Mais ce détail n’intéresse que l’histoire de la cuisine” (*ibid.*, 47). I la seva conclusió fóra que “l’Étymologie ne peut servir qu’à nous tromper sur le sens des mots” (*ibid.*, 49), perquè, segons ell, podria justificar tot allò que un volgués (*ibid.*, 62), idea que, en efecte, argumentarà Ponge mitjançant les seves etimologies fantasioses. De fet, el mateix Paulhan es referiria a una *etymologie littéraire* que seria com la pongeana, és a dir, suggestiva i imaginativa, perquè jutjaria que “calembours ou jeux de mots [...] offrent assez bien certains traits de l’Étymologie” (*ibid.*, 65), motiu pel qual tancaria el seu assaig tot declarant que “il n’existe guère de l’Étymologie au calembour [...] qu’une différence morale: le même écart qui sépare le licite de l’illicite, le permis du défendu” (*ibid.*, 81-82). I bona part del treball etimològic pongeà il·lustraria aquesta exposició de Paulhan.

I així, al text «Le Porte-plume d’Argel» (també inclòs a *Méthodes*), Ponge assenyalarà un lligam genètic entre els mots *voyager* i *voir*; però afegint, a més, una nota al peu on el poeta es justificaria, davant dels veritables etimologistes, del seu heterodox procedir: “Étymologistes, ne bondissez pas! N’arrive-t-il pas que deux plantes aux racines fort distinctes confondent parfois leurs feuillages? Volilà de quoi il s’agit” (*Mt*, 100).⁴³⁰ I per aquest motiu, el *material* etimològic seria, per a Ponge, com el marbre per a Miquel Àngel; i tot essent llavors, la *cantera* del poeta, el *Dictionnaire de la langue française* d’Émile Littré per la seva riquesa quant a tota la informació històrica i etimològica que proporcionava:

On peut se moquer de Littré, mais on doit user de son dictionnaire. Outre la syntaxe en usage, il règle au mieux l’Étymologie. Quelle science est plus nécessaire au poète? Tel

⁴²⁹ En alguns casos, el que Claudel anomenarà *ideograma* partiria d’un tret visual al qual l’autor atribuiria una interpretació simbòlica; i així, del mot *vie*, per exemple, Claudel dirà que “«v» est la rencontre des deux électrodes, «i» l’étincelle qui jaillit, «e» ce qui puise l’être en soi-même” (Claudel, *Oeuvres en prose*, 85). Però la majoria dels ideogrames seran, com dèiem, pròpiament pictogrames, alguns dels quals haurien deixat petjada en Ponge tal i com veurem a la secció 7.1.2, atès que ja hem comentat l’admiració que sempre sentí Ponge envers Claudel. I des d’aquesta perspectiva pictogràfica, Claudel definirà l’*ail* en virtut que “«æ» est l’œil même avec la pupille et les paupières vues de profil” (*ibid.*, 82); i pel que fa a la *sel*, la «s» seria “la langue repliée qui déguste, «e» le grain qui fond avec une saveur piquante, «b» la langue tendue (lire dans l’horizontale)” (*ibid.*, 88).

⁴³⁰ De fet, trobarem que Ponge podrà anar elucubrant a l’entorn d’un concret origen etimològic al llarg de molts anys, perquè textos molt distanciat en el temps en donaran testimoni. I així, si bé a un escrit com «L’Homme qui désire voyager», recollit al *NNR I* (P2, 1061) però de l’any 1924, podíem veure com el poeta es plantejava “La différence entre désolation et consolation. *Désolation*: tout me laisse seul et *consolation*: je me rends seul au milieu de tous”, és a dir, tot establint un joc lingüístic mitjançant el qual emparentava la “désolation” amb “seul” (lat. *solus*), i tot jutjant la primera síl·laba de “consolation” com si es tractés del prefix *con-* (lat. *cum*), comprovarem com l’any 1973, a *La Table*, el poeta torna a incidir en la mateixa qüestió: “La Table est ma consolation {ma table est ma console | j’écris pour ma consolation} *Console. Consolation. Étude du dictionnaire*: Littré: [...] *Consoler* [...] *Étym.* du latin *consolari*, de *cum* et *solus* dont le sens propre est *entier*. *Consolari* est proprement rendre entier, et, par extension, satisfaire. (Cela ne me satisfait nullement, F. P.)” (*LT*, a P2, 940).

«matériau» (selon Bourdelle⁴³¹) aide mieux l'esprit, pour faire la beauté. Et Michel-Ange reconnaissait longuement l'élite des marbres dans les montagnes de Carrare. Il est ainsi certains mots qui tiennent plus d'esprit et de beauté que nos plus riches idées. Respectueux et prudents, nous pouvons entrer dans leur gloire, si nous ménageons à proprement parler toutes leurs susceptibilités. Et d'abord retrouvons-les. Soignons notre palette (P2, 305)

I és que el descobriment del diccionari i, en particular, el de Littré, esdevindria una de les *imprégnations* més importants de la seva vida. Com li explicava a Paulhan a la correspondència que intercanviaren, ja de molt jove el seu pare l'hauria “plusieurs fois surpris plongé dans la lecture des Étymologies du Littré” (C1, 115),⁴³² i al llarg de tota la seva trajectòria, Ponge no deixarà d'elogiar aquesta obra lexicogràfica:

Nous avons un merveilleux dictionnaire en langue française, c'est le *Littré*. Littré [...] a prouvé une sensibilité merveilleuse: dans le choix des exemples pour chaque mot, dans la façon de traiter l'historique, etc. (Mt, 278)

[Le *Littré*] comporte de longs développements sur l'histoire des mots, la sémantique, et aussi l'étymologie, remontant fort souvent même plus haut que le latin, vers les racines védiques (PS, 47)

je préfère les dictionnaires qui fournissent les étymologies, les radicaux profonds des mots, aux dictionnaires simplement encyclopédiques; je préfère Littré à Larousse ou aux encyclopédies. Pourquoi? Parce que je suis très imbu, très persuadé de l'importance de l'historicité du langage. [...] Et le latin lui-même, les racines du latin classique, viennent du grec ou viennent de plus lointainement, des langues indo-européennes [...]. Alors, le fait que les racines très anciennes sont à l'origine des mots que nous prononçons et nous écrivons, qui nous servent d'instruments de communication avec les gens de notre propre langue, le fait qu'ils viennent d'une souche extrêmement ancienne et qu'on peut, peut-être, même rattacher à l'origine des langages, aux premiers sons articulés des premiers hommes, -c'est tout ça extrêmement touchant, émouvant (Pop [1976] 1988: 11)

A tota la producció de Ponge, doncs, es farà menció d'aquest diccionari que, a més, corroboraria l'autèntica essència *material* dels mots, els significats dels quals, habitualment evanescents, podrien ésser, per fi, modelats pel poeta en tant que vertaderes entitats físiques equiparables a les del món natural:

Vers l'âge de quatorze ans, je me suis mis à lire le *Littré*. Un mot: huit, dix sens. [...] Sur nos lèvres, quelques sens vagues et vaseux. Quant à l'épaisseur du mot, sa matière, nous ne savons pas la toucher. C'est avec ce matériau que doit travailler l'écrivain. Imaginez la situation des peintres s'ils devaient se servir des mêmes pots de peinture, où tout le monde avant eux aurait trempé son pinceau, y compris les peintres en bâtiment.⁴³³ (a Duché 1950: 224)

⁴³¹ Ponge es referia a la conferència «La matière et l'Esprit de l'art» que Antoine Bourdelle pronuncià a la Sorbonne i que fou publicada per la *Revue de France* el 15 d'octubre de 1921 (P2, 1494).

⁴³² De fet, tots els diccionaris tindrien molta importància per a ell, atès que els considerava com a una autèntica joia: “quand j'étais tout enfant, mon père avait les dictionnaires dans sa bibliothèque, et j'étais là-dedans comme dans une malle avec des trésors, des colliers, des bijoux, comme la malle du maharajah, le coffre à bijoux” (Mt, 278). I així mateix, copsaria l'espessor semàntica de cada mot com si es tractés de sedimentacions (“des mots, ces pierres précieuses, ces merveilleux sédiments”; Mt, 124), una idea que també trobaríem a *Les Mots anglais* de Mallarmé: “Les mots, dans le dictionnaire, gisent, pareils ou de dates diverses, comme des stratifications: vite je parlerai de couches” (Mallarmé, *Œuvres complètes*, 901).

⁴³³ Aquesta és una imatge constant en Ponge; la trobem en un *Proème* de l'any 1929, i al seu darrer llibre *Pratiques d'écriture*. Vegem-ho: “Nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots [...]

Mon père avait, dans sa bibliothèque, le Littré, qui a eu une si grande importance pour moi, où j'ai trouvé un autre monde, celui des vocables, des mots, [...] un monde aussi réel pour moi, aussi faisant partie du monde extérieur, du monde sensible, aussi *physique* pour moi que la nature (PS, 46)

I per al poeta seria un costum *–j'en ai l'habitude–* el fet d'anar sempre a “vérifier au Littré [...] le bon emploi des mots qui se proposent à moi” (P2, 1325), perquè en Ponge, en efecte, el diccionari *légitime et autorise* “comme livre de la vérité et livre de la loi, bible éthique autant qu'esthétique” (Veck 1993: 27). I així, el catàleg de *Le Littré* tindrà una doble funció instructora i inspiradora: per una banda, doncs, podrem veure, als textos de Ponge, transcripcions quasi literals de definicions de *Le Littré*; però per una altra, val a dir que l'ús d'aquest diccionari també haurà de comprendre's “dans sa fonction rhétorique, c'est-à-dire qu'elle doit être conçue et considérée dans ses rapports avec les stratégies de mise en œuvre de l'expression pongienne”, perquè, veritablement, podrem observar que “l'*inventio* n'apparaîtra qu'au terme de l'approfondissement et de l'épuisement du lexique de la chose” (Peterson 1988: 81). I a més a més, tot sovint els escrits de Ponge, i sobretot quan incorpori a les seves obres les correccions i els comentaris que faria a l'entorn de les mateixes, apareixeran reblerts de llistes de paraules consultades al *Littré* o bé amb la indicació de voler consultar-les properament;⁴³⁴ i així, a *Le Carnet du bois de pins*, per exemple, trobarem anotacions d'aquest tipus: “Mots à chercher dans Littré [...]: *Caduc... Fournaise... Encombre*” (LR, 95); i en aquest cas, com que per a Ponge la *qualitat distintiva* del bosc de pi seria quelcom de relatiu a un latent cementiri de fusta, a *une fabrique de bois mort*, l'ètim d'una de les paraules buscades al *Littré* li oferirà l'argument per a confirmar la seva tesi: “*Encombre* [‘enderroc’]: accident qui empêche, mais vient de *incombrum*: amas de bois abattu (voilà une confirmation magnifique)” (*ibid.*); la *magnífica* confirmació que la matèria dels mots es constituïa, efectivament, com un reflex de les coses per ells designades: com l'evidència de llurs referents reals.

6.3.2 El formalisme matèric pongeà: funció poètica i pertinència significativa

Des d'un punt de vista estilístic, la materialitat dels mots en tant que derivada de la importància dels significants (de la *pâte épaisse* que moldejaria les nocions pongeanes) s'explicitaria en Ponge pel recurs que podríem anomenar del *contagi* o la *capil·laritat*, la característica del qual serà l'afluència coincident, en un poema, de certes unitats fonètiques,

que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. Tout se passe pour nous comme pour des peintres qui n'auraient à leur disposition pour y tremper leurs pinceaux qu'un même immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leurs couleurs” (Pr, 156). “C'est comme les peintres s'il n'y avait depuis le début des arts qu'un grand pot de rouge un de bleu un de chaque couleur et que tous les célèbres et les autres se soient servis dans ces pots et que tous les publics aient un peu craché dedans eh bien c'est comme les peintres d'à présent qui seraient obligés de peindre avec ces vieilles matières usagées, c'est comme eux que nous sommes, écrivains” (PE, 116).

⁴³⁴ De fet, el primer que fa Ponge abans d'escriure un text sobre un objecte és consultar què s'hi diu a *Le Littré* sobre l'expressió que designaria l'objecte en qüestió (i encara que amb menys freqüència, també a *Le Larousse* hi farà les seves recerques); amb tot, no sempre trobarà la informació desitjada; i així, a l'entorn de *le pré*, per exemple, Ponge es lamentarà, després d'haver anat *au dictionnaire Littré*, de no haver trobat res d'interessant: “Rien de tout cela, ni les définitions, ni l'historique, ni l'étymologie, ne me donne rien, ne me paraît le moins du monde intéressant” (P2, 445).

però no amb la intenció que tot sovint encerquen les al·literacions de voler suggerir el so de quelcom (les de tipus onomatopèic), sinó, pròpiament, en tant que proliferació d'algun dels sons que formaria part del mot que designaria l'objecte que serà descrit (o bé del d'alguna de les seves essencials característiques), i per tal d'enfortir així la presència del material sensible constitutiu del signe.⁴³⁵ Aquest *contagi* formaria part de la *disseminació verbal* pongeana de la qual parlarem al proper capítol (6.4.1), i funcionaria, en alguns casos, talment com si l'autor ens volgués adduir el llistat de veus connexes que podria haver trobat en un diccionari de la rima; i així, per exemple, i en virtut que la *sargantana* és esmunyedissa, veurem com l'autor insistirà en el fet que *apparaît, disparaît, réapparaît* («Le Léopard», *Pc*, 84), i també per aquest motiu li trobarà una justificació al seu nom, atès que anotarà que “pas pour rien sa désinence en *ard* [*Léopard*] comme fuyard, flemmard, musard, pendard, hagarard” (*ibid.*), és a dir, termes que més aviat defineixen un temperament poc fiable, inconstant i de desinteressada indolència; i el grup < -age- > del mot *cageot* convocarà, al seu torn, un adjectiu inesperat que el propi Ponge consignarà en cursiva: *nuageuses* («Le Cageot», *PP*, 38). I és que bona part de l'elecció dels mots que conformaran cadascun dels seus poemes hauria estat motivada per similituds d'alguna espècie; i així, a una frase com “L'Homme n'est qu'un lourd vaisseau, un lourd oiseau” (*Lj*, 151), el mot *oiseau* hauria estat induït per la presència de *vaisseau*, un terme –en principi– aliè al seu camp semàntic, però amb el qual coincidiria pel que fa a la darrera seqüència fonètica. Per tant, els poemes de Ponge exemplificarien amb diafanitat la *literarietat* o explicitació formal de la *funció poètica* formulada per Jakobson, atès que, en ser la compareixença d'un mot la que activarà el desencadenament al sintagma de mots relatius al seu paradigma –ja sigui aquest el de lexemes que formen part del seu camp semàntic, o bé el d'elements amb els quals es produeix coincidència fonètica i/o gràfica–, manifestament podríem constatar, als poemes de Ponge, la projecció del principi d'equivalència de l'eix paradigmàtic sobre el sintagmàtic, que era el criteri lingüístic empíric caracteritzador de la mencionada *literarietat* (Jakobson [1958] 1989: 50). I així veuríem com Ponge, justament per mitjà de la funció poètica, duria a terme la seva funció referencial, atès que si els seus poemes volien *refer* la realitat, els mots no podrien deixar de *referir*-la malgrat que projectant-la d'una forma innovadora. I si bé podríem qüestionar-nos com podria l'autor *redefinir* la realitat tot referint-la, i com referir-la tenint d'ella una imatge fenomènica, serà justament pel fet que la redefeix que haurà de referir-la; i que la pot redefinir, perquè la veuria com un nou fenomen (l'espai dels referents actuals i no pas el dels *virtuals* de la referencialitat moderada). I és que, tal i com també assenyalava Jakobson amb relació a la funció poètica, tot sovint aquest *contagi* superarà els dominis de la no pertinència significativa,⁴³⁶ perquè precisament a partir d'aquestes coincidències formals Ponge establirà sovint les seves *analogies* (i ja havíem vist com al poema «L'Orange», per exemple, la similitud establerta entre els objectes *éponge* i *orange* hauria estat en veritat incentivada pel grup < -nge > que ambdós termes contenen). Com anotàvem, però, la proliferació d'entitats connectades també podria donar-se pel fet de pertànyer a un específic camp semàntic, i talment succeiria a «Le Gymnaste» (*PP*, 65), atès que veurem com al text es propaguen els lexemes relatius als animals o a les seves parts

⁴³⁵ Quant a aquest materialisme pongeà, *vid.* la ressenya de Prigent (1972) sobre *La Fabrique du pré* i els seus jocs lingüístics.

⁴³⁶ Segons el lingüista, tota equivalència de sons projectada sobre la seqüència implica una certa equivalència semàntica (Jakobson [1958] 1989: 65); o, si més no, s'avalua en termes de similitud i/o de dissimilitud pel que fa al sentit (*ibid.*, 70); i és que les equivalències sonores tenen un efecte mnemotècnic, i en associar el lector els diferents mots, acabarà per establir-hi una connexió que tot sovint superarà el llinard de la simple coincidència fonètica (en la música, de fet, les repeticions són del tot imprescindibles, perquè *construeixen*, literalment, l'espai per mitjà del qual el *tempo* podrà adquirir el seu *sentit* –un sentit evidentment no lèxic, però definitivament estructural). I pel que fa a Ponge, mai aquestes *equivalències* no seran fortuïtes.

(*queue, singe, chenille*), i això en virtut que a la darrera seqüència del poema Ponge al·ludeix a la *bêtise humaine*; expressió que fa referència a la *necciosa humana*, en efecte, però de la que no podem obviar el parentiu entre *bêtise* i *bête* ('animal, bèstia') que ens remet, a més, a l'univers de Zola.⁴³⁷ I si bé amb motiu del desplegament de la *literarietat* la majoria d'aquestes equivalències serà explicitada *in praesentia*, en algun cas també *in absentia* seran deduïbles: i així, al text «De la bouche», per exemple, el poeta assenyalarà que “la bouche en son palais –c'est le temple du goût” (*Mt*, 188), però resulta que l'expressió *son palais-temple* ens remet, virtualment, a la de “*so palatal*” (per homologia fonètica): i la cavitat bucal del paladar és, justament, la responsable del sentit del gust.

D'altra banda, el manifest interès que tenia Ponge envers els trets fonètics i gràfics dels mots podria recordar-nos, certament, al dels futuristes russos com Khlevnikov o Maiakovski, veritables experimentadors del llenguatge; però la poètica *formalista* de Ponge en res no podria vincular-se a la d'aquests avantguardistes.⁴³⁸ Per a la facció futurista més radical, que arribaria a proclamar com a emblema «la paraula abstreta de sentit», és evident que la semàntica hi restava un tant diluïda podent-se convertir el poema en un joc de contrapunts fònics,⁴³⁹ però Ponge mai no volgué *s'arrêter à la forme* sens més, perquè la *forme poétique* l'importava, precisament, pel fet que podria revelar els sentits ocults de les coses, ja que certes configuracions lingüístiques suposarien “un jeu de miroirs” que podria “faire apparaître certains aspects demeurés obscurs de l'objet” (*LR*, 12).⁴⁴⁰ I és per això que, com bé ha assenyalat històricament la crítica a l'entorn de Ponge, l'estètica dels seus textos implicaria “un concept de la beauté purement sémantique et aucunement ontologique”, és a dir, sols fonamentat en “la dimension sémantique des signes et de leurs associations”

⁴³⁷ En efecte, un dels volums de la sèrie de *Les Rougon-Macquart* és la novel·la *La Bête humaine* (1890), que fou adaptada al cinema el 1938 per Jean Renoir (i de la que després en féu un remake Fritz Lang –a instàncies del seu productor Jerry Wald– amb *Human Desire* l'any 1954, tot i que amb profundes modificacions). De fet, el mateix 1938, Renoir estrenà *La Marseillaise*, i Ponge assistí a una de les projeccions de la pel·lícula de la qual en féu un petit text («*La Marseillaise*» de J. Renoir, recollit a P2, 1361-1363, a la secció de *Textes hors recueil*).

⁴³⁸ De tota manera, cal assenyalar que el formalisme rus no solament va recolzar-se en l'ideari dels futuristes, perquè ja el simbolisme havia preconitzat la dissolució de la dicotomia mecanicista entre fons i forma (i, efectivament, fóra el gran teòric Vjačeslav Ivanov qui expressà que la relació convencional i arbitrària entre significat i significat –no amb aquests termes, i és clar– havia de tornar-se *orgànica* i *intrínseca*; a Erlich [1955] 1974: 49). Amb tot, per als simbolistes hi havia sempre un rerafons místic, i la forma els importava només en tant que en ella podria replegar-s'hi un contingut críptic. Per als futuristes, en canvi, la forma era protagonista *per ella mateixa*; i aquesta seria la matriu originària que podria rastrejar-se al tret fonamental que cimentaria la definició de la *funció poètica*: la que definiria el missatge en tant que orientat envers *ell mateix* i no en tant que referidor d'una realitat convencionalitzada.

⁴³⁹ En qualsevol cas, el que no podria confondre's és el futurisme rus amb *la parole in liberté* dels futuristes italians, “qui *s'amusement* à répéter sans fin ra ta ra ta ta” segons expressaria el poeta Kroutchenykh (a Sklovski [1914] 1985: 88). De tota manera, Kroutchenykh fou el menys radical de tots els avantguardistes russos, perquè fins i tot al manifest futurista «La paraula en si», es mostraria partidari del *sentit* de les coses precisament mitjançant la idoneïtat d'un nou llenguatge. Per a Kroutchenykh, la gran diferència entre els futuristes russos i els italians seria que si bé per als primers les *noves* expressions tindrien la capacitat d'afigurar *noves* realitats, per als segons, en canvi, haurien estat els nous fets de la realitat els que haurien tingut incidència sobre el llenguatge; i és que per a Kroutchenykh, “c'est a partir du mot que nous allons vers la connaissance immédiate” (a Sklovski, *ibid.*, 79); i en aquest aspecte, sí que hi podríem trobar afinitats amb Ponge, i encara més per aquestes declaracions que hagués pogut subscriure el mateix poeta francès en funció de tot el que hem adduït aquí: “Les mots meurent, le monde est jeune éternellement. L'artiste a vu le monde d'une manière nouvelle et, comme Adam, donne à toute chose un nom” (a Sklovski, *ibid.*, 30-31).

⁴⁴⁰ En algun cas, però, sí que hi trobarem, a l'obra de Ponge, una certa complaença en jocs d'aquesta mena, com al poema «Le Pré» (*Lj*, 173-174): “Pré, paré, pré, près, prêt. Le pré [...] le participe passé par excellence/[...] notre préfixe des préfixes/[...]. Pas moyen de sortir de nos onomatopées originelles”.

(Walther 1967: 81).⁴⁴¹ I com que Ponge mai no es considerà *poeta* en tant que proferidor de *belles paraules* (“je n’aime pas les grands mots”; *Mt*, 68; “non à tout prix la *beauté*”; *Pr*, 137; “Couper les ailes à la grandeur, à la beauté”; *Mt*, 267), sinó solament en tant que abocat a una tasca de *poiesi*, per això *la troballa verbal* mai no hauria de prevaler, segons el seu criteri, *per ella mateixa*, sinó només per la seva capacitat de suscitar una imatge diferenciada i inaudita de l’objecte referit:

ne sacrifier jamais l’objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale [...] Que mon travail soit celui d’une rectification continuelle de mon expression [...] en faveur de l’objet brut (*LR*, 11-12)

Il faut [...] exprimer toute sa pensée à propos du sujet choisi (et non pas seulement retenir les expressions qui vous paraissent brillantes ou caractéristiques) (*Pr*, 109)

I és per això que, com diria Collot amb relació a les poètiques del significant o materialistes com les de Ponge,

Le travail sur le *signifiant*, si essentiel à l’écriture poétique moderne n’est pas nécessairement au service d’une esthétique formaliste; il revêt, consciemment ou non, une fonction expressive. Il permet d’ajouter à la signification logique et dénotative du mot, toutes sortes de *connotations*, produites par l’affinité de ses signifiants avec ceux d’autres mots, avec telle disposition affective du poète, ou telle propriété sensible de l’objet. [...] En cultivant la *matérialité* du vocable, il impose à l’imagination du lecteur *la présence même de l’objet visé* (Collot 1989: 177)

De tota manera, l’estètica formalista a la qual al·ludeix Collot seria una d’extrema, perquè formalisme no és sinònim de manca d’expressió. A més, des d’una perspectiva ja no estètica sinó lingüística, l’atenció envers el significant no podria escindir-se de la del significat, perquè “le signifiant n’est pas seulement une suite donnée de sons” [o de caràcters gràfics] sinó, en definitiva, “qui conditionne et détermine le signifié”, per la qual cosa seria la *forma* la que, pròpiament, configuraria l’entitat sònica (Benveniste 1974: 220); i si, com assenyala Genette a partir de la teoria de Hjelmslev, oposem la *forma* no pas a un *fons*, sinó a una *substància* que tant podria ser de contingut com d’expressió,⁴⁴² ja no hauríem d’entendre-la en tant que aliena a la dimensió del significat, perquè el mateix sentit ja no es donaria sinó per mitjà d’una formalització, tot essent *le sens lui-même* “une forme imprimée dans la continuité du réel” (Genette 1969: 18-19). De fet, el mateix Ponge havia declarat que, malgrat la seva atenció al significant, es distanciava molt del formalisme i de l’estructuralisme, tot i que com es dedueix de les seves paraules, ell sí que els entenia d’una manera radical, perquè no haurien d’implicar forçosament l’anul·lació del sentit:

⁴⁴¹ Per aquest motiu, Gaston Bachelard, per exemple, mai no fa cap referència explícita a Ponge, malgrat que alguns dels seus treballs podrien, temàticament, vincular-se a l’obra pongeana. Com bé precisa Walther (1967: 83), “la ligne de séparation entre la théorie esthétique de Bachelard et la réalisation esthétique de Ponge est assez claire; il ne faut pas perdre de vue que Bachelard part toujours de la phénoménologie pour retourner à l’ontologie classique d’inspiration catégorielle et essentielle, tandis que Ponge, dans la réalisation comme dans la théorie, fait presque toujours de la phénoménologie le point de départ méthodique de mouvements linguistiques d’ordre sémantique”.

⁴⁴² Cal recordar que Hjelmslev (1943) distingia, tant en el pla del contingut com en el de l’expressió (que serien els relatius al *significat* i al *signifiant*), una organització a mode de forma i substància; i seria la manifestació concreta d’entitats formals la que generaria específiques substàncies en cadascun dels plans.

à chaque instant l'expression modifie l'idée.⁴⁴³ Dans le travail d'écriture, le signifiant (pour employer les termes de la linguistique), le signifiant d'abord. [...] [Mais] il faut avoir un désir d'exprimer, bien sûr; ce ça qui m'éloigne des purs formalistes, des gens qui pensent qu'on peut tout faire avec des mots (sans du tout avoir ressenti le moindre désir) –ces gens qui sont des froids formalistes. C'est ça qui me distingue des structuralistes. [...] Il faut être sensible au monde extérieur et aussi aux moyens d'expression, au signifiant; il faut être sensible aux deux pour faire quelque chose qui vaille. [...] Mais il faut être au moins aussi sensible au mot, aux moyens d'expression, ou à la peinture pour les peintres (a Dahlin [1979] 1980: 278)

Ignorer le signifié? C'est aller trop loin, bien qu'à l'évidence l'accent soit sur le signifiant. [...] [Comme] nous sommes à l'intérieur du langage, nous devons être capables de faire s'épanouir ensemble le signifié et le signifiant, avec [...] une légère préférence pour le signifiant. Mais je ne suis pas le moins du monde hostile à la manifestation du signifié. Mais lecteurs et critiques ont souvent du mal à se détacher du signifié. Le signifiant emporte le signifié et détruit le signifié auquel nous sommes habitués (P2, 1409-10)

En conseqüència, el sentiment de *materialitat* amb què Ponge associava el llenguatge podria molt bé relacionar-se amb algunes de les idees desenvolupades per Sklovski –integrant de l'*Opoiaz*⁴⁴⁴ i justament un dels més importants teòrics i crítics del formalisme rus–, atès que, si bé per a Ponge “La parole est vraiment un matériau” (CF, 82), també per a Sklovski els mots no només serien “le moyen de dire quelque chose, mais bien le matériau même de l'œuvre” (Sklovski [1914] 1985: 105); i tampoc per al rus això no implicava l'anul·lació del *sentit*, perquè com pot comprovar-se a un dels seus fonamentals articles, «La ressurrección del mot» (1914), el que justament perseguia Sklovski era que els mots suscités la *sensation du monde*,⁴⁴⁵ *monde* que seria, per tant, *significat* per les paraules:

De nos jours, le mot est mort [...], nous avons perdu la sensation du monde [...]. [Seule] la création de formes nouvelles de l'art peut rendre à l'homme la sensation du monde, peut ressusciter les choses (Sklovski, *ibid.*, 70-71)⁴⁴⁶

Així doncs, Sklovski sostindria la tesi que l'important fóra que les paraules tornessin a ser sentides en la seva *forma interior* per poder ser així *descobertes* –que no simplement *reconegudes*– en tot el seu bagatge històric (i l'autor posà com a exemple la paraula francesa *enfant*, mot que, *per ell mateix*, revelaria la naturalesa del seu *sentit* en significar, pròpiament, ‘qui no

⁴⁴³ Aquesta afirmació és molt interessant, i definiria el lligam entre el llenguatge i el pensament; Cassirer, per exemple, seguint un important article d'H. von Kleist («Sur l'achèvement progressif de la pensée dans la parole»), deia el següent: “le rôle du langage ne se borne nullement à communiquer des pensées préexistantes, mais [...] il est un médiateur indispensable pour la *formation* de la pensée, pour son devenir interne. Le langage n'est pas une simple *transposition* de la pensée dans la forme verbale; il coopère essentiellement à l'acte primitif qui la *pose*”. I com precisava tot citant Kleist, “L'idée ne préexiste pas au langage, elle se forme en lui et par lui” (Cassirer, 1933: 42). I això fóra sistematitzat després per Benveniste i Schaff: “La forme linguistique est donc non seulement la condition de transmissibilité, mais d'abord la condition de réalisation de la pensée. Nous ne saisissons la pensée que déjà appropriée aux cadres de la langue” (Benveniste a 1966: 64); “Nous pensons non seulement dans une langue, mais aussi par l'intermédiaire d'une langue. Et c'est ce que nous entendons quand nous disons que la langue est la forme de notre pensée: elle la forme, mais de ce fait la limite” (Schaff [1964] 1967: 5-6).

⁴⁴⁴ La *Opoiaz* (Societat per a l'Estudi de la Llengua Poètica) de Sant Petersburg, fundada el 1916, va ser, juntament amb el Cercle Lingüístic de Moscú (fundat el 1914-15 i presidit per Roman Jakobson), un dels centres neuràlgics del formalisme.

⁴⁴⁵ Com és manifest, aquesta expressió seria relativa a aquella *conscience de réalité* que mencionava Jakobson a l'article «Què és la poesia» que comentàvem a l'Obertura.

⁴⁴⁶ De fet, Sklovski reprendria, en els seus articles, el lema de Kroutchenykh que *les noves formes originen nous continguts*; divisa que, al seu torn, reproduiria també Jakobson en els seus escrits (Jakobson 1973: 13).

parla'; *ibíd.*, 63). I com que, per a Sklovski, tot el que és habitual i conegut desapareix de la nostra consciència (*ibíd.*, 67), es tractaria, en efecte, d'una mena de *descobrimet*, perquè la *percepció poètica* ("celle dans laquelle on ressent la forme"; *ibíd.*, 64), a diferència de la convencional i quotidiana –que seria automàtica i inconscient–, no podria ser sinó singular i desacostumada (*desautomatitzada*), per la qual cosa aconseguiria de provocar-nos una *sensació de l'objecte en tant que visió i no en tant que reconeixement* (a Todorov [1965] 2002: 60). Com es pot deduir, tota aquesta argumentació ha d'associar-se amb la noció de l'*estranyament* (*ostraneniè*) que Sklovski divulgà a partir de l'article «L'art como a artifici» (1917), i que tan fructífera ha estat per a la crítica literària, atès que, si el discurs literari és una *elaborada* construcció lingüística, *se singularitzaria* l'objecte tot *enfosquant-se* la seva forma (fet que propiciaria l'esmentada *percepció estètica*).⁴⁴⁷ I tal i com assenyala Mougín a partir de les reflexions de Merleau-Ponty a l'entorn de la percepció, hom podria dir, en efecte, que

nous ne voyons véritablement les choses qu'à partir du moment où, pour telle ou telle raison, nous cessons de les reconnaître tout à fait, autrement dit quand les choses ne correspondent plus tout à fait à la représentation que nous en avons. Puisque quand il y a coïncidence entre une perception et une représentation mentale, il ne se produit qu'une identification fonctionnelle de l'objet [...]. Pour voir, il faut que l'objet paraisse étrange, et au besoin s'arranger pour qu'il le devienne. Il faut le *défamiliariser*, fausser le rapport de fausse transparence qui s'installe entre lui et le sujet dans l'usage quotidien et qui fait que l'on ne voit pas l'objet. La métaphore est ainsi l'un des moyens d'atteindre la chose en préservant son étrangeté par le moyen d'une *représentation insolite* (Mougín 1999: 63)

I el mateix Ponge ja havia assenyalat que "le moindre objet familier, dévisagé durant deux minutes, devient beaucoup plus dépaysant pour le manège d'esprit qu'aucun paysage exotique" (*Mt*, 111); però cal fer constar que la seva fita no era, pròpiament, la d'*enrarir* l'objecte a fi i efecte de perllongar-ne i singularitzar-ne la percepció, sinó la de mostrar-lo *diferent* per tal de fomentar l'aprehensió mateixa de l'objecte en tant que fenomen i no en tant que entitat conceptualitzable. En qualsevol cas, però, la noció de la *forma interior* de Sklovski seria equiparable a la de l'*épaisseur sémantique* de Ponge, qui també hagués volgut que *ressuscitessin* les paraules ("Que les mots soient surveillés"; *PM*, 187), perquè aquestes abraçen, en efecte, multitud de *puissances* significatives:

le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème [...] Chaque mot s'impose à moi (et au poème) dans toute son épaisseur, avec toutes les associations d'idées qu'il comporte (*Mt*, 33)

Chaque mot a beaucoup d'habitudes et de puissances; il faudrait chaque fois les ménager, les employer toutes. Ce serait le comble de la «propriété dans les termes». [...] et vraiment «la vie» par la multiplicité infinie et la nécessité des rapports. (*PE*, 40)

En el sentit propi del terme, doncs, les lletres i els mots serien la *matèria* primera de la tasca de Ponge; i així li ho diria a Sollers el mateix poeta:

Dans l'appartement où je vivais [...] j'avais arrangé une petite pièce [...] où il n'y avait qu'une chaise et une table [...]. J'étais là un peu comme un anarchiste travaillant en secret. Quelles étaient mes armes? Eh bien, au mur, j'avais épinglé un alphabet en gros caractères; et, sous

⁴⁴⁷ De fet, la noció de l'*estranyament* era ja molt antiga, perquè l'argument d'autoritat amb què la justifica Sklovski no és sinó el mateix Aristòtil, qui ja recomanava l'ús d'expressions no habituals en tant que allò que és estrany i llunyà causa plaer i admiració (*Retòrica*, 1404b 10).

la table, il y avait mon Littré. Je travaillais donc [...] avec des lettres et avec des mots⁴⁴⁸ (PS, 71-72)

I seria en aquest sentit que Ponge es qualificaria de *materialista*, tot treballant sempre *a partir* de la *matèria* del mot (*espessor semàntica*, en definitiva) i no *per mitjà* de la *idea* a l'entorn d'ell: “le sens c’est le mot [...]. Le sens c’est la forme et la forme c’est le fond. Or l’artiste travaille les mots de l’idée comme le logicien travaille l’idée des mots” (PE, 101); i si tota *forma* ho és de *significat*, tot significat fóra, per a Ponge, *matèria*:

Tout est significatif, toute forme. [...] [La] création *comporte* sa matière... [et] il y a unité ici entre la matière et la signification (Mt, 51)

⁴⁴⁸ A la seva correspondència amb Tortel (1998: 34), Ponge torna a insistir en el seu *outillage minimum*: “l’alphabet, Le Littré en quatre volumes et quelques vieux traités de rhétorique”.

6.4 El dispositiu lexicogràfic de Ponge: de la disseminació verbal a la semiosi il·limitada

L'épaisseur du texte s'ouvre ainsi sur l'au-delà d'un tout, le rien ou l'absolu dehors.
Par quoi sa profondeur est à la fois nulle et infinie.

Jacques Derrida, *La Dissémination* ([1969] 1972: 397)

Una de les tipologies textuais que Ponge havia convingut per als seus poemaris era, com vam veure, la del poema *clos* (5.1.2), la del text com a article de diccionari en el qual es definiria la *chose*, tot i que ja vam precisar que de cap manera no podríem parlar d'un text tancat en el sentit habitual del terme, atès que no hi ha escrit de Ponge que no tendeixi a l'obertura en virtut de l'expandiment mateix de qualsevol fenomen natural. En aquest capítol, doncs, abordarem el particular dispositiu lexicogràfic de Ponge en el qual les *definicions* s'assemblaran més a les anomenades reals o aristotèliques que no pas a les pròpies de la disciplina lexicogràfica; i així mateix, observarem els procediments d'expansió o d'obertura que imperarien sempre en la seva poètica, perquè als definidors del seu particular diccionari es produirà el fenomen que havíem denominat de la *disseminació* verbal (en el sentit que es propagarien o multiplicarien certes unitats fonètiques); un fenomen que, tal i com mencionàvem més amunt (6.3.2), fóra un dels trets de la literarietat de Jakobson il·lustrada per la poètica pongeana.⁴⁴⁹ En conseqüència, copsarem aquella projecció centrípeta i centrífuga del text pongeà ja apuntada amb relació a la trajectòria bidireccional entre el món i les paraules (6.1.2), perquè si el *parti pris des choses* era un *compte tenu des mots*, és evident que no només l'objecte excediria els límits de qualsevol possible acotament perceptiu, sinó que tampoc des del llenguatge no podria haver-hi limitació –i això malgrat la definició figural dels objectes decretada pels límits de la seva *logique* figural (4.1.2). Com assenyala Bracher (1989: 169), Ponge, en efecte, era molt conscient que “tant sur le plan de l'expérience sensible que sur le plan du langage s'étendent des espaces infinis”, i en aquesta infinita espessor intralingüística i extralingüística, els poemes definidors de Ponge s'identificaran amb una adaptació del postulat de l'interpretant peircià, perquè cap objecte no podria ésser definit de forma acabada i completa, sinó que sempre ens remetria a una altra entitat que, de fet, no actuaria sinó com a signe d'una altra i així incessantment; i és per això que la lexicografia fenomènica pongeana s'incardinaria amb el seu tipus d'escriptura *genètica* en tant que perpetu esborrany d'una fugissera realitat, perquè, com diria Ponge, s'“Il

⁴⁴⁹ Certament, Philippe Hamon, a *Du Descriptif*, un acurat estudi sobre els diversos tipus d'escriptura descriptiva, parlava d'un tipus de descripció de clara tendència metalingüística –però dirigit envers un quelcom exterior– en el qual es produiria “la mise en équivalence permanente, dans un texte, d'une expansion prédicative et d'une condensation déictique ou dénomminative” (Hamon 1993: 77); com el crític explicava, en aquests casos, l'escrit seria doblement descriptiu “menant de front une description d'un monde possible [...] et une autodescription de type métalinguistique plus ou moins implicite” (*ibid.*, 81). I tot explicitant que en aquests textos acostumava a manifestar-se la recurrència formal de tipus jakobsoniana, just assenyala els escrits pongeans com a paradigmàtics d'aquesta tipologia (*ibid.*, 81-82). I com deïem, la disseminació pongeana no fóra sinó una forma de literarietat.

n'y a pas possibilité d'arriver à un succès complet, [...] par conséquent, tout ce qu'on écrit, ce sont des relations d'échec" (a Daive [1984] 1991: 27).

6.4.1 De la disseminació centrípeta i centrífuga: un diccionari de les coses entre la definició aristotèlica i la descripció enciclopèdica

Tal i com ho va plantejar Ponge des dels seus inicis, la seva idea fóra la d'elaborar un diccionari fenomenològic que recollís les nocions de la llengua de les coses (4.1.1); i així, i sobretot amb relació al poemari de *Le Parti pris*, declarà que

Quant à [sa] classification idéale, [...] j'ai pensé, très souvent que aurait pu prendre la forme d'un dictionnaire, dans l'ordre alphabétique, puisque enfin, c'est une espèce de recensement général des notions, que je prétendais faire (*PS*, 105)

En conseqüència, talment podríem considerar aquest poemari (i els del mateix tipus, com ara *Pièces*): els títols dels poemes en conformarien la *macroestructura*, és a dir, el conjunt de lemes o entrades que constituïrien el corpus del diccionari; i a cadascuna d'aquestes entrades, a cada *definit* (o *definiendum*), li pertocaria un *definidor* (o *definiens*) que serà el poema corresponent, i tot conformant, l'aplec d'aquests, la *microestructura* de l'obra segons dictamina la terminologia lexicogràfica.⁴⁵⁰ Això no obstant, els articles definidors d'aquest particular diccionari poètic no es constituïran per mitjà de la prototípica perífrasi que hauria d'actuar com a equivalent de llurs respectius lemes definits (segons l'anomenada definició *conceptual perifràstica*), perquè la *métalogique* lexicogràfica de Ponge, lluny de condensar el contingut de cada *definiendum* i oferir-ne veritablement una *definició* (en el sentit etimològic de 'posar límits'), no farà sinó proposar-ne una mena d'expansió: "j'écrivais les textes clos

⁴⁵⁰ Certament, a la literatura francesa moderna hom pot trobar diversos treballs literaris que abracen l'àmbit lexicogràfic en alguns aspectes; o bé escrits de tipus metalingüístic de gènere híbrid. Lamiot (1997), per exemple, destaca *Les Mots anglais* (1877) de Mallarmé, el *Dictionnaire des idées reçues* (1880) que Flaubert incorporà al final de *Bouvard et Pécuchet*, l'apartat del *Dictionnaire critique* que Georges Bataille afegí a la seva revista *Documents* (1929-1930), la pseudoenciclopèdia *Voyage en Grande Garabagne* (1936) d'Henri Michaux, el *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939) de Michel Leiris, i el mateix *Parti pris des choses* de Ponge. Lamiot ja assenyala que no es tracta de pràctiques lexicogràfiques convencionals, és clar, i tant comprendrien pseudodefinicions de coses com de noms. Amb tot, la llista podria allargar-se amb altres obres similars i difícils de classificar pel que fa al gènere, com per exemple l'*Alphabet* de Valéry, conjunt de vint-i-quatre poemes en prosa dedicats a cadascuna de les lletres de l'alfabet (excepte la K i la W) que Valéry començà a treballar pels volts de 1924 i que no s'han publicat conjuntament fins al 1999. En efecte, aquests reculls no acostumen a presentar-se en format lexicogràfic convencional, tot i que sí que ho veiem, per exemple, en el cas de Flaubert o el de Leiris. Els definidors del *dictionnaire* de Flaubert, però, no se centren tant en el mot sinó en la idea –prejudici o estultícia, en aquest cas– que el mot genera, ja que, com diu Lamiot (1997: 25), es tractaria veritablement d'un "index permettant d'accéder à un ensemble d'énoncés appelés *idées reçues*". I pel que fa al *glossaire* de Leiris, l'estructura lexicogràfica (que en el seu cas es fonamenta en tot allò que suscita la sonoritat del mot) es combina amb poemes visuals de tipus cal·ligramàtic. No podria incloure's aquí, però, el *Vocabulaire* de Cocteau (1922), un poemari amb textos rimats i metrificats. En tot cas, s'hi troben *recherches verbales* de tipus experimental, però no és una indagació en el llenguatge sinó, més aviat, una experiència lúdica com molt bé detallà Brosse al prefaci del recull: "Le recueil se compose principalement de pièces brèves, étincelantes, impressionnistes et, somme toute, expérimentales. [...] [Le] poète tente de piéger le hasard, lance les mots comme des hameçons dans l'espoir de ferrer l'inspiration" (a Cocteau 1993: 17-18).

du *Parti pris des choses*, mais en amplifiant, en agrandissant tout cela” (PS, 148). Certament, ja havíem assenyalat que, per a Ponge, a cada *notion* relativa a un objecte hi hauria de contribuir “le mot français qui habituellement le désigne” (Mt, 35) en tant que genuí representant de l’objecte en qüestió en un univers cratilià; i així, és cert que molts cops el poema (o *definiens*) no suposarà sinó l’espai de propagació del denominatiu de la *chose* (i ho havíem vist en el cas de la *noix*, de les *fourmis* i de la *mimosa*, a la secció 6.1.2); per tant, i tal i com declarà Riffaterre (1979: 267), “les caractères formels et sémantiques” dels textos pongeans estarien derivats, directament o indirecta, de “l’expansion textuelle d’un mot noyau” que tot sovint seria el que hauria donat nom al poema; i en conseqüència, també el mecanisme de figuració que hi trobarem es caracteritzarà per ser amplificatiu; és a dir, no es constituirà de paraula a paraula, sinó que tindrà pertinència oracional i subsegüentment textual. I és que, com assenyalà Sollers, els textos pongeans,

loin d’être à une seule dimension descriptive, s’enfoncent en eux-mêmes par un procédé que j’appellerai celui de l’anagrammatisation, c’est-à-dire comment ils sont en même temps la description de l’objet auquel ils se rapportent, mais aussi... l’inscription du mot qui les signe, qui les couvre comme titre et qui se démultiplie incessamment à travers le texte lui-même (PS, 107)

Això no obstant, i com puntualitza Beugnot (1990: 47), “plutôt que d’une simple permutation des lettres du mot, ce qu’est strictement l’anagramme, il s’agit d’un phénomène de dissémination et d’expansion de ses composantes phonétiques et lexicales”; i per aquest motiu, anotàvem que el procedir pongeà operaria mitjançant una espècie de *disseminació* verbal, perquè els textos del poeta es constituïrien sempre com una mena d’estructura potencialment expansiva. Així doncs, val a dir que la *disseminació* pongeana podrà ser centrípeta o centrífuga –o dels dos tipus al mateix temps– si atenem a la al·lusió que feu el poeta al “caractère à la fois... intérieur et extérieur du VERBE” (Pr, 201), perquè, com que “Il faut être sensible au monde extérieur et aussi aux moyens d’expression” (a Dahlin [1979] 1980: 278), l’expansió podria ser tant intralingüística com extralingüística i tot abraçant semàntica i pragmàtica, és a dir, que podria dirigir-se tant envers el *compte tenu des mots*, com envers el *parti pris des choses*; i ja en una direcció com en una altra, l’il·limitat es faria palès: “O ressources infinies de l’épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l’épaisseur sémantique des mots!” (Pr, 176).

D’una banda, doncs, i amb motiu que en Ponge seran funcionals les etimologies –vertaderes o suggestionades– i tota mena de procediments morfològics (dels quals també en sorgiran bona part dels neologismes que, com ja hem vist, són en Ponge molt freqüents),⁴⁵¹ podrem parlar de *disseminació centrípeta*, que és la que indagarà en l’essor dels mots tot actualitzant trets de caire intralingüístic; i de l’altra, en tant que els textos també atendran als *usos* dels signes, és a dir, a les circumstàncies en les quals les paraules serien emprades al món natural, es donarà la *disseminació centrífuga*, perquè si “Les mots... sont tous affectés d’un coefficient de valeur [...], d’un coefficient moral” (PS, 109), el poeta mai no refusarà la dimensió connotativa, ja que caldria recordar que eren les *fortes émotions* suscidades per la *visió* de les *coses* (AC, P2, 736) allò que el motivava a escriure. De fet, també en aquesta vessant pragmàtica es fonamentaran, com veurem (7.3), els processos metafòrics de l’obra pongeana, atès que molts dels trets que seran transferits d’una entitat a una altra

⁴⁵¹ Seran especialment abundants els neologismes per derivació (*vianoureux, solleilleuse*), i la composició per fusió lexemàtica com en els casos ja comentats de *belzébuthées* (*belles* i ensem *butées*) i *amphibiguïté* (terme compost per *amphibie* i *ambiguïté*). Sobre aquesta qüestió, *vid.* Spada 1974: 64-65.

derivarien no de la informació sistemàtica de cadascun dels mots que les designaria, sinó del coneixement experiencial que tindria l'autor respecte de les entitats designades. Així, i com mencionava Kaufmann (1986: 124), cada poema de Ponge, i en virtut d'aquella expansió del denominatiu o d'algun dels mots que identifiquessin l'objecte, “devient alors mise en scène de son propre fonctionnement”; però sempre d'un *fonctionnement* “par rapport à la chose dont il se supporte”, perquè cal recordar que es tractaria sempre de la *rectification continue* de l'expressió en favor de *l'objet brut* (LR, 12).⁴⁵² I com que ja sabem que els escrits pongeans mai no podrien jutjar-se com a definitius, sinó “comme un procès vers une perfection impossible ou seulement relative, qui conserve toutes les traces de son cheminement” (Farasse, 1996: 45), podem copsar, en conseqüència, que als poemes pongeans no hi hauria una, sinó varies definicions de l'objecte en virtut dels múltiples punts de vista a partir dels quals fóra observat, talment com ho havien fet els cubistes tot multiplicant, en una imatge frontal, les diferents perspectives relatives a la *chose* representada. I és per això que Ponge declarà que “le moment même où je crois ou laisse croire que le texte est achevé, à un moment donné, n'est qu'un moment comme un autre, tout aussi contingent que ceux pendant lesquels j'ai écrit les brouillons qui précèdent...” (a Veck 1998: 14).

Certament, ja havíem mencionat que un altre dels procediments assajats per Ponge a fi i efecte de destriar les *qualités différentielles* de les coses era l'anomenat *entrechoc des mots* (LR, 12); i com tot seguit veurem, aquest seria un dels dispositius d'obertura de l'espai semàntic, perquè cada cada mot, en contacte amb qualsevol altre, podria generar un sentit imprevisit (i com diria Ponge, “En somme, il faut que ces mots soient tels que placés par moi, devant moi, comme des portes, ils s'aident eux-mêmes à s'ouvrir”; FP 20). I per tant, en aquest cas, la importància rauria en el fet lingüístic (és a dir, parlariem de disseminació centrípeta), perquè, com anota Genette, tota aliança de termes antitètics no seria “ni un pur *sentiment* [...] ni une simple *façon de parler*”, sinó “précisément une *forme*, une manière qu'a le langage de diviser et ordonner à la fois les mots et les choses” (Genette 1969: 20). D'aquest xoc entre mots contraris destil·larien, a més, les *ressonances* que, segons el poeta, dimanaran de la vibració de la corda de la lira de la poesia,⁴⁵³ de la tensió operada en ella pel procediment *metalògic* que, enllaçant *raó* i *ressò*, aquells dos mots tan freqüents a *Pour un Malherbe* (“à la fois raison et réson”; PM, 134; “Le raisonnement confondu avec le résonnement”; PM, 148),

⁴⁵² I recordem que la insistència de Ponge en la idea del *fonctionnement* de les coses i de l'univers (relativa també a la de *l'horlogerie*) es relacionava amb el materialisme epicureista i la seva “idée d'un fonctionnement universel”, tal i com el poeta precisà a Cersy, ja que “Les matérialistes n'ont pas dit qu'il y avait harmonie, ils ont dit qu'il y avait fonctionnement, et que ce fonctionnement était sans repos” (a Cersy, 64).

⁴⁵³ A banda que un altre dels reculls de Ponge es titula *Lyres*, l'autor recorre a la imatge de la lira de forma constant a *Pour un Malherbe*; i així, els objectes muts del món (recordem que “Le monde muet est la patrie du poète”; PM, 31) disposarien d'una corda sensible que hauria de tibar la *métalogue* del poeta (“Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue”; PM, 45); talment com la *veu* d'un instrument de corda (fregada, percutida o pinçada) depèn sempre de la seva afinació, és a dir, del grau de tibantor de llurs cordes. Ponge havia extret la idea de la “tension de la lyre”, que “pour qu'elle sonne, il faut qu'elle soit tendue”, d'Heràclit (fragment 51), tot associant la idea a “le ton de notre œuvre”, al “choix de ses sujets” i a “notre comportement général” (AC, P1, 133). Així mateix, i recordant la importància que tenia per a Ponge Mallarmé, és de referència obligada la menció de “la corde tendue de l'instrument de musique” del poema mallarmeà «Le Démon de l'analogie» (1864) [originalment intitulat «La Pénultième»], text on se'ns relata una espècie de premonició que hauria tingut el poeta i per la qual una sensació inicial –“la sensation propre d'un aile glissant sur les cordes d'un instrument”– es veuria més tard *realitzada* en trobar-se l'autor al davant de “la boutique d'un luthier” al terra de la qual hi haurien “ailes [...] d'oiseaux anciens” (Mallarmé, a *Œuvres complètes*, 272-273). No oblidem, a més, que el terme *lírca* prové, en efecte, de l'instrument *lyra*, perquè a la Grècia clàssica tot poema líric estava destinat a ser cantat i s'acompanyava d'aquest instrument.

generaria un espargiment d'*harmònics* del qual en sortirà la qualitat diferenciadora – definidora – de cada objecte, perquè una altra de les típiques imatges pongeanes seria la relativa al fet que “le monde entier n’est que l’orchestration des harmoniques variées de la Parole” (PM, 144):

La vibration de la corde... corde fortement tendue, elle sonne en donnant toutes ses harmoniques... Qu’est-ce que cela? C’est la qualité différentielle (le résonnement des choses adverses) (PM, 310)

Segons l'autor, doncs, les *qualitats diferenciadores* dels objectes tindrien a veure amb les *resonàncies* que es desprendran de la multiplicació de relacions que, per interacció sintagmàtica, podrien establir els mots que els definirien; i un exemple prototípic destacat pel mateix Ponge serà el de l'expressió ‘contradictòria’ *brillamment blanchâtre* que usará al seu text «L’Huître» (el veurem amb detall a la secció 7.1.1). Certament, també en aquests casos parlariem de la pertinència de la *literarietat* jakobsoniana, perquè aquests *entrechocs* en el sintagma revelen similituds paradigmàtiques (i entre *brillamment* i *blanchâtre* és manifesta la iteració de certes consonants). A cada poema trobarem, en efecte, binomis del mateix tipus; la *vespa*, “transporteuse de miel” i “de sucre”, en tant que “Miellée”, esdevindrà “soleilleuse”, neologisme derivat de *Soleil* pel color de la mel, i per la semblança fonètica amb *miellée*; i qualificada “d’hydromelique” (un altre neologisme, aquest cop derivat d’*hydromel*, «Breuvage fait d’eau et de miel», segons Littré), la vespa esdevindrà *hypocrite* (LR, 16). I un altre exemple l’il·lustraria l’escrit dedicat al *núvol*, entitat que el poeta defineix com a “bloc de cristaux plumeux” (Lj, 14): en aquesta ocasió, es prediquen dels cristalls (gotes d’aigua) les qualitats de les plomes (contradicció evident), però l’atracció entre els mots hauria estat induïda per la coincidència que es dona entre les grafies finals d’ambdós termes (i fonèticament, la *plume* ens remet a la *pluie* i al color *plombé* del cel que amenaça pluja). La qüestió, però, és que en virtut d’aquest procediment de col·lisió lèxica, la poètica pongeana estaria plenament emplaçada, per a Riffaterre, en el que ell anomenà l’*eix horitzontal* i del qual vam parlar en descriure el seu concepte d’*illusion référentielle* (2.1.2), atès que cadascuna de les descripcions del poeta no estaria feta en funció de l’“objet non verbal”, sinó de les “collocabilités lexicales exigées par le signifiant” (Riffaterre 1979: 272-273).⁴⁵⁴ L’investigador distingia, com vam veure, dos eixos: i si bé l’*eix vertical* seria el marc a partir del qual hom jutjaria els mots en funció de les coses, és a dir, l’*eix* que enllaçaria un significant amb un significat identificable com a referit a un objecte real (Riffaterre 1979: 29), l’*eix horitzontal*, en canvi, tindria, per al crític, una pertinència semàntica *només* efectiva des de l’*escaire* del sintagma, per la qual cosa cada significant, tot essent relacionat amb els altres de la mateixa seqüència, tindria un particular sentit però precisament motivat per aquestes relacions de contigüitat establertes amb la resta d’elements de la cadena explícita. I com que, per a Riffaterre, tot poema estaria regit per una mena d’experiència d’alienació de la realitat,⁴⁵⁵ la semàntica del mateix no podria sinó orbitar a l’entorn d’aquest *eix horitzontal*, que seria l’*eix* per mitjà del qual la funció representativa de la llengua s’exerciria de significant a significant i en virtut que cada text, en la seva irreductible unitat i com a entitat closa, generaria el seu propi sentit. La poètica pongeana, però, malgrat que fonamentar-se

⁴⁵⁴ Això no obstant, i malgrat que podríem dir, veritablement, que la poètica de Ponge és en essència una poètica sintagmàtica, és a dir, ajustada en funció d’una particular determinació dels significants, aquesta qüestió no implicarà, en el seu cas, el refús de l’objecte *real*. A més, ja havíem anotat el caràcter centrípet (envers els mots) i centrífug (envers les coses) de la poètica pongeana.

⁴⁵⁵ Recordem-ho: “tout poème, versifié ou non, obéit à une loi fondamentale du poétique: la poésie veut dire autre chose que ce qu’elle dit” (Riffaterre 1981: 74); nosaltres, però, ens manifestàvem en desacord. No tota la poesia diu una cosa amb la intenció de referir-ne una altra.

també en una peculiar configuració de significants, no es constituirà com una poètica *closa* o només intel·ligible segons el codi suscitat pel propi text: la intenció de Ponge era, com vam apuntar, la de l'establiment d'un diccionari fenomenològic, la de la confecció d'un repertori que donés compte dels objectes tal i com aquests es manifesten al món natural, a l'univers extralingüístic; i per aquest motiu, aquesta col·lisió lexemàtica no seria sinó el producte de l'experiència real i *caòtica* —que no *alienada*— dels objectes, que sempre estan relacionats en el *continuum* indiferenciat de la realitat física.⁴⁵⁶ Així doncs, podríem dir que l'eix horitzontal en Ponge tindrà incidència sobre el vertical; i no hi haurà experiència d'alienació, sinó sols inèdita referència a referents, perquè l'únic codi que el text subscriuria seria el d'aquesta realitat fluctuant i fugissera. I així, i com apuntava Farasse, caldria copsar, en aquests procediments, la pràctica lúdica de l'*Objeu* de què parlava Ponge i que havíem mencionat en abordar les diferents modalitats de gènere pongeanes (5.2.2), perquè en virtut de tots aquests jocs de mots

Il faudrait lire chaque mot du texte de Ponge comme le résumé, la condensation d'un texte: c'est un puits d'écriture, vertigineux, qui s'ouvre à chaque phrase car entre les deux extrêmes se déploie toute la chaîne des transitions: le mot est comme le nœud d'une arborescence qu'il désigne, abrège, chiffre, crypte; parfois l'arborescence, finement et extrêmement ramifiée se montre dans le texte, comme en plein jour: c'est le travail de dictionnaire, les colonnes de mots dressés, qui renvoient de l'un à l'autre, circulent, puis sont réinvestis dans le texte qui s'écrit. Cette pratique, Francis Ponge la nomme l'*objeu* (Farasse 1973: 450)

Així doncs, la insòlita *mucositat d'un brot* de maduixes, per exemple (i copsaríem aquí l'*entrechoc* lèxic provocat per l'estrany vincle de “Le *bourgeon muqueux* des fraises”), suscitaria que el verb *rougeoier* (“enrogir”) de la següent seqüència “rougeoie sous les feuilles basses” (*Pc*, 10) ens remetés al nom *rougeole* (“sarampió”) o a l'adjectiu *rougeoleux* (“que pateix sarampió”), tot essent, a més, la forma *rougeoie* quasi un anagrama de *bourgeon*, perquè en haver apel·lat el poeta a la qualitat mucosa del brot, l'envermelliment ens remetria a la nafra de la malaltia; i no és el primer cop que Ponge traça la metàfora que fa de les flors o els fruits nafres, ja que a «Faune et Flore» també mencionaria, a propòsit dels arbres, “ces ampoules ou [...] bombes lumineuses et parfumées, qu'on appelle leurs fleurs, et qui sont sans doute des plaies” (*PP*, 82), així com a «Végétation» es mencionen les “ampoules” que els arbres “portent avec une rougissante affectation” (enrogiment pel rubor/per la virulència de la nafra) i “que l'on appelle leurs fruits” (*PP*, 91); i també a «Le Lilas», parlarà el poeta de les “manifestations végétales, florales” en tant que “déballage de boutons, de varices, d'hémorroïdes” (*Pc*, 117).

En termes estrictament lexicogràfics, doncs, i en virtut d'aquests processos de disseminació i d'obertura per espargiment de fonemes o per la ingerència de nous sentits provocada per la col·lisió dels mots, els *definidors-poemes* d'aquest *diccionari* pongeà s'adscriurien a un tipus de lexicografia que seria la *impròpia* —també anomenada *explicativa*—, perquè en lloc d'oferir-nos l'esperable informació *necessària* que seria la *pròpia* d'una definició lingüística (que hauria de ser *suficient*, malgrat que no *exhaustiva*), els definidors pongeans apareixeran reblerts de

⁴⁵⁶ Efectivament, i com assenyala Genette (1969: 102), quan parlem de *contraris* només podem referir-nos a termes lingüístics i no pas a coses reals, perquè “aucun objet du monde ne peut être réellement considéré comme le contraire d'un autre; [...] c'est la langue qui fait ici le partage, en imposant une discontinuité qui lui est propre à des réalités qui par elles-mêmes n'en comportent pas. La Nature... passe insensiblement du jour à la nuit; la langue, elle, ne peut passer insensiblement d'un mot à l'autre”.

paraules expletives com les que podria lliurar-nos un article de caire enciclopèdic.⁴⁵⁷ Certament, una cosa és determinar la definició d'*un mot* (és a dir, la significació constant i sistemàtica que, en un tall sincrònic d'una llengua –o bé al llarg d'un període més o menys dilatat en el cas dels diccionaris històrics-, se li atorgaria a una de les seves unitats), i una altra, el fet d'abordar d'una forma descriptiva *un objecte* del món extralingüístic, entitat de naturalesa canviant i difícilment acotable; però com que, per a Ponge, el mot seria l'homòleg de l'objecte, la seva *métalogique* no podria sinó considerar ambdós àmbits (tot i que sempre des d'una perspectiva fenomenicoreferencialista i mai pròpiament lingüística):

Je me consacre au recensement et à la définition d'abord des objets du monde extérieur, et parmi eux de ceux qui constituent l'univers familier des hommes [...]. Et pourquoi, m'objectera-t-on, recommencer ce qui a été fait à plusieurs reprises, et bien établi dans les dictionnaires et encyclopédies? –Mais, répondrai-je, pourquoi et comment se fait-il qu'il existe plusieurs dictionnaires et encyclopédies en la même langue dans le même temps, et que leurs définitions des mêmes objets ne soient pas identiques? Surtout, comment se fait-il qu'il semble s'y agir plutôt de la définition des mots que de la définition de choses? [...] D'où vient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition d'un mot et la description de la chose que ce mot désigne? D'où vient que les définitions des dictionnaires nous paraissent si lamentablement dénuées de concret, et les descriptions (des romans ou poèmes, par exemple) si incomplètes (ou trop particulières et détaillées au contraire), si arbitraires, si hasardeuses? (*Mt*, 11)

I finalment, la determinació de Ponge serà la de congeniar sistematicitat lingüística i facticitat empírica (*facticitat* que significaria aquí el fet de tenir en compte les consideracions derivades de l'experiència pragmàtica de l'objecte en qüestió, tal i com aquest seria copsat a la realitat natural); i per tant, es decidirà per l'elaboració d'una

sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infaillibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses... (*Mt*, 11-12)

Tot plegat, entre la definició lexicogràfica i la descripció enciclopèdica, però sota el prisma d'una visió *métalogique* que superarà el llinard d'ambdues demarcacions. I així, al poema «La Cruche», per exemple, veurem com, per una banda, es descriu l'objecte: “La cruche est faite de la matière la plus commune; souvent de terre cuite”, i per una altra, com s'observa el seu denominatiu en funció del tret que podria suscitar la relació de semblança: “pas d'autre mot qui sonne comme cruche” (*Pc*, 92-93); i com especifica Bardèche, “Ainsi le verbe *sonner* ne s'applique-t-il pas qu'au signifiant, il s'applique à la totalité du signe, à la cohésion sémiotique entre signifiant et signifié” (Bardèche 1999: 58); per tant, trobaríem en aquest text explicitada la distinció entre *ús* i *menció*: “*cruche* (le mot en usage) et /*cruche*/ (le mot en mention)” (*ibíd.*, 59). A la darrera trajectòria conceptual d'aquest treball, centrada en la *chose*, examinarem més exemples d'aquesta definició pongeana (especialment, als apartats 7.1 i

⁴⁵⁷ Com assenyala amb precisió Seco, “La definición, que expone el contenido de la voz, tiene caracteres muy distintos según pertenezca a un diccionario general o a una enciclopedia [...]. Los diccionarios generales tienen por misión informar sobre las palabras: las enciclopedias y los diccionarios técnicos tienen por misión informar sobre las cosas. Es cierto que las *palabras* del diccionario designan cosas, y que las *cosas* de la enciclopedia se designan con palabras. Pero la aparente coincidencia no es más que una intersección” (Seco 1999: XXI). Així doncs, la informació subministrada pels articles del diccionari pongeà no complirà amb els requisits de la definició pròpiament *lingüística* o *lexicogràfica*, que són la *concisió*, la *transparència* i la *autosuficiència*; i tanmateix, tampoc no es donarà l'*equivalència* i la *commutabilitat* que hauria d'establir-se entre *definit* i *definidor* (Porto Dapena 2002: 271 i ss.; Martínez de Sousa 1995).

7.3); però el que cal assenyalar és que l'estri fonamental de la tasca de Ponge, *Le Littré*, tampoc no era un diccionari semasiològic convencional (com tampoc no era un d'estrictament etimològic).⁴⁵⁸ Émile Littré havia estat un fervent seguidor de la doctrina d'Auguste Comte, i en certa mesura, la seva producció lexicogràfica es veuria sempre “impregnée du sentiment que la description de la langue doit reposer sur la présentation des faits” (Pruvost 2002: 52); un aspecte que, sens dubte, hauria copsat Ponge en llegir el seu diccionari. Certament, Littré s'especialitzaria en l'estudi de les etimologies i en qüestions de tipus morfològic, però els seus coneixements no es reduïen sols a l'àmbit lèxic: dedicat inicialment a la medicina (havia publicat una edició crítica de les obres d'Hipòcrates), i abans de refer, juntament amb Charles Robin, el *Dictionnaire de médecine* de Nysten, havia redactat molts articles per a diverses enciclopèdies mèdiques, i per aquest motiu, s'havia exercitat en un tipus peculiarment interessant de *tècnica* definidora: la de “la fragmentation d'une totalité conceptuelle en unités articulées par la terminologie”. Així doncs, Littré hagué de resoldre

le problème de la description d'un monde au moyen de mots disposés arbitrairement, en même temps que celui de la description de la langue par elle-même. Les inter-relations entre ces deux ordres définissent l'objet hybride qu'est son dictionnaire: répartition de l'information, c'est-à-dire technique documentaire, et simulation d'une métalangue (a Rey 1970: 306)

I el seu diccionari, fornit d'exemples, de citacions, de dades històriques, i fins i tot d'informació relativa a la pronúncia, més que no pas el d'una taxonomia nocional, tindria l'esperit d'un organisme viu totes les parts del qual estarien relacionades; el que ens recordarà la cadena analògica d'objectes que serà definida per Ponge; i així com *Le Littré*, més que no pas *delimitar* suficientment els lemes, tendirà a il·lustrar-los d'una forma *completa*, de forma similar hauria operat la *lexicografia* pongeana amb els seus procediments de disseminació verbal.

En qualsevol cas, el *diccionari* pongeà, en tant que *diccionari fenomenològic*, mai no provaria de donar-nos els significats de les paraules, sinó la naturalesa o essència de les coses, distinció que es correspondria, respectivament, a la feta per la filosofia aristotèlica entre les definicions *nominals* i les definicions *reals* (essent aquestes últimes no la definició del mot, sinó la de l'objecte extralingüístic per ell representat); i podríem associar aquesta qüestió amb la *qualitat diferencial* tan repetida pel poeta, perquè just les definicions *reals* (les pròpiament dites *aristotèliques*) s'articulen mitjançant la fórmula: *gènere pròxim-diferència específica*,⁴⁵⁹ talment com s'explicita, per exemple, a la *Logique* de Port-Royal o al *Dictionnaire*

⁴⁵⁸ Amb tot, cal assenyalar que la primera idea de Littré (qui fou company d'estudis de qui seria el gran editor Christophe Hachette) fou la d'elaborar un diccionari etimològic. A més, el que seria finalment el seu *Dictionnaire* (1863-1873), al qual hauríem d'afegir el *Supplément* de 1877, només hauria d'abraçar, en principi, *le français contemporain* (com diu al prefaci del seu thesaurus, “L'usage contemporain est le premier et principal objet d'un dictionnaire”), però la seva descripció semàntica abasta des de la fi del s. XVI fins a l'inici del s. XIX. A més, val a dir que els exemples que incorpora Littré (rarament posteriors a 1830) són exclusivament literaris i filosòfics, és a dir, mai no extrets de la parla quotidiana, motiu pel qual la presumpta *contemporaneïtat* de què parlava no seria, precisament, un apel·latiu just. De fet, si el concepte de llengua que tenia Littré era el que exemplificaven els grans autors que cita, constatem una confusió entre llengua i registre.

⁴⁵⁹ Sintetitzaria aquesta *definició real* la següent citació escolàstica: «definitio, oratio quae essentiam aliquam naturamve declarat» (a Fumaroli 1980: 40). L'estructura d'aquestes definicions acostuma a establir-se per mitjà d'un hiperònim que s'anirà cisellant amb les restriccions semàntiques oportunes, i el clàssic exemple seria el relatiu al lema *Home*: «*Animal* (gènere pròxim) *racional* (darrera diferència)»; la lexicografia moderna, però, ha bandejat aquest tipus de definició. Com assenyala Casares ([1950] 1969: 159 i ss.), malgrat que “las

de l'Académie de 1694.⁴⁶⁰ I com el mateix Ponge diria, “on peut, pour saisir la qualité d'une chose [...], la faire apparaître par comparaison, par eliminations successives” (a Hubier 1993: 32). I aquesta qualitat diferenciadora, que sovint no serà solament una, sinó tot un conjunt de característiques, hauria de ser molt particular, perquè com ja havíem assenyalat (6.2.1), no podria tenir res a veure amb el tret distintiu atorgat a un objecte per una definició ordinària, atès que aquest sentit convencional (el derivat de la tesi objectivista moderada) fóra l'*incorrecte*. A Ponge, per contra, l'interessaven, sobretot, les qualitats

les plus ténues, les moins habituellement proclamées, les plus honteuses (soit qu'elles apparaissent comme arbitraires, puérides, –ou qu'elles évoquent un ordre de relations habituellement interdit) (*Mt*, 34-35)

à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites [...] à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire (*Pr*, 173)

Étant donnée une chose –la plus ordinaire soit-elle– il me semble qu'elle présente toujours quelques qualités vraiment particulières sur lesquelles [...] il y aurait opinion unanime et constante: ce sont elles que je cherche à dégager (*LR*, 45; *PS*, 120)

Es tractaria, doncs, d'aquella *descripció-definició* a la qual ell sempre feia referència (“Il s'agit d'une pure description. Je définis la taille... l'apparence... le couleur”; *PS*, 109), però en tant que reveladora de l'específica diferència (“[pour] revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de *différent*”; *LR*, 11). Amb tot, hem de recordar que allò que veritablement encercava Ponge no era sols definir la *chose* anomenada, sinó emular el referent de la realitat; quelcom que, com és evident, excedeix les competències de qualsevol procedir lexicogràfic, per molt que el poeta pretengués abastar, mitjançant la seva *métalogique*, justament bona part de la tasca que diversos tipus de diccionaris durien a terme:

Il faut que mon livre remplace: 1° le dictionnaire encyclopédie, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas⁴⁶¹), 4° le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes, etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la Nature, des objets, etc. (*Mt*, 42)

Però els *estris* o *disciplines* a través de les quals operaria Ponge no serien només *le dictionnaire* i *l'encyclopédie*, sinó tot un munt d'*enginy*s de creativitat entre els quals els relatius al món de

definiciones de este tipo son inexcusables para ciertos conceptos (espíritu, substancia, espacio, etc.) [justament allò que mai Ponge no hauria volgut definir], son las menos frecuentes y son también las menos aconsejables desde el punto de vista del lexicógrafo. Su mismo afán de perfección las hace fácilmente vulnerables y, además, suelen dejar al consultor del Diccionario en la misma incertidumbre en que se hallaba”. Quant a la relació entre els mots i les coses a la predicació definicional, *vid.* «La définition», a Rey-Debove 1971: 180 i ss.; i pel que fa a l'estudi de la *descripció* i la *definició* dins l'àmbit de l'escolàstica, *vid.* Fumaroli 1980: 37-48.

⁴⁶⁰ A la *Logique* (II, XVI, 1662) es parla, en efecte, no de la definició del mot, sinó de la *définition de chose*, la que explicaria “la nature d'une chose par ses attributs essentiels, genre, différence”; i pel que fa al *Dictionnaire* acadèmic, enregistra que *definir* és “expliquer la nature d'une chose par son genre et sa différence” (a Matoré 1968: 64).

⁴⁶¹ Ja l'any 1862, havia sortit publicat el *Dictionnaire analogique de la langue française* de Prudence Boissière; una edició reduïda del qual, a càrrec de Charles Marquet, s'edità el 1936, és a dir, onze anys abans que Ponge redactés el fragment amunt reproduït. Així doncs, és molt improbable que el poeta desconegués aquests treballs lexicogràfics. Potser no els considerava *veritablement* analògics tenint en compte el peculiar abast de les seves *géné-analogies*.

l'òptica hi tindrien un lloc preferent, perquè la qüestió sempre rauria en el fet de *veure* les coses d'una forma distinta:

L'on apercevra, par les exemples qui suivent [...] à quels outils, à quels procédés... on peut faire appel: au dictionnaire, à l'encyclopédie, à l'imagination, au rêve, au télescope, au microscope, aux verres de presbyte et de myope, [...] au calembour, à rime, à la contemplation, à l'oubli, à la volubilité, au silence, au sommeil, etc. (LR, 46 i PS, 121)

I a aquest llistat encara haurien d'afegir-se *canvis de perspectiva*, *navegacions aventurades* i, fins i tot, *naufragis* (*ibíd.*), perquè els senderis de la *métalogique* seguirien les contingències de la percepció quotidiana. I és que, si Ponge parlava sempre de

toute la gamme des appareils optiques, ce n'est pas parce que Ponge privilégierait une représentation exacte de la chose mais parce que tous les moyens d'enquête, sans hiérarchie, lui sont bons, pour multiplier les points de vue, et échapper à une conception conventionnelle et rudimentaire de la *mimesis* qui suppose, en général, un seul foyer et assigne au spectateur une seule place (Farasse 2004: 274)

Així, tota la informació derivada d'aquests imaginatius recorreguts analògics li permetria al poeta de “rendre compte du *contenu entier des notions*” (*Mt*, 42), d'aquelles *nocions* que, fetes *mitjançant* paraules, tindrien la mateixa consistència *material* de les coses en tant que també serien coses (5.3) i no pas aquelles representacions de tipus abstracte que no foren ja sinó convencions culturals.⁴⁶² I com que les nocions pongeanes s'haurien basat en l'aparença sensible dels objectes tot podent-se modificar en funció dels canvis inherents a tot fenomen, implicarien, així mateix, un *coneixement* segons es deriva del sentit primari del terme *notion*;⁴⁶³ coneixement que es relacionarà, a més, amb la mateixa *qualitat diferencial*, perquè més que no pas *faire un poème*, Ponge voldria, en definitiva, *avancer dans la connaissance* (LR, 111) tot destil·lant, de cada objecte, aquella *llicó*⁴⁶⁴ o ensenyament que, com havíem exposat (5.2.1), en certa mesura fóra equiparable a la *morale* de les faules:

Il faut en passant que je note un problème [...]: celui de la différence entre connaissance et expression. [...] Petitement, voici ce que je veux dire: différence entre l'expression du concret [...] et la connaissance [...] de la qualité propre, différentielle [...]. Pour me faire mieux comprendre: dans certains poèmes (tous ratés [...]), je fais de l'expressionisme (?), c'est-à-dire que j'emploie après les avoir retrouvés les mots les plus justes pour *décrire* le

⁴⁶² De fet, ni tan sols cap dels *lemes* (títols dels poemes) del diccionari pongeà no fa referència a una entitat abstracta, perquè l'article (poema) corresponent a «La Fin de l'automme» tracta del fenomen *concret* d'un canvi estacional. Com ja vam dir, molt rarament Ponge abordaria les entitats abstractes; i si hi ho feia, és perquè llavors eren tractades en tant que objectes sensibles. Ponge, doncs, sensualitzaria les abstraccions, com vam veure que feia amb el *silence* o l'*infini*. I aquest seria un dels altres motius pels quals Ponge veneraria els orígens etimològics, perquè jutjava que tot sovint hauria estat la corrupció del temps la que hauria convertit en abstractes molts significats dels mots que, originàriament, designaven fets concrets. I talment hauria estat el cas del terme *considération*: “Le mot *considération*, par exemple [...] c'est un mot aussi abstrait que possible, qui a vraiment perdu complètement son sens primitif. Et le sens primitif est merveilleux [...] *c, u, m, avec*, n'est-ce pas, et *sidera*, les étoiles, les astres. *Considération*, c'est le fait de regarder la nuit étoilée... C'est tout de même assez merveilleux” (a Pop [1976] 1988: 12).

⁴⁶³ Tal i com indica Littre, «del *lat.* *notionem*, de *notum*, supin de *noscere*, connaître».

⁴⁶⁴ Recordem-ho: “J'ai à dégager cette loi, cette *leçon* (La Fontaine eût dit cette morale)” (LR, 156); “il s'agit d'une parole donnée à l'objet: qu'il exprime son caractère muet, sa leçon, en termes quasi moraux” (*Mt*, 37). I és que, com anota Cuillé, “Ponge semble considérer la nature comme un réservoir de qualités qu'il suffirait de *cumuler*, qualités considérées comme lexique d'une nouvelle morale” (Cuillé 2004: 243).

sujet. Mais mon dessein est autre: c'est la connaissance [...], c'est-à-dire le dégagement de la qualité propre [du sujet] et sa *leçon* comme je disais (LR, 112)

Ce qui m'importe, c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon ; je m'y instruis et m'en amuse (Pr, 111)

I seria gràcies als seus procediments d'analogia diferenciadora que Ponge establiria les seves definicions *reals* que, a través de les qualitats inèdites dels objectes que revelarien, el conduirien a avançar en el coneixement per mitjà de l'acte mateix de la construcció textual. I en aquest punt, caldria reprendre el fil pel que fa al *refaire le monde* pongeà, al fet de com el poeta hauria *redescrit* la realitat, perquè hauria pogut redescriure-la, com tot seguit veurem, mitjançant la construcció d'*interpretants*.

6.4.2 Els definidors pongeans com a *interpretants*, i la praxi lexicogràfica com a coneixement

Els textos de Ponge recusarien, com ja sabem, d'encaixar amb el món preestablert, i per això voldrien *refer-lo* (quelcom que implicaria, com acabem de veure, *coneixement*). Però com que Ponge sabia que “nous ne pouvons pas sortir du langage. Même quand nous disons que nous en sortons, nous y sommes” (a Pop [1976] 1988: 17), per això el seu *refaire le monde* havia de consignar-se al dedins del llenguatge malgrat que projectant-ne l'exterior, perquè com ell repetia, el món fàctic dels referents, el món de l'existència fenomènica, restaria sempre inaprehensible (a Ristat 1977, CF, 276). Així doncs, si Ponge volia *refer* el món mitjançant el llenguatge, caldria parlar d'una referència constructivista, d'una que se sobreimposés a la regida per la semàntica objectivista moderada. Però així havia estat, perquè com assenyàvem (4.2.2), la creació pongeana fóra, en definitiva, la d'exposar un nou planteig referencial que no era sinó una emulació del de la tesi referencial forta; i per mitjà d'aquesta construcció referencial, hauria modificat les nocions de les coses que serien les que ens esbossarien la nova realitat (que no era, en Ponge, sinó el real o fàctic de la mateixa realitat convencionalitzada). Per tant, les nocions serien l'*estri* a través del qual podríem conèixer aquesta realitat fenomènica referida, i en tant que *estri*, podria equiparar-se a l'*interpretant* peircià; entitat que, també signica, ens hauria estat proporcionada per un signe primari a fi i efecte de desenvolupar-ne la interpretació; i com que Ponge sabia que no podia refer la realitat sortint del llenguatge, per això modificaria el procés d'interpretació dels signes fent de cada text l'interpretant del signe que li hauria donat origen, és a dir, del signe-títol del poema (el *definiendum*) que clarament ens refereix a un objecte empíric perfectament comú i identificable. Cada text pongeà, doncs, no deixarà de referir la realitat, però aquesta haurà d'*entendre's* segons regiria l'*interpretant-poema* i gràcies al qual aquesta realitat ja fóra la redescrita per Ponge, és a dir, la nova realitat figural i fenomènica que ens proporcionaria, a més, un nou coneixement sobre les coses. I a més a més, en el *refaire le monde* pongeà hom trobaria també la justificació del seu cratilisme, perquè com que la tasca privilegiada de la dialèctica socraticoplàtonica era la de la fabricació artesana –perquè *anomenar* seria, de fet, fabricar un instrument, l'instrument de la relació entre l'home i l'objecte (Genette [1976] 1999: 14)–, la poesia de Ponge es fonamentaria, com veiem, en la *fabricació d'instruments*, perquè cada poema esdevindrà l'*interpretant* de cadascun dels signes

que apareixerà en funció dels objectes descrits; i un *interpretant*, en definitiva, no és altra cosa que l'*instrument* d'interpretació de la cadena semiòtica.

Així doncs, i com ja sabem que el procediment *metalògic* hauria d'aconseguir que, partint d'un significat, el seu significat ens emmenés cap a l'objecte de forma motivada i anticonvencional, per aquest motiu el poeta hauria confeccionat una poètica lexicogràfica els lemes de la qual (els títols dels poemes) tindrien com a significats l'explicitació de llurs interpretants (els poemes mateixos); essent cada poema, en tant que interpretant, la manera innovadora i específica amb què hauríem d'entendre l'objecte referit pel corresponent títol. I en aquesta construcció de l'*interpretant* rauria, doncs, el *refaire* al·ludit pel poeta: un refer la realitat suscitada, unes vegades, per l'experiència del real (*parti pris des choses*); i unes altres, per la del mateix llenguatge (*compte tenu des mots*), però sempre dels mots als mots per mitjà de l'interpretant, de l'*instrument* de coneixement que la *bardissa* tipogràfica faria explícit: "Aux buissons typographiques constitués par le poème sur une route qui ne mène hors des choses ni à l'esprit" (*PP*, 37). L'interpretant, de fet, és el *mecanisme* semiòtic que hauria d'inferir-se del signe originari; un mitjà també signic pel qual un significat ve predicat per un significat (tot i que mai no d'una manera definitiva, perquè l'interpretant no ens remet a un significat pròpiament dit, sinó a un altre signe);⁴⁶⁵ i així, talment com "on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres" (*PP*, 48), tampoc l'home no podrà sortir del seu medi que és el del llenguatge, que ja sabem que era un dels tòpics pongeans més repetits:

Nous sommes enfermés au monde de la parole (a Ristat 1977, *CF*, 276)

Si nous sommes orientés vers les choses, c'est du langage que nous partons, et c'est au langage que nous arrivons (a Rieu 1986: 98)

Le point critique est où l'homme se dit: «à tout propos je veux sortir des mots», mais impossible: ce n'est encore que par des mots que je remplace les mots (*PA*, 115-116)

I com que l'interpretant és, a més a més, la instància que remitja entre l'univers semàntic i el pragmàtic, els textos podran fornir-se d'informació lingüística (disseminació centrípeta) i alhora enardir-se amb els matisos del món extralingüístic (disseminació centrífuga), per la qual cosa el trajecte avançaria dels mots als mots mateixos, malgrat que fonamentant-se en la visió de les coses de la realitat fenomènica que era, per a Ponge, quelcom d'inassolible ("La réalité des choses est pour moi tout à fait indicible"; a Ristat 1977, *CF*, 276).

Certament, quan exposàvem la teoria de Peirce (1.1.1), ja havíem dit que un dels conflictes que suposava era el fet que plantejava una direcció d'ajustament lingüística que aniria *del món a les paraules*, és a dir, tot comptant que hom podria percebre el món *tout court* (i que era just la posició contrària a l'estructuralisme, la direcció lingüística del qual anava *dels mots a la realitat*, una trajectòria tampoc no satisfactiva). En cap d'aquests casos, com veïem, no es

⁴⁶⁵ Segons la versió de Riffaterre, "L'interpretant est qui gouverne l'interpretation des signes surfaciels du texte et explicite tout ce que ces signes ne font que suggérer indirectement" (Riffaterre [1978a] 1983: 107); i també Navajas aborda la noció de l'interpretant peircià: "el interpretante es la entidad mediadora entre signo y objeto, pero no por referencia a un objeto real, sino como constante desplazamiento de significación en una serie continua de signos que nos refieren a otros interpretantes y éstos a otros signos. El interpretante es un producto elaborado por nosotros, no la cosa-en-sí, sino la cosa-para-nosotros; es el referente convertido en una unidad cultural, procesada y modificada por las convenciones y reglas de la sociedad. El texto actúa sobre un objeto que no se presenta en estado neutro, sino que es altamente recreado, hecho humano. El texto agrega a la carga cultural, que lleva el interpretante, la suya propia y produce una diferencia, un incremento de semiosis. Es obvio que el texto no se refiere sólo a un interpretante, sino a un complejo múltiple de ellos que se influyen y modifican mutuamente" (Navajas 1985: 65).

produiria llavors la interacció bidireccional que li escauria al nostre dispositiu cognitiu. A la poètica de Ponge, però, sí que es donaria, com hem anat observant, aquesta doble direcció d'ajustament, i la instància del interpretant no es fonamentaria en un pragmatisme radical, sinó que comptaria ja amb la construcció semàntica convencional a partir de la qual Ponge sobreimpressiona una referencialitat com a èmula de la tradicional. En conseqüència, als poemaris lexicogràfics pongeans, cada poema expressarà la tríade peirceana però tenint en compte el doble sentit de la semiòtica cognitiva; i així, el títol seria el *signe* origen o *representamen*; l'*objecte* constituiria el referent de la realitat; i pròpiament el text poètic, és a dir, el *definiens* del corresponent *definiendum* (o títol del poema), n'esdevindrà l'*interpretant*; i com que parlariem de poemaris *diccionaris*, cada poema, com a article definidor, no tindria sinó la funció de revelar-nos el seu lema definit,⁴⁶⁶ així que cada *interpretant-poema* dirigiria el discerniment del seu correlatiu títol-tema. I per aquesta raó, Ponge no només declararia haver volgut fer una obra similar a un diccionari, sinó també que elaborar-la hauria implicat una recerca de mots i de nocions pel diccionari (per aquells substrats d'espessor semàntica dels que sovint parlava). I tot emparant-se amb la imatge d'un talp que excava galeries –les entrades dels articles lexicogràfics–, el poeta hauria provat de traçar, amb les *restes* de material lingüístic, nous viaranyes de sentit:

Je travaille *parmi* ou à *travers* le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux⁴⁶⁷ [...]. Ainsi mes expressions m'apparaissent-elles plutôt comme des matériaux rejetés, comme des déblais et à la limite l'œuvre elle-même parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc (*Mt*, 229)

Així mateix, tot *interpretant* és, en certa mesura, un sedàs coercitiu d'interpretació, perquè ens tradueix el signe origen en funció d'unes circumstàncies determinades tot oferint-nos un àmbit de circumscripció; i precisament aquest serà el fet que permetrà que la descripció-definició pongeana esdevingui *heurística* i que ens reveli la qualitat diferenciada i inaudita dels objectes, perquè en aquest domini de restriccions però també de possibilitats d'interacció, el signe no farà sinó generar un increment cognoscitiu. I en aquesta *expansió* o “mouvement de correction logique [suscitat per la *métalogique*]”, es produiria “l'avancée du poème et la progression de la connaissance” (Mougin 1999: 60). Per a Ponge, en efecte, cada poema (o *definiens*) ens aportaria un coneixement que aniria més enllà del que, originàriament, es deduiria del *definiendum* (“Il y a quelque chose de plus dans la conclusion que dans les prémisses”; *Sa*, 105);⁴⁶⁸ i com que cada *interpretant*, com a signe mateix que és, ens remetria a un altre i aquest a un altre, s'entretreixiria així l'ordissatge de la *semiosi il-limitada*,⁴⁶⁹ noció peirciana que podríem fer correspondre amb la *rectification continue* de

⁴⁶⁶ A més, molts poemes enclouen, al darrer paràgraf, el signe origen que hauria donat títol al poema; i així, per exemple, “[Les] sphères qu'une goutte d'encre remplit” tornaran a ser, a la fi del poema, “–mûres, parfaitement elles sont mûres– comme aussi ce poème est fait” («Les Mûres», *PP*, 37).

⁴⁶⁷ L'al·lusió al fet de *frayer chemins*, com aviat comprovarem, tindrà molt a veure amb la noció derridiana de l'*obertura*, de l'espai vulnerat que propiciaria la ingerència del *difèrir*. Al Cerisy (p. 179), Ponge tornaria a fer referència a aquesta imatge del talp. I de fet, la mateixa idea s'anirà repetint a l'obra pongeana amb diverses variants: “le livre [...] est une chambre que l'on ouvre dans le roc, en restant à l'intérieur [...]. Mais le livre alors est-il la chambre ou les matériaux rejetés?” (*Pr*, 129).

⁴⁶⁸ I aquesta qüestió també estaria en consonància amb el procediment analògic que fonamentaria la poètica pongeana, ja que, com assenyala Foucault (1966: 32 i ss.), no altre procediment que el de *la ressemblance* hauria bastit el coneixement fins a ben entrat el segle XVI.

⁴⁶⁹ Com ja vam assenyalar (1.1.1), tot signe determina el seu interpretant i aquest a un altre *ad infinitum*. Així doncs, en el procés de semiosi il-limitada de Peirce, no hi hauria forma “d'establir el significat d'una expressió, o sigui d'interpretar aquella expressió, si no *traduint-la* en altres signes (pertanyin o no al mateix sistema

Ponge, qui no volia altra cosa que fer que la seva obra tingués “la forme de dictionnaire sans fin” (PS, 105), perquè mai un objecte no podria ser definitivament descrit com tampoc per a Peirce no hi hauria forma d’establir definitivament el significat d’una expressió, malgrat que cada apropament suscités coneixença. I en aquest ordissatge semiòtic rauria la *gnosépoïèse* pongeana tal i com ho raonà Lévy:

[Chez Ponge tout part] de la chose, singulière et muette, et aboutit par élargissement continu à une connaissance étroitement liée à un faire en passant par l’expression. [...] L’épistémologique revient chez lui au poétique. [...] il faut re(produire) pour connaître. [...] L’œuvre de Ponge allie [...] le faire («refaire le monde») et le connaître, la *poïésis* et la *gnosis*, alliage que l’on pourrait nommer «gnosépoïèse» (Lévy 1999: 24-25)

I és que el mateix Ponge hauria expressat que “La littérature, après tout, pourrait bien être [...] considérée à juste titre [...] comme moyen de connaissance” (a P1, 122), motiu pel qual havia intitulat un dels seus llibres *Nioque de l’Avant-Printemps*, tot establint un joc lingüístic entre el seu neologisme *Nioque* i la *gnosi* o coneixement intuïtiu.⁴⁷⁰ I així, els *interprétants* pongeans acomplirien, efectivament, la funció que els atorgà Peirce de fer de la vida dels signes el teixit del coneixement com a progrés infinit (a Eco [1973] 1994: 173),⁴⁷¹ atès que, en ser copsats els objectes en el seu *anar essent* de llurs projeccions fenomèniques, el filat textual que els *delimitaria* no esdevindrà sinó xarxa expansiva; i en aquesta *definició* postergada, reflex d’il·limitades semiosis, tant els sentits actualitzats com els virtuals hi seran convocats:

La langue est une structure ouverte, et il n’est pas possible d’embrasser du regard la totalité des rapports qui constituent sa texture sémantique, puisqu’il s’agit d’un réseau essentiellement mobile, dont les moments virtuels comptent autant que les trajets déjà actualisés (Collot 1989: 219)

semiòtic) i de manera que l’interpretant no solamen doni raó de l’interpretat sota algun aspecte, sinó que faci conèixer quelcom més de l’interpretat” (Eco [1984] 1988: 108).

⁴⁷⁰ Com explica Ponge a la dedicatòria «Au lecteur» que figura al llibre, “NIOQUE est l’écriture phonétique (comme on pourrait écrire *iniorant*) de GNOQUE, mot forgé par moi à partir de la racine grecque signifiant *connaissance*, et pour ne pas reprendre le GNOSSIENNE de Satie ni le CONNAISSANCE (de l’Est) de Claudel” (N, 9), així que es tractaria d’un típic neologisme pongeà i d’un altre reconeixement a Claudel. Amb tot, l’essencial és que l’acte de *connaissance* de Claudel és, com apunta Alexandre (1997: 133), “indissociable de la relation du sujet à un objet qui lui est extérieure, qui le modifie et qu’il modifie”. I si per a Claudel aquesta relació podia ser sensitiva, intel·lectual o bé espiritual, les dues primeres series associables a Ponge. Certament, la poesia tindria com a fita, per a Ponge, “la connaissance (du réel) ou la connaissance (au réel)”, a banda d’implicar, com sabem, “connaissance et reconnaissance d’elle même”, és a dir, reflexió metapoètica (Gleize i Veck a P2, 1633); i a més a més, Ponge hauria trobat, en el seu interès per les coses del món real, per la Natura, també la perfecta justificació per tal de vincular el coneixement a la seva tasca poètica: “La Nature, selon l’étymologie de Littré, est, comme je le pensais, du même radical que naître, naissance” (FP, 237). I com assenyala Claudel al seu «Traité de la co-naissance au monde et de soi-même» (1904), *naître* “c’est co-naître. Toute naissance est une connaissance” (Claudel, *Œuvre poétique*, 149). Així doncs, fóra del tot coherent que entre els autors preferits de Ponge es trobessin Proust i Claudel, perquè com assenyala Lavorel (1986a: 13), “l’un [Proust] est resté profondément attaché aux découvertes sensitives et intérieures, l’autre [Claudel] définit plutôt la *co-naissance* et l’*intelligence* progressive du monde”. Per a un estudi específic sobre la creació i el coneixement en l’obra pongeana, remetem a la tesi doctoral de Claude Evrard «Connaissance et création dans l’œuvre de Francis Ponge» (Paris: Université de Paris III, 1987).

⁴⁷¹ Aquest *saber*, doncs, no seria, per a Ponge, opinió o creença no demostrada (*doxa*), sinó vertader coneixement (*episteme*); en frontal oposició, per exemple, amb la concepció platònica, per a la qual un saber fonamentat en el món visible (el món fal·laç de les aparences) només podria ser *doxa* i mai no autèntic saber.

6.5 *Sujet Ponge*: «Chose parmi les choses, homme parmi les hommes»

Notre pouvoir de formuler [...] nous paraît la preuve de notre existence particulière.[...]
Son exercice la façon de nous prouver à nous-même, enfin de nous réaliser.

Francis Ponge, *Pour un Malherbe* (PM, 71)

En parlar del subjecte enunciatiu a la literatura (2.3) i, en particular, a la poesia (3.2), ja havíem assenyalat la inadequació d'identificar el subjecte empíric amb el subjecte líric, és a dir, de confondre la persona física amb la personalitat poètica. En el cas de Ponge, però, la qüestió no es destriaria amb facilitat, perquè el mateix poeta assumia el seu discurs en tant que Francis Ponge però com a instància retòrica, és a dir, precisament pel fet de voler dirigir-se envers la realitat fàctica i per mitjà d'un tipus de referencialitat actual i no virtual. A la seva poètica, doncs, l'espai reservat per a la creació de la personalitat lírica l'ocuparia la *chose*, perquè, com vam veure, la fita de Ponge era la de donar la paraula a les coses mudes per tal de depurar el llenguatge dels fossilitzats convencionalismes i així permetre que les coses poguessin manifestar-se de forma plena i tot oferint-nos la seva lliçó, atès que considerava que “Les poètes n’ont aucunement à s’occuper de leurs relations humaines” (Mt, 206). Lògicament, però, aquesta veu dels objectes no ens reportaria sinó la del mateix subjecte que els hauria atorgat la paraula, perquè encara que la finalitat de Ponge fos la de “traduire le langage des objets dans un langage non muet ou accessible à nous”, com que “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). I de fet, el mateix argument seguiria Derrida en la seva interpretació de Ponge de la que donarem compte aquí, atès que, com era deduïble, la insistència de Ponge envers la noció de la *diférence* no podia haver passat inadvertida per l'autor de «La *diférence*».⁴⁷² Així doncs, també Derrida abordà l'obra pongeana tot fonamentant-se en el fet que l'objecte del poeta no fóra sinó un rastre del subjecte Ponge, perquè, en definitiva, un subjecte no es caracteritza sinó pel seu particular ús del llenguatge. A través de les *coses*, doncs, hom hi descobrirà el subjecte Ponge, així que, en aquest cas, invertiríem la divisa de Rimbaud, perquè *je* no seria pas *un autre*, sinó que *un autre* fóra *je*.

En aquesta secció, doncs, veurem com aquesta poètica referencialista no farà sinó definir el subjecte referidor per mitjà de l'objecte referit, i com l'*espai tàctil* de Ponge s'allunyaria de l'ideal enquadrament espacial d'una proposta presumiblement objectivista com la d'Alain

⁴⁷² Sobre Ponge, Derrida va escriure la comunicació *Signéponge* per al Col·loqui que se celebrà a Cerisy-la-Salle a l'entorn del poeta, el 1975 (es recull a Bonnefis/Oster 1977: 115-144); i un altre fragment de la mateixa es publicà a l'article homònim de la revista *Digraphe*, núm. 8, 1976, pp. 17-39 (ambdós textos es recullen ensems a *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, 1986, pp. 350-370). I una versió un tant modificada de tot aquest material aparegué el 1984, en edició bilingüe francès-anglès, a *Signéponge/Signsponge* (New York & Guildford: Columbia University Press). Ja el 1988, es publicaria de forma separada només la versió francesa: *Signéponge* (Paris: Seuil). D'altra banda, i per a una contraargumentació pel que fa a associar la *diférence* derridiana amb la *diférence* pongeana, *vid.* Cuillé 2004.

Robbe-Grillet, un dels més importants artífexs de l'*école du regard*, i amb qui hom creuria que la poètica de la visió de Ponge s'hi podria relacionar. Ambdues propostes haurien trencat, certament, amb els convencionalismes de la representació realista, però si bé Ponge fóra més subjectivista que Robbe-Grillet, aquest es manifestaria menys real, perquè la realitat, de fet, ja és quelcom de subjectiu, i com dirà Collot (1989: 175), "*Vision du monde*, certes, mais le monde n'est jamais vu que par un sujet. C'est l'objectivité qui est une fiction".

6.5.1 De l'objectivitat subjectiva: de la càmera de Robbe-Grillet als ulls *tàctils* de Ponge

Com anotàvem en abordar l'especificitat del gènere poètic desenvolupat per Ponge (5.2.1), el seu refús envers la lírica testimonial i intimista sempre es féu palès, i tant pel que fa a la temàtica abordada com a l'estil a través del qual aquesta, segons la seva concepció, acostumaria a manifestar-se, atès que ell reservava l'efusivitat per a dirigir-se al món del llenguatge:

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 (*Mt*, 252)

mes formes proprement lyriques, c'est-à-dire commençant par l'exclamation *ô*, [...] ne s'adressent généralement chez moi, justement, qu'aux choses du monde verbal. Enfin je ne dis pas: «*Ô* que vous êtes belle!», mais je dis: «*Ô* que les mots sont intéressants» (a Veck 1993: 120)

Aquest allunyar-se de l'*effusion simplement subjective* l'hauria dut, com vam veure, a no voler definir-se en tant que *poeta* i a rebutjar els tòpics amb què hom l'associaria ("je n'avais pas besoin des Muses, de l'*inspiration*"; *PA*, 358), i si just havia ponderat Malherbe, era perquè el jutjava "le contraire de l'effusion et de la plainte" (*PM*, 191) i perquè considerava la seva obra com "un intense combat contre l'effusion, le chaos, la vulgarité lyrique" (*PM*, 81). Així doncs, pel mateix motiu, Ponge se sentí inicialment identificat amb l'ideari que defensava el grup *Tel Quel*, atès que els intel·lectuals que el lideraven es mostraven igualment contraris al sentimentalisme subjectivista.⁴⁷³ El que pretenia, en definitiva, era assolir un diferenciat estil d'escriptura l'expressió del qual fos impersonal i concís, és a dir, "Parvenir à la formule claire" (*N*, 63):

⁴⁷³ En efecte, el rebuig envers l'efusió romàntica i l'interès per la desacralització de la poesia foren principis del grup d'escriptors, liderats per Sollers i Pleyne, que es formà a l'entorn de la revista *Tel Quel*; i el mateix Sollers propugnà, l'any 1966, que "un poète est désormais quelqu'un qui doit rompre avec décision avec l'expression *poétique* et ses dieux, avec le symbolisme arriéré et sentimental, emphatique dont nous sommes encore accablés" (a Pinson, 1995: 29). Certament, Ponge mantingué algun contacte amb el grup (i de fet, al mateix primer número de la revista *Tel Quel*, publicat a la primavera del 1960, s'estampà el seu text «*La Figue (sèche)*»), però trencà amb ells de forma definitiva el 1974, perquè a *Art Press*, Pleyne havia acusat Braque de reaccionari i de burgès. I així, Ponge els escriuria un text d'indignació que intitulà: «Mais pour qui donc se prennent maintenant ces gens-là?» (es recull a *P2*, 1397-1399). La relació de Ponge amb Sollers, però, sempre fou amical; i les entrevistes que aquest li féu el 1967 són un dels basaments de la teoria poètica pongeana.

j'utilise le magma poétique, mais pour m'en débarrasser, [...] je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes,⁴⁷⁴ il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires et impersonnelles. [...] [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 (PS, 26-27)

Il s'agit moins de poésie que de Parole (prosaïsme résolu, mais d'un telle rigueur qu'en naît une nouvelle forme de poésie, l'oraculaire, l'art de la formulation) (PM, 78)

je suis de plus en plus convaincu que mon affaire est plus scientifique que poétique. Il s'agit d'aboutir à des formules claires (LR, 133-134)

L'interessaven, en efecte, les fórmules proverbials i sentencioses (“Proverbes, du plus haut lieu, le lieu spécifique de l'espèce humaine, qui est une espèce parolière”; PM, 137). I això perquè aquestes no serien abstractes, sinó justes descriptores del sensible en tant que verbalitzades també mitjançant elements sensibles i no emotius (“Le plus admirable est que ce ne sont pas des formules abstraites; elles participent de la géométrie, des nombres, mais il s'agit de nombres *concrets* [...]. Il s'agit de la nomination de choses du monde sensible, en nombres sensibles”; *ibid.*).⁴⁷⁵ I és que Ponge, de fet, sovint defensà la seva tasca com si es tractés de la d'un racionalista (*vid.* Veck 1994: 42-43), i ja havíem anotat la influència que per a ell tingueren els matemàtics i botànics del s. XVIII (4.1.1), ja que, com dèiem que anotava Foucault (1966: 144), tant Buffon com Linné, per exemple, convertiren el món visible (l'autèntic món de Ponge) en el camp del coneixement humà. I just per a Ponge, el matemàtic i biòleg Buffon era, en efecte, molt més *poeta* que no pas qualsevol altre que fos així qualificat (a Spada [1979] 1988: 30); i pel que fa a Linné, també el citava en algun dels seus textos (a «L'Œillet»; LR, 47). A més, cal no oblidar que aquest naturalista sentà les bases de la taxonomia moderna tot establint una classificació dels animals i vegetals que, per mitjà d'un sistema de nomenclatura binominal d'origen llatí, els descrivia pel gènere i per l'epítet específic, el que ens recorda, naturalment, el *gènere pròxim-diferència específica* de la definició aristotèlica amb què havíem identificat les definicions poètiques pongeanes. I el conegut lema de Linné «Nomina si nescis, perit et cognitio rerum» («si ignores el nom de les coses, pereix allò que coneixies d'elles») fóra del tot escaient per a l'univers cratilià de Ponge.

La qüestió, però, és que tot provant de trobar aquest estil formulari, Ponge refusarà, teòricament, el protagonisme de la primera persona.⁴⁷⁶ I el que pretenia era escriure uns

⁴⁷⁴ Malgrat que insistirà en el fet que cal tenir “pour but non les charmes, mais la conviction” (Pr, 109), també hi ha una al·lusió a Valéry, l'autor de *Charmes*. Com ja vam anotar, Ponge considerava més *poeta* Proust, per exemple, a causa de la descripció de les sensacions, que no pas Valéry (Pop [1976] 1988: 20); i és que sempre es mostrà un tant suspicax envers el poeta de Sète. Tot confrontant-lo amb el seu admirat Mallarmé, declararia el següent: “là où Mallarmé me fait l'effet d'un cristal [...] Valéry me fait l'effet de verre soufflé, enfin de quelque chose de vraiment très mauvais” (PS, 34).

⁴⁷⁵ Leiris parlava llavors d'una “tendance *gnomique* (suivant l'expression de Monnerot) [es tracta de Jules Monnerot, l'autor de *La poésie et le sacré*, de 1945] d'une grande part de la poésie contemporaine: Char, Chazal; Ponge et le goût qu'il y a du proverbe. A la poésie par images se substituerait une poésie par axiomes et définitions” (Leiris 1992: 449-450). I a l'anterior capítol, ja copsàvem la pertinència de la *gnose* (*Nioque*) pongeana. Pel que fa a l'estil formulari de Ponge, *vid.* Tortelet 1953; i exhaustivament, Met 1999: 11-79. Així mateix, i just quant a una anàlisi de l'autobiografia a través de l'estil escriptural fragmentari, *vid.* la tesi doctoral de Marilyn Ann August «A study of the modern autobiographical fragment: writing as a self-affirmation in the works of Francis Ponge, Michel Leiris, and Roland Barthes» (New York: Columbia University, 1982).

⁴⁷⁶ La «Tentative orale», per exemple, que és el nom amb la qual s'inscriu a *Méthodes* una conferència sobre poesia que pronuncià Ponge a Brussel·les el 22 de gener de 1947, inicialment s'intitulava «La Troisième

poemes “vraiment comme des objets” i *détachés* d’ell mateix, com si es tractés de fragments “de la littérature française vue objectivement ou historiquement”, o bé com si integressin la gran *rouage* literària (i trobem de nou aquí la imatge de la llengua com a mecanisme *horloger*):

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. (*PM*, 207-208)

Ne devons-nous concevoir nos écrits que comme partie, élément ou rouage de cette horloge, ou comme branchette ou feuille de ce grand arbre –également physique– que l’on nomme la Langue ou la Littérature française (*PM*, 197)

Com veiem, doncs, Ponge hauria establert una correspondència entre la suposada impersonalitat del seu estil i la temàtica objectivista dels seus poemes, malgrat que aquesta aliança mai no s’estableix de forma directa; cal aclarir que una cosa és el tema en tant que objecte d’enunciació i, una altra, la forma amb què aquest és enunciat per part del subjecte enunciatiu, subjecte que sempre tindrà prou competència com per *personalitzar* (modalitzar) el seu objecte tracti aquest el tema que tracti.⁴⁷⁷ No podem, doncs, fer una simplificació ingènua ni restrictiva, perquè ni tota la lírica testimonial –o simplement intimista– és *une effusion subjective*, ni tota la que és –o pretén ser– impersonal deixa de ser-ho necessàriament. A més, i malgrat que Ponge havia expressat el desig de deixar que les coses s’alliberessin de l’home tot incitant-les *à se révéler i à s’exprimer* (*PM*, 73), això no implicava que refusés la possibilitat que els objectes fossin afigurats en funció de la mirada de l’home, ja que l’únic que suposava aquest alliberament era un canvi de perspectiva, una nova manera de focalitzar els fenòmens que permetria que la descripció dels objectes pogués ser més fidel als objectes mateixos (tot produint-se, alhora, una *depuració* del llenguatge). I així, i com molt bé assenyalava 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)

I de fet, el mateix Ponge havia declarat que a la seva obra no havia sinó provat d’explicar-se, a si mateix i de manera *autèntica*, les coses: “Je crois qu’on peut être explicatif, à

personne du singulier», epígraf que ja evidenciava aquest interès del poeta de no voler posicionar-se com a *primera persona* dels seus textos.

⁴⁷⁷ De l’amplia bibliografia suscitada a l’entorn dels conceptes *enunciat* i *enunciació*, podríem destacar la primerenca *teoria de l’embragatge* de Roman Jakobson (a *Shifters, verbal categories, and the Russian verb*, Cambridge: Harvard University, Department of Slavic Languages and Literature, Russian Language Project, 1957), i l’article d’Émile Benveniste «L’appareil formel de l’énonciation» (a *Langages*, núm. 17, 1970, pp. 12-18); així mateix, hom coincideix a ubicar l’origen d’aquestes nocions en la distinció que féu Bally entre el *dictum* –el contingut representat– i el *modus* –l’operació psíquica que tindrà per objecte el *dictum* (a *Linguistique générale et linguistique française*, Paris: Levoix, 1932). I és que cal recordar que l’enunciació és la instància lingüística lògicament pressuposada per l’existència mateixa d’un enunciat (Greimas/Courtès [1979] 1990: 144), per la qual cosa no haurem de confondre aquest *subjecte* amb el subjecte de la *predicació* de la lògica clàssica, és a dir, amb aquell que, sotmès a reflexió o observació, apareixeria objectivat en un enunciat (*ibid.*, 395); en aquest cas, el subjecte de la predicació coincidiria amb l’objecte enunciat, perquè el poema no seria sinó l’objectivació d’un predicat el subjecte del qual seria el seu mateix tema.

condition que ce ne soit que m'explicatif ou s'explicatif, ou plutôt *self*splicatif, enfin qu'il ne s'agisse que de s'expliquer authentiquement les choses à soi-même" (PE, 46). I si bé el poeta hauria expressat no voler sinó que els seus escrits fossin rebuts com a anònims, com si es tractés d'aquelles "strophes impersonnelles inscrites dans la pierre" dels monuments romans (PM, 187), veurem que als seus textos no hi deixarà d'aparèixer el rastre de la *primera persona*; el que succeeix és que aquesta no es presentarà com a subjecte de la predicació —és a dir, com a protagonista dels objectes enunciats—, sinó, entre d'altres dispositius, per mitjà de la dixi de referència exofòrica, que és la que assenyalaria directament el subjecte enunciatiu situat fora del text: ergo el traç per mediació del qual l'emissor s'apropiarà del llenguatge i hi deixarà la seva *petjada*. Per tant, que justament siguin les *choses* el tema que s'enuncia a l'obra no implica que no puguem rastrejar-hi el subjecte que les enuncia;⁴⁷⁸ i encara que tot sovint aquest subjecte s'encobrirà mitjançant les fórmules col·lectives *on* i *nous* (emprades indistintament), els freqüents *il convient* i *il faut*, o el presentatiu *c'est* (a banda de l'ús recurrent de l'infinitiu, paradigmàtica forma no personal del verb), el *sujet* Ponge no deixarà de traslluir-se arreu del teixit textual.

Això no obstant, el fet és que Ponge s'hauria dirigit a les coses precisament perquè no s'havia vist capaç de parlar de si mateix. Considerava que l'expressió era la fita de qualsevol art, però no l'expressió d'una idea, sinó de l'existència. I com que no sabia com dur-ho a terme, just la mudesa de les coses se li presentà com l'espai idoni per tal d'inserir la seva paraula i definir-se així per *diferència* respecte dels objectes del món circumdant.⁴⁷⁹ I per aquest motiu, escollí per als seus escrits "non des sentiments ou des aventures humaines mais des objets les plus indifférents possible", ja que "la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet" (LR, 47):

⁴⁷⁸ Quant a la temàtica pròpiament dita (i no pel que fa ara al subjecte enunciatiu), Ponge abordarà, excepcionalment, el tema de l'*home*; per exemple, al text «Notes premières de L'Homme» (a *Temps modernes*, núm. 1, 1945; reprès a *Pr*, 207-218); però fins i tot des d'una perspectiva temàtica, l'*home* sembla refusar una descripció *per se*, atès que trobarem, de nou, que "la caractéristique de l'homme [...] est d'être déterminé —ou dominé— par tout autre chose" (*Pr*, 209). D'aquest text, en seria un apèndix un altre de molt breu inclòs a *Méthodes*: «L'Homme à grands traits» (un títol que no pot sinó recordar-nos el de *L'Homme approximatif*, de Tristan Tzara); i en aquesta ocasió, l'interessant serà copsar com el poeta ens convida a comparar "la position du sujet dans le monde (et dans la phrase?) à celle du foyer en optique" (*Mt*, 183), la qual cosa incidiria en el fet que la *visió* era essencial per al poeta en tant que òrgan privilegiat de la percepció fenomènica, i ens revela que Ponge era conscient que el subjecte també hi té un lloc en el missatge que emet (més enllà de ser, pròpiament, l'emissor d'aquest). De fet, l'autor havia declarat que l'*occupation de l'homme* havia de ser "le regard-de-telle-sortes-qu'on-parle", frase que, segons ell, assenyalaria tant la importància de "ce qui entoure [l'homme]" com la de "son propre état au milieu de ce qui l'entoure" (*Pr*, 120).

⁴⁷⁹ De fet, des de molt jove que havia intentat autoanalitzar-se. En un escrit justament titulat *Premier Essai d'analyse personnelle* i que es va trobar dins d'una carta que va enviar al seu pare mentre estava internat a una escola-caserna a Metz, l'any 1919, es pot llegir que, en comparar-se amb els seus companys, Ponge s'adonava de la seva suposada manca de capacitat de raonament, fet que l'impel·lí a buscar una forma d'originalitat. En l'escrit, a més, s'adverteix que l'obsedia una *manie d'analyse personnelle*: "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 cherchais 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 [désordre que el duria, com sabem, a la *métalogique*]" (*PA*, 27-28). No disposem de la resposta que va obtenir del seu pare, però seria determinant, perquè a una nova carta que Ponge adreçava a la família, s'hi refereix: "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" (*PA*, 33). I aquest adreçar-se a *d'autres sujets* originària, com sabem, el seu *parti pris des choses*.

J'ai dit que la seule raison et justification de l'art était une impérieuse nécessité d'expression. [...] J'ai dit que la seule façon de nous exprimer authentiquement était de nous enfoncer dans notre différence, –de l'exprimer, à travers une matière traitée sans vergogne, non à partir de nous-mêmes mais à partir du monde, –et donc des objets les plus familiers, dont nous sommes le plus sérieusement imprégnés, –rendus avec l'intensité et la modestie qui leur convient. J'ai dit que nous allions parvenir ainsi à la chose [...] qui est tout le contraire d'une idée. (a *P1*, 133)

J'ai dit que la seule façon de nous exprimer authentiquement était de nous enfoncer dans notre hétérogénéité, –de l'exprimer [...] non à partir de nous-mêmes, mais à partir du monde– et donc des objets les plus familiers, dont nous sommes le plus sérieusement imprégnés, –rendus avec l'intensité et la modestie qui leur convient. (a Duché 1950: 227)

Longtemps je me posai les questions les plus difficiles. Je m'applique à présent aux choses les plus simples. Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même [...]. Je tâcherai donc de former les choses en notions pratiques. Mais pratiques en quoi? Pour la conversation la plus terre à terre. Renonçant à me modifier moi-même, ni d'ailleurs les choses, –renonçant également à me connaître moi-même, sinon en m'appliquant aux choses. Me formant du monde une image, des notions pratiques. L'on ne me connaîtra, l'on n'aura une idée de moi que par ma coquille, ma demeure, mes collections [...]. Par l'accent de ma représentation du monde. [...] Je tendrai donc aux définitions. [...] Il faudra donc me pardonner un style didactique: je ne cherche qu'à m'assurer moi-même de certaines choses (*PE*, 79-80)

Com veiem, doncs, adreçar-se a les coses hauria estat una forma d'abordar la subjectivitat (a banda, i és clar, del fet de reportar-ho, i tan prolíxament i al llarg de tota la seva trajectòria, atès que, en el cas de Ponge, la retòrica metapoètica formaria part de la seva creació *poeticogenètica*). I així, i en comptes d'adoptar una personalitat lírica, hauria usat la seva temàtica per tal d'expressar, però amb veu de les coses, la seva existència. I és que, com apuntà Leclair, a 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)

Així doncs, res no tindria a veure l'objectivitat (subjectivista) pongeana amb la que assajava contemporàniament un autor com Robbe-Grillet, de qui ja avançàvem (4.2.2) que pretenia reflectir els objectes dels seus textos per mitjà d'un enquadrament fix que simularia el d'una càmera fotogràfica o cinematogràfica. El món empíric del qual vol donar compte Ponge, en canvi, la “nature hors-les-miroirs, ce monde à chaque instant où je m'engage” (*P2*, 125), mai no seria l'espai que ens pogués reproduir una càmera, ja que Ponge pren de Braque el concepte de l'*espace tactile*. Segons Braque, “L'espace visuel sépare les objets les uns des autres. L'espace tactile nous sépare des objets” (a *P2*, 944).⁴⁸⁰ I així, per bé que l'espai

⁴⁸⁰ I d'aquesta manera, Braque hauria fet, segons Ponge, que l'home retornés “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. 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”; *NNR III*, *P2*, 1310). De fet, l'admiració de Ponge envers Braque tindria a veure amb els seus primers records d'imatges d'obres del pintor, on el poeta ja hauria percebut la particular manera de Braque de representar l'espai; i així, declararia venerar l'artista d'ençà els seus *regards* “sur ce *Violon*, papier-collé de 1912 ou 1913” (*ibid.*, 1311), és a dir, quan el poeta comptava amb tretze o catorze anys. I deu anys més tard, i encara abans de conèixer Braque personalment,

pongeà fos sempre un espai fenomènic, a banda de poder ésser copsat mitjançant una percepció retinal, seria l'àmbit del qual el poeta podria *appropriar-se'n*: “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” (a *P1*, 125). I en efecte, la descripció de l'objecte, per part de Ponge, no fóra solament la d'enregistrar una entitat percebuda, sinó que

 passe systématiquement par une expérience de *corps à corps* avec l'objet; ce dernier n'est jamais perçu en soi mais associé à un geste privilégié, le plus souvent celui des mains, qui prennent et retournent l'objet (le coquillage, le galet), le palpent (la porte, le savon), le caressent, le pressent (l'orange) ou le cassent (l'huître, le pain). La définition-description est le produit de cette expérience sensible et chaque chose se donne à nous avec son parfum, sa couleur, son goût, sa musique (Leclair 1995: 117)

I per aquest motiu, els textos de Ponge diferirien tant dels de Robbe-Grillet, qui “saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle” (Barthes 1964: 32). Certament, això trencava amb les convencions de la representació realista com en el cas de Ponge, però hem de dir que els objectes de Robbe-Grillet res no tindrien de *reals* i justament pel fet que l'autor ens els reportaria des d'un enquadrament prefixat que seria del tot oposat al de l'ull humà.⁴⁸¹ Des d'aquest artificiós enquadrament, doncs, hom percebria la manca de profunditat a la qual estarien sotmeses les imatges així retratades; la hipotètica transparència del vidre que permet d'observar-les amb tota proximitat les descobriria, en canvi, falsament estàtiques i inevitablement emplaçades *a la dreta* o *a l'esquerra* del marc, per exemple; tot convertint-se, el límit d'aquest enfocament (el de la *pantalla* finita en la qual es projectarien les imatges descrites), en el límit físic que determinaria l'extensió de l'àmbit *real* de la representació; i així mateix, els objectes es veurien mancats de dimensionalitat, com retallats en una superfície plana (fet que contravindria, paradoxalment, les habituals perspectiva i profunditat de camp de la fotografia i del cinema, just les arts visuals que Robbe-Grillet volia emular per tal de mostrar objectivament la realitat). Certament, els seus escrits trencarien amb el codi de representació realista, però serien profundament irrealistes, perquè hom copsaria les imatges en un espai limitat al delà del qual s'emplaçaria el no-res:

també se sentí impressionat per un *collage* de l'artista que, juntament amb una de les pintures metafísiques de Chirico, es trobava a l'*atelier* de Paulhan del carrer Campagne-Première (Cerisy, 414). Així mateix, hem de dir que Ponge donava molta importància a les “sensations tactiles dans l'origine des connaissances” (a Ristat 1977, *CF*, 281), i apel·lava a Condillac en aquest aspecte (i en concret, a la introducció de Derrida, titulada «L'Archéologie du frivole», a l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac, Paris: Galilée, 1973). [Vid. Gleize 1997: 33 i ss.].

⁴⁸¹ Com anotà Barthes, en efecte, en Robbe-Grillet “la minutie de la description n'a rien de commun avec l'application artisanale du romancier vériste. Le réalisme traditionnel additionne des qualités en fonction d'un jugement implicite; ses objets [...] ont mille modes d'être perçus, et jamais impunément, puisqu'ils entraînent un mouvement humain de dégoût ou d'appétit. En face de ce syncrétisme sensoriel, à la fois anarchique et orienté, Robbe-Grillet impose un ordre unique de saisie: la vue. L'objet n'est plus ici un foyer de correspondances, un foisonnement de sensations et de symboles: il est seulement une résistance optique. Cette promotion du visuel emporte de singulières conséquences: d'abord ceci, que l'objet de Robbe-Grillet n'est pas composé en profondeur; [...] ici l'objet n'existe pas au-delà de son phénomène” (Barthes 1964: 33). I és que per a Robbe-Grillet, de fet, la qüestió del *realisme* representacional dependria de la diferent idea que hom es faria de la *realitat*: “Les classiques pensaient qu'elle est classique, les romantiques qu'elle est romantique, les surréalistes qu'elle est surréelle, Claudel qu'elle est de nature divine, Camus qu'elle est absurde” (Robbe-Grillet, 1961: 136). Així doncs, el nou *realisme* que estipulà l'autor res no tindria a veure amb la facticitat pongeana, ja que, per a Robbe-Grillet, l'escriptor realista no seria aquell qui descriuria “les choses qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente” (*ibid.*, 140).

la paret on s'exposaria la fotografia o es projectaria la pel·lícula, però no la realitat. El perfil rectangular de la hipotètica pantalla simularia el veritable *context* d'aquests escrits; a més, els elements d'íctics –majoritàriament espacials– que disposa l'autor reforçarien aquesta coerció contextual en ésser quasi tots endofòrics: no assenyalen el subjecte enunciatiu situat *fora* del text, sinó que únicament es refereixen a les ubicacions representades al dedins mateix del marc, ja que, com assenyala Barthes (1964: 36), als textos de Robbe-Grillet “la qualification n'est jamais chez lui que spatiale, situationnelle, en aucun cas analogique”.⁴⁸² I per tant, la seva objectivitat seria molt menys realista, paradoxalment, que la subjectivista de Ponge, qui no se sotmetia, com hem vist, a una única perspectiva des de la qual observar l'objecte, sinó que l'assetjava des de múltiples punts de vista talment com ho explicitaven les contínues repeses dels seus *journaux poétiques*. A més, Robbe-Grillet aïllava els objectes, els abstraïa del seu context real per tal de disposar-los al davant de la seva càmera fictícia, els separava de la seva interacció amb els homes i amb d'altres objectes, i a l'*espai tàctil* de Ponge, en canvi, l'analogia era un element fonamental, perquè segons la llei de la certesa de l'incert fenomen, si uns objectes podien semblar-se a uns altres llavors serien, legítimament, *altres* (fet que tindrà pertinència, com veurem, a les seves metàfores). En Ponge, en efecte, “El motivo del poema resulta del encuentro real entre el poeta y el objeto [...] que se da en un momento y un lugar determinados y que entonces y allí genera determinadas sensaciones y respuestas verbales” (Casado 2007: 14); així que les formes d'objectivitat pongeanes “quizá no son 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, *ibíd.*).

I és que, com apuntava Carner ([1956] 1987: 9-10), “fins amb l'atenció més gran i la més gran adhesió als trets i a les qualitats de les coses [...] sols podrà vivificar-les aquell que els infongui la seva pròpia vida”, perquè “Mirar una cosa, sospesar-la, examinar-la i, si pot ser, entrar-hi, és el contrari d'una evasió”. I Ponge, certament, no només infondrà el seu propi *jo* a les coses, sinó que les prendria com a *mitjanceres* del seu *jo*, com a entitats *sòlides* a partir de les quals poder expressar-se, atès que, si bé “notre raison d'être est certes, en premier lieu, de nous retourner décidément vers le monde (parti pris des choses)”, això no seria sinó “pour y re-nourrir l'homme” (*PM*, 26), atès que, en definitiva, “c'est l'Homme qui est le but” (*Pr*, 189):

Il m'est naturel (et à vrai dire je ne puis faire autrement) pour penser et pour écrire, de m'appuyer sur les choses extérieures. [...] Si mon esprit s'est appliqué d'abord aux objets solides, sans doute n'est-ce pas par hasard. Je cherchais un étau, une bouée, une balustrade. (*LS*, *P1*, 246)

L'esprit, dont on peut dire qu'il s'abîme d'abord aux choses (qui ne sont que *riens*) dans leur contemplation, renaît, par la nomination de leurs qualités, telles que lorsqu'au lieu de lui ce sont elles qui les proposent. Hors de ma fausse personne c'est aux objets, aux choses du temps que je rapporte mon bonheur lorsque l'attention que je leur porte les forme dans mon esprit comme des composés de qualités, de façons-de-se-comporter propres à chacun

⁴⁸² Vegem, per exemple un fragment de les *Trois visions réfléchies* de Robbe-Grillet, inclòs al llibre *Instantanés*; en concret, «Le Mannequin»: “La cafetière est sur la table. C'est une table ronde à quatre pieds, recouverte d'une toile cirée à quadrillage rouge et gris sur un fond de teinte neutre [...]. Au centre, un carreau de céramique tient lieu de dessous de plat; le dessin en est entièrement masqué [...] par la cafetière qui est posé dessus. [...] À droite, devant la fenêtre, se dresse le mannequin. Derrière la table, le trumeau de cheminée porte un grand miroir rectangulaire dans lequel on aperçoit la moitié de la fenêtre (la moitié droite) et, sur la gauche (c'est-à-dire du côté droit de la fenêtre), l'image de l'armoire à glace. Dans la glace de l'armoire on voit à nouveau la fenêtre” (Alain Robbe-Grillet, *Instantanés*, Paris: Minuit, 1962, pp. 9-11).

d'eux, fort inattendus, sans aucun rapport avec nos propres façons de nous comporter jusqu'à eux. (*Pr*, 165)

I així, i malgrat que un text descriptiu no hauria sinó de manifestar-se “démodalisé” (Hamon [1973] 1982: 150), a *Le Parti pris*, per exemple, que seria el poemari més descriptiu i presumiblement més objectivista de l'autor⁴⁸³ (recordem que havia estat Paulhan qui escollí els poemes per tal de donar-li la forma de diccionari fenomenològic), veurem com els textos apareixeran reblerts d'elements modalitzadors: adjectius valoratius (“La surface du pain est merveilleuse”; *PP*, 46; “main amicale”; *PP*, 44); verbs volitius i d'expressió de sentiments (“Je puis me plaire à considérer”, “J'aimerais qu'un jour”, “Je souhaiterais que”; *PP*, 74; “j'ai voulu d'abord insister”; *PP*, 91); i invocacions i exclamacions d'ordre divers (“O monde des fadeurs [...] tu atteins ici à ta perfection!”; *PP*, 70; “Pauvres pêcheurs!”, *PP*, 35). I per altra part, serà el mateix subjecte qui ens lliurarà una relació de les dificultats que anirà trobant-se al llarg del seu procedir *lexicogràfic*: “Le galet n'est pas une chose facile à bien définir” (*PP*, 92); i talment com els antics lexicògrafs com Covarrubias, ens farà partícips de la seva tasca tot afegint als articles definidors el relat de les incidències de la seva àrdua comesa: “Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être [...] de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci” (*PP*, 33). I és que, com assenyala Rieu (1986: 88), “Bien 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”, i la veu que assumeix el discurs reivindica arreu la organització del material textual, perquè, de fet, més de la meitat dels poemes de *Le Parti pris* adverteixen al lector que el text arriba al seu final: amb un *enfin*, clara petjada del subjecte enunciatiu, o bé, com en el darrer exemple que hem reproduït (*PP*, 33), amb la conjunció *mais* però no amb “sa valeur habituelle d'opposition; la conjonction 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). I fins i tot el subjecte ens farà partícips de les seves cavil·lacions pel que fa a la idoneïtat de provar de verbalitzar les coses: “Je n'en dirai pas plus [del 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” (*PP*, 101). Els únics elements típics de la modalització que no trobarem als escrits de Ponge serien els relacionats amb les expressions que indiquen incertesa,

⁴⁸³ A la resta d'obres, aquest anhel d'*impersonalitat* ja no és tan manifest, atès que a mesura que el *texte* es converteix en l'*avant-texte* i en el *métatexte*, l'emergència del subjecte serà més acusada, i això tot essent el procediment poètic el mateix (només es produirà un augment en l'extensió dels textos). A *La Rage de l'expression*, per exemple, el poeta no fa més que adreçar-se al lector per tal de fer-lo partícip de la seva tasca: “Décidément, il faut que je revienne au plaisir du bois de pins” (*LR*, 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!” (*LR*, 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.” (*LR*, 156). I és que Ponge, a banda de mostrar els seus esbarranys, també ens lliura les *justificacions* de per què ha escollit aquells objectes concrets, “à vrai dire l'auteur ne choisit pas, quelque chose le *fait choisir*” (Metzger 1992: 107), i així ho certificaria el poeta a propòsit de *le galet*: “la perfection de sa forme, le fait que je peux le saisir et le retourner dans ma main, me font choisir le galet” (*PP*, 98). De tota manera, no podem oblidar que qualsevol dels textos de Ponge no és ja sinó un espectre del poeta, perquè, en definitiva, tota presa de paraula dóna testimoni del subjecte que l'enuncia: “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).

probabilitat o interrogació, perquè, com ja vam exposar, justament la intenció de la *heureuse métalogique* seria la d'ofèrir, amb convicció, imatges *refètes* dels objectes.

En conseqüència, l'estructura enunciativa del textos pongeans es convertiria també en temàtica, perquè seria la pròpia existència fàctica dels objectes (la que percebria mitjançant els seus ulls *tàctils*) allò que, per a Ponge, el constituiria com a individu;⁴⁸⁴ i així, la citada *qualité différentielle* de les coses, aquell *caractère* que seria *instructiu* per al poeta, no solament faria “progresser l'homme dans la connaissance des choses”, sinó –i especialment– “dans la connaissance de lui-même” (CF, 255), perquè res no tindria, per a Ponge, tant de poder com les pròpies paraules, que fent *anomenables* les qualitats dels objectes, podrien, fins i tot, modificar els sentiments de l'home:

Je crois au pouvoir des mots sur les sentiments de l'homme [...] par conséquent à la possibilité de modifier les sentiments ou l'humeur de l'homme (c'est-à-dire de soi-même) simplement en découvrant aux choses de nouvelles qualités nommables (ce qui devient possible lorsque l'on part des choses, et qu'on les considère pour elles-mêmes (C1, 115)

I si Ponge reclamava definir-se mitjançant les *choses*, és a dir, per mitjà de l'alteritat i tot diferenciant-s'hi (perquè *objecte*, en definitiva, vol dir, *ob-jectum*, és a dir, quelcom d'oposat al subjecte), aquest fóra l'argument de Derrida per a llegir Ponge des de la seva perspectiva. Vegem-ho.

⁴⁸⁴ Precisament Alain Robbe-Grillet li retreia a Ponge el fet que els seus *objectes* no eren sinó un pur mirall de l'home, que no hi havia cap veritable *presa de partit* a propòsit de les *choses*, i que en absolut l'autor les representava “de leur propre point de vue”, segons ell mateix hauria expressat. Així, per a Robbe-Grillet, “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). Per a Robbe-Grillet, els objectes pongeans serien els *dobles naturels* de l'home i no pas les entitats dures, seques i alienes que, segons el seu criteri, haurien de ser, perquè per a ell descriure veritablement les coses seria “délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles” (*ibid.*, 63). Per a ell, doncs, en Ponge no trobaríem sinó una *feliç reconciliació* i una *afirmació humanista*: “le monde, c'est l'homme [...]”. Ponge se met à parler de l'homme, toujours de l'homme, en s'appuyant d'une main négligente sur les choses. [...] L'unique critère est la vérité du sentiment exprimé [...] –du sentiment humain, évidemment” (*ibid.*, 64); i Ponge, que coneixia molt bé les teories de Robbe-Grillet –“arguments [...] selon lesquels il faut faire quelque chose de parfaitement objectif” (PS, 112)–, havia hagut de *defensar-se*, i no en poques ocasions, de l'acusació de *poeta antropocèntric* pel fet d'atorgar tot sovint als seus objectes qualitats humanes (PS, 110-113). Per a Ponge, però, l'antropocentrisme no era sinó una conseqüència del seu mateix *parti pris*, perquè en tant que el llenguatge és quelcom d'estrictament humà, ningú no podria deixar de transferir, a tot allò que descriu o anomena, una certa *humanitat* (i sols pel fet mateix d'emprar el llenguatge), perquè “La description ne peut passer que par le langage fait pour l'homme, ce qui explique la tendance à l'animisme ou l'anthropomorphisme” (Rieu 1986: 97). I és per això que, per a Ponge, la qualitat de l'aigua, per exemple, no podria sinó dir-se en termes humans; i així, ella s'*humiliaria* pel fet d'estar sempre vessant: “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” (PP, 61). D'altra banda, només cal advertir que l'obra de Ponge no s'intitula *Les Choses*, sinó *Le Parti pris des choses*, la qual cosa explicita que es tracta d'una *presa de partit* envers quelcom (en aquest cas, *les choses*) per part d'un subjecte: el subjecte Ponge que es posicionaria al capdavant de la tasca. Pel que fa a Robbe-Grillet, val a dir que no poques veus –entre les quals s'hi trobaria la de François Mauriac– dirien que, justament, hauria estat Ponge l'inspirador dels seus *romans* (P1, 902). En tot cas, i independentment que Ponge fos o no l'inspirador de l'*école du regard* (pressuposició que considerem excessiva), en res no s'assemblen els escrits de Robbe-Grillet amb els del poeta, perquè no és el *tema*, sinó la *forma* amb què és tractat, allò que caracteritza una obra.

6.5.2 Pongedifférance: la trace del subjecte en l'escriptura de l'objecte

Efectivament, hom podria copsar la poètica pongeana des de la perspectiva derridiana de la *différance*, perquè l'objecte, en Ponge, no fóra sinó l'alteritat –“La chose est l'autre” (Derrida [1984] 1988: 17)– i, paradoxalment, a partir d'aquest *altri* veuríem com podria anar-se perfilant el subjecte, atès que, en definitiva, “l'un n'est que l'autre différé” (Derrida [1968] 1972: 19); i talment ho hauria declarat Ponge: “ne serait-ce donc pas... [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?” (*Sa*, a P2, 416). Ponge, a més, havia assenyalat que “les objets sont en dehors de l'âme” (*Lj*, 150), però com que “l'âme est transitive” i “il lui faut un objet qui l'affecte, comme son complément direct”, aquest “rapport à l'accusatif” implicaria una projecció del *jo* envers l'alteritat (i Ponge mateix havia assenyalat que amb el mot *subjectivité* calia 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”; *FP*, 19-20). I justament aquest *procès de transitivitat*, virtualment anàleg a l'orientació en lògica i a la *intencionalitat* en filosofia, podria ésser implementat a l'espai de la *différance* derridiana, l'espai en el qual la identitat es descobriria en l'alteritat. No es tractarà, però, d'una *identificació* reductiva o simplificadora, atès que en l'àmbit de la *différance* —procés dinàmic que enclouria *espacement et temporisation*—,⁴⁸⁵ una identificació factual entre el subjecte i l'objecte mai no podria satisfer-se completament; i només en virtut d'aquest *diferir*, Ponge podria sentenciar que “L'être... n'est que de façons d'être successives” (*Lj*, 151). La virtualitat de la *difèrència*, doncs, seria explicitada per la *traça*, pel text com a rastre sensible de l'espargiment; i així, el poema serà el senyal que, a propòsit de l'objecte, deixarà el subjecte enunciatu; el rastre mitjançant el qual el subjecte absent es deixarà buidar per un objecte;⁴⁸⁶ i les paraules de Ponge fins i tot podrien coincidir amb aquest concepte derridià de *traça* o *petjada*, atès que, per al poeta, el text no era sinó una “*imprégnation*... venant du fond de mon corps”, tot essent, la seva escriptura, “une espèce de trace de ce qu'il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion” (*PS*, 72). I així mateix, aquesta *traça* també implicaria un testimoni de la materialitat de l'escriptura; dimensió que, com vam

⁴⁸⁵ Derrida ([1968] 1972: 1) fonamentà la noció de la *différance* en el doble “sens du verbe latin «*differo*»”: un es referiria a “l'action de remettre à plus tard [...] dans une opération qui implique [...] un détour, un délai, un retard, une réserve [...]: la *temporisation*”; i l'altre, al sentit de *differer* de “ne pas être identique, être autre, discernable [...] intervalle, distance, *espacement*”. A més, el sentit d'espargir o disseminar de la forma *differo* podrà justificar també la *disseminació verbal* dels poemes pongeans; i el de diferiment o allunyament de la realització de quelcom, a la noció de text com a *interpretant*, com a trànsit de comprensió mai no terminantment conclusa de les coses (i per extensió, de la *chose* “subjecte Ponge”); i això en funció de l'aplaçament o posposició que, respecte del seu objecte, sempre ostenta el signe-interpretant que el representa, atès que, com a *signe* que és, s'adscriu a la cadena infinita de la semiosi il·limitada.

⁴⁸⁶ La versió de Derrida resa el següent: “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 el nostre cas, *el text*], se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé [el subjecte] et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur [l'objecte]” (Derrida [1968] 1972: 13). I per això el concepte de la *différance* es trobaria indefectiblement lligat a aquesta *marque*, a la noció de la *traça* que també s'afiliarà amb la de l'obertura; i Derrida hauria trobat, en Freud, el seu argument d'autoritat: “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 [1968] 1972: 19) [en aquest cas, Derrida no escriu amb «a» la noció de la *différance*, perquè la repren de la teoria freudiana]. Així doncs, podríem establir una connexió entre aquesta 'obertura de camins' i la imatge que Ponge tenia d'ell mateix en tant que escriptor-talp que excava galeries dins la *roca* del diccionari.

veure, era 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” (FP, 19). I de fet, el rastre més evident del subjecte el descobria la seva mateixa *techné*, perquè els poemes-esborrany pongeans ens deixarien més de l’experiència de la creació del subjecte que no pas del propi objecte:

Le cahier devenu lui-même chose ne peut pas, en fait, représenter [l’objet], ni l’émotion qu’il suscite, mais *présente* l’expérience tout aussi réelle, tout aussi vécue, et tout aussi poignante des tentatives de représenter [l’objet]. [...] [C’est] par l’inachèvement de son texte que Ponge parvient à traduire une expérience, non celle [de l’objet], mais celle de la *traduction* de l’objet (Lévy 1993: 88)

I aquesta *traduction* de l’objecte ens revelaria, en efecte, el *traducteur*; i així, la presència del *jo* la trobaríem a l’espai de la diferència i per oposició a l’evidència de l’objecte, és a dir, a la construcció poètica que, en funció d’aquest objecte, duria a terme el subjecte enunciatiu:

L’*homme subjectif* ne pouvait se saisir directement lui-même, sinon par rapport à la résistance que le monde lui offre, sinon par rapport à cette résistance qu’il rencontre. Ainsi dans une espèce d’opération, d’action (Mt, 265)

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 (Mt, 12-13)

La qüestió de la *petjada*, a més, tot sovint s’explicitarà als mateixos poemes; i així, a «L’Araignée», per exemple, el fil de bava amb el qual l’aranya elabora la seva teranyina (*son ouvrage*) s’equipararà amb la saliva del poeta,⁴⁸⁷ deliberada *xarxa* per a *captivar* 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 (Pc, 109-110)

També a propòsit de la *petxina* («Notes pour un coquillage»), Ponge ens remetrà a la *secrécio* –el llenguatge– *del mol-lusc-home*: “la véritable sécrétion [...]: je veux dire la PAROLE” (PP, 77);⁴⁸⁸ i també les *secrécions* dels cargols (a «Escargots») s’afiguraràn paradigmàtiques, atès que el seu rastre –com les línies d’una cal·ligrafia– no serà sinó quelcom d’inherent a ells mateixos. La pròpia existència d’aquests animals, doncs, es constituïria ja com a obra d’art, i

⁴⁸⁷ De tota manera, la referència a aquest *rastre* de l’escriptor es troba tot sovint a la literatura, i fóra la *Metamorfosi* kafkiana l’exemple paradigmàtic, atès que allí se’ns reporten les *traces* que el transformat Gregor Samsa deixava amb la seva bava a les parets i sostre de la seva cambra tot arrossegant-se. Així mateix, aquesta imatge de l’escriptor-aranya també la trobem en una carta de Mallarmé a Aubanel del 1866: “J’ai voulu te dire que je venais de jeter le plan de mon *œuvre* entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, centre de moi-même où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit” (a Campos 1999: 50).

⁴⁸⁸ A «Des raisons d’écrire» (Pr, 162-164), Ponge tornarà a fer referència a l’*home mol-lusc*: “hommes! Informes mollusques”; tot i que, aquesta vegada, les paraules no serien ja la *secrécio* dels homes, sinó la seva sang: “Vous n’avez pour demeure que la vapeur commune de votre véritable sang: les paroles”.

aquesta serà la seva *leçon* (així com la de “tous les êtres à coquille”),⁴⁸⁹ atès que no haurien *écrit* el seu rastre (la seva *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 (*PP*, 54)

A més, en alguna ocasió, i en funció d'aquesta idea que no hi hauria distància entre la vida d'un home i la seva pròpia obra, el mateix Ponge hauria expressat la voluntat que el els seus textos fossin llegits com una mena de *novel·la* autobiogràfica, perquè implicarien

aussi la vie d'un homme. Il y a un très beau titre de Ungaretti pour ses poèmes: *Vita d'un Uomo*⁴⁹⁰ ... et, en effet, pour un artiste... la vie et l'œuvre ne font qu'un. Ça, c'est une expression de Braque, que je prends tout à fait à mon compte (*PS*, 106)

Altrament, també la *cloaca* dels cargols donarà testimoni d'aquesta simbiosi entre l'art i la vida, atès que aquesta perduraria, així com la producció literària d'un escriptor, més enllà de la seva existència: “cette coquille, partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux” (*PP*, 54). Els cargols, doncs, serien l'exemple idoni per a l'home; de fet, *traçariem* el *deure* dels individus, i per això aquesta vegada, el text conclourà amb dues explícites *leçons*: la primera, “Les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers” (*PP*, 55), seria una variant de la clàssica definició de l'orador: «Vir bonus dicendi peritus» (Quintilià, *Institutio*, XII, I, I); i la segona, “Connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es” (*ibid.*), ens remet, com és manifest, al «Gnosti te autvm», a una de les divises paradigmàtiques del pensament grec segons figurava inscrita al frontispici del temple d'Apol·lo, a Delfos. Com diu Pellet, en efecte: “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 fins i tot veurem que, en molts casos, la veu lírica voldrà adoptar les característiques del seu objecte, motiu pel qual a *La Seine*, per exemple, el subjecte líric assajarà de confondre's amb la matèria líquida de la qual és objecte el seu text,

⁴⁸⁹ Efectivament, els cargols són tal i com aquí els defineix Ponge, és a dir, *êtres à coquilles*, perquè són mol·luscs pulmonats (recordem, a més, la varietat dels *cargols de mar*). En comparèixer així com a tals, però, Ponge no fa sinó atansar-los encara més a la cadena analògica dels éssers marins que també es *defineixen* al mateix poemari (*coquilles*, *mollusques*, *crevettes* i *huîtres*); una de les sèries més productives de *Le Parti pris* i que, juntament amb les altres que també es refereixen a animals o a vegetals, apropen la seva obra a la mena de *Vocabulari d'Història Natural* que veritablement hagués volgut confeccionar el poeta.

⁴⁹⁰ L'any 1969 es publicà, en efecte, un volum que recollia tota la producció poètica d'aquest autor d'Alexandria: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*; i el 1974, quatre anys després de la seva mort, s'edità el compilatori de tota la seva prosa crítica: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Malgrat que fou Paulhan qui tingué una més estreta relació amb Ungaretti, també Ponge s'hi relacionà (*vid.*, *C1*, 69); i fins i tot traduí al francès alguns dels seus poemes (a *Lj*, 156), talment com Ungaretti vertí alguns de Ponge a l'italià [sobre aquesta qüestió, *vid.* Rutes pongeanes 9.1]. A més, Ungaretti va regalar-li el *Dizionario etimologico italiano* de Dante Olivieri (Milano, 1963); obsequi del que sempre se sentí Ponge profundament agraït. I el fet és que, per a Ponge, la poesia d'Ungaretti era l'única poesia *subjectivista* que admirava: “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” («[Sur Ungaretti]», manuscrit pongeà datat del 8 de juny de 1970; a *P2*, 1340-1).

tot adoptant-ne la 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?” (LS, *PI*, 297).

Tanmateix, caldria recordar que l’acte d’anomenar, tan afí a la poètica pongeana, no seria ja sinó una de les activitats verbals més personalitzadores, perquè

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)

I així, i tot essent el text l’espai de la disseminació del subjecte, i en funció de la importància que, com hem vist, per a Ponge tindrien els *noms* de les coses (6.1), Derrida també estipulava que l’obra pongeana seria com el vessament de la seva rúbrica, el *débordement de sa signature*;⁴⁹¹ i just a causa d’aquest desbordament-diferiment originat per l’acció *spongistique pharmacopoétique* del poeta *Ponge-éponge*, la signatura resultant podria ser també la de *la chose même, c’est-à-dire, signature d’autre chose* (perquè, recordem-ho: “l’un n’est que l’autre différencié”). Es tractaria, doncs, d’una mena de *contrasignature* (Derrida [1984] 1988: 105);⁴⁹² i ho corroboraria, per exemple, el poema «De l’eau», perquè així com el subjecte s’immisceix en el text deixant-t’hi la seva traça (“L’eau m’échappe, me file entre les doigts” [la cursiva és nostra]), també el propi objecte hi deixarà la seva: “elle [l’aigua] échappe à toute définition [i aquí el mot *définició* hauria de percebre’s en tota la seva espessor semàntica i etimològica], mais laisse dans mon esprit et sur ce papier [el paper on resta físicament inscrit el poema] des traces, des traces informes” (*PP*, 63): *traces* que no serien sinó la pròpia escriptura, l’espai on l’*objet* s’inscriu ell mateix.

Talment succeeix al text «Les Hirondelles ou dans le style des Hirondelles» (el títol del qual ja al·ludeix a un *style* que no solament faria referència a l’estil *escriptural*, sinó també a l’*stilo* com a estri mateix d’escriptura –pròpiament, a la ‘ploma’); en aquest cas, les aus seran vertaderes *plomes* que, amb la tinta del cel, *signaran l’espai* i *s’escriuran* elles mateixes: “Hirondelle... Plume acérée, trempée dans l’encre bleue-noire tu t’écris vite!”; i a llurs nius, a més, estarien esperant unes *cries* que no serien sinó *petits mots*: “les mots piaillent: la famille famélique des petits mots...” (*Pc*, 164-165).

⁴⁹¹ Al Col·loqui de Cerisy, Derrida va ser preguntat sobre la importància que donava a la signatura, i a banda de tota la qüestió relativa a la subjectivitat, Derrida féu menció de la singularitat dels noms propis: “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 [1975] 1977: 146). I de fet, el mateix Derrida juga sovint amb el nom del poeta tot considerant-lo com el *matrimoni* «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, *ibid.*, 140). Altres crítics també han incidit en la singularitat del nom del poeta; i així, Jean (1986: 38) assenyalava que el nom *Francis Ponge* era un “curieux mélange d’éponge et de pierre ponce”, perquè el cert és que tant les esponges com les pedres abunden a l’obra pongeana. Per altra banda, el mateix poeta escriuria el següent: “On ne reconnaîtra plus grand-chose sinon... nos initiales briller comme épingles ferrées sur un monument de toile” (*Pr*, 110); i certament, les inicials de Francis Ponge podrien descobrir-se, fins i tot, en el títol d’algun dels seus llibres, com és el cas de *La Fabrique du Pré* (1971).

⁴⁹² El mateix Ponge s’hauria referit, en alguna ocasió, a “la signature de l’autre”, a la “sorte de contre-signature” que s’afegiria a la del propi artista i que seria “celle imposée par l’émotion née à la rencontre de l’objet et qui fut la cause occasionnelle de l’œuvre” (*AC*, *P2*, 686).

Així mateix, també l'expressió del poeta la caracteritzarà la imatge de «Le Lézard» (*Pc*, 83-87);⁴⁹³ el petit rèptil que, sempre arran d'una paret de maçoneria –la pàgina en blanc–, de cop podria aturar-se (“Arrêt brusque”) i, sens més, canviar de direcció tal i com li succeeix al subjecte, que en aquest moment compareix tot aprofitant per anunciar que es tracta d'un canvi en l'enfocament de la visió de l'animal (és a dir, en la direcció de la seva definició lingüística a propòsit d'ell): “Il se prolonge. Profitons-en; changeons de point de vue”; i justament aquest llargandaix, que apareixeria i desapareixeria filtrant-se per les esquerdes del mur, “toujours cherchant furtivement sa route” (com l'escriptor-talp s'immergia en els renglons del diccionari), endegarà la seva trajectòria tot fornint-se “d'arguments, de ressort dialectique”, perquè la seva *arma* no seria altra que la seva *llengua* (“une langue très longue et fourchue”); i ja al final de l'escrit (inscrit per la llengua del rèptil), i per si encara hi quedés algun dubte, Ponge declararà que aquest mur encalminat no s'assemblaria sinó a una pàgina, a la pàgina per la qual emergirà *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 a un dels fragments del text *Le Soleil placé en abîme*, veurem com l'objecte és la mateixa escriptura –o és l'escriptura mateixa l'objecte; i així, el *soleil*, després de sortir des de l'*horizon du texte*,⁴⁹⁴ farà la seva trajectòria fins a arribar al seu zenit (el títol del poema); i tornarà a amagar-se en concloure's l'escrit; així doncs, el sol *intitularà* la natura (i «Le Soleil titre la nature» és com s'anomena la secció) talment com si aquesta fos el seu específic 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 (*Pc*, 158)

I és que, com apuntava Richard (1964: 179), als escrits de Ponge, en definitiva, “La chose se dit donc, mais elle dit aussi [...] le geste même de se dire; porteuse d'expression, elle devient souvent une allégorie de l'expression”, perquè l'autèntica *faula* de la seva obra seria la *faula* del llenguatge:

Maint poème pongien se développe en fable: une fable qui aurait pour moralité l'illustration et l'apparition finale d'un phénomène de langage. Le lézard par exemple sort du mur comme une phrase noire née sur une page blanche ; la mer est un livre peu feuilleté ; fleurs ou feuilles s'égalent à des paroles; l'hirondelle inscrit un paraphe sur le ciel, la coquille évoque le poème. Cette forme d'imagination aboutit chez Ponge à des découvertes infinies; elle lui permet d'utiliser les choses comme un moyen de redécouvrir et de fonder les mots mêmes qu'il avait utilisés pour les décrire (Richard 1964 :179)

Aquest objecte que *s'inscriu* serà, per tant, el contrapunt del subjecte que, a través d'ell, es projectaria; i l'individu Ponge, encara que s'emplaçaria al dèl·la del text, s'ubicarà en ell en termes d'absència però tot deixant-hi una petjada (com un signe, en definitiva), la qual cosa construirà –però en diferit– la seva *persona*. I és que el poeta arribaria a dir que “La nature

⁴⁹³ Per a una anàlisi generativista d'aquest poema, fonamentat en l'establiment d'una suposada estructura profunda i una sèrie de procediments transformacionals de la producció creativa, *vid.* Jean-Michel Adam, 1975, «Une poétique générative et transformationnelle: *Lé Lézard*» (a Bonnefis/Oster 1977: 91-114).

⁴⁹⁴ En un altre poema, «Le Paysage» (*Pc*, 49), l'*horitzó* seria també definit com un *escrit*, com una cal·ligrafia de “petits caractères, d'une encre plus ou moins pâle selon les jeux de lumière”.

entière, y compris les hommes, n'est qu'une écriture" (*Lj*, 167), fet que alligaria amb la seva concepció del *monde* en tant que un gran *texte* al qual sols poder arribar-hi mitjançant esborranys. La qüestió, però, és que justament l'elecció del poeta d'adreçar-se a les *choses* formaria part de la *invençió* del seu *ethos*, del caràcter que tot orador [escriptor] "doit paraître avoir, même s'il ne l'a pas en fait" (Reboul 1991: 60); i en un món de fenòmens, importaria més aquest *paraître* que no pas qualsevol altra realitat. El subjecte, doncs, "comme un simple élément dans le monde" qui "ne saurait se trouver qu'à travers autre chose que lui-même" i per "l'oubli de soi-même" (*AC*, *P2*, 617), només podria perfilar-se "en jetant un regard neuf sur les choses" (Collot 1991: 189); perquè l'home es trobaria, així com la resta dels objectes, *fora*, en un espai d'indefinició que sols l'acció intextualitzadora i contextualitzadora de la paraula aconseguiria de donar un *sentit*:

En vain chercherions nous les caresses de notre intimité, puisque finalement tout est dehors, jusqu'à nous mêmes: dehors, dans le monde, parmi les autres. Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrons: c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes (Sartre 1947: 32).⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Aquesta darrera citació, malgrat que justificada en virtut de les declaracions del mateix Ponge ("Nous sommes perdus au milieu d'une foule"; *PM*, 26; "O hommes! [...] foule qui sort dans les rues"; *Pr*, 163; "Je suis assez enclin à me considérer homme parmi les autres hommes" a *P1*, 439, dins les *Pages du cahier de «La Mounine»*), no implica, per part nostra, una total acceptació de les tesis sartreanes sobre l'obra del poeta; com tampoc l'al·lusió a les derridianes ho feia. Només ens n'hem fem ressò en tant que ambdues poden, i tal i com creiem haver-ho pogut reflectir aquí respecte de les de Derrida, tenir-hi una certa pertinència en funció del que Ponge expressava als seus escrits. Això no obstant, i sempre segons el nostre criteri, l'obra de Ponge no reclamaria interpretacions fora del seu mateix plantejament, perquè com molt bé es preocupà l'autor d'aclarir-ho, els seus escrits només maldarien per oferir una inèdita descripció dels objectes, sense que reclamés aquesta fita més lectures que la pròpiament literal. Amb tot, i com ja hem apuntat, algunes qüestions anotades per la crítica serien perfectament plausibles amb relació als mateixos supòsits del poeta, atès que, com anotàvem als Prolegòmens, la interpretació és legítima si es fonamenta en els fets observables.

II «LA CHOSE: DE L'IMAGE AU MIRAGE»

7. ELS PROCEDIMENTS SEMIOLÒGICS DE LA REFERÈNCIA PONGEANA: ICONICITAT, GEOMETRIA, METAFOROLOGIA, MUSICOLOGIA

N'apparaît que ce qui s'est livré à l'image, et tout ce qui apparaît est, en ce sens, imaginaire.

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*

Tal i com hem observat al llarg d'aquestes primeres seccions de la darrera part del treball, el procediment creatiu de la *métalogique* pongeana no tindria per fita sinó afigurar l'objecte mitjançant la paraula, tot i que això traslluïa, inevitablement, el perfil del subjecte en tant que agent rector de l'activitat poètica. I si bé ens havíem detingut en els *designis* de la paraula referidora i en les consideracions lingüístiques que haurien governat els dispositius verbals assajats pel poeta, ens deturarem ara en els *acompliments* dels mateixos, és a dir, analitzarem l'acceptabilitat dels procediments de la *métalogique* però amb relació a la imatge que haurien explicitat dels objectes referits i tot partint de la il·lustració dels textos del poeta. I és que, en una carta que Ponge envià a Castor Seibel, descobríem com l'autor, a propòsit d'unes pintures de Braque que tení ocasió de veure a París gràcies a una retrospectiva que es féu del pintor l'any 1974, no parlava sinó dels impactants *accomplissements* que copsava en aquelles imatges, així que prendríem aquest mot com a exemple del que, per a Ponge, significava l'autèntica *réalité* de les coses que hauria volgut reportar als seus textos.⁴⁹⁶ Per tant, analitzarem la imatge afigurada de l'objecte en virtut de: i) la possible capacitat icònica de les paraules; ii) de la particular retòrica establerta pel poeta (vinculada a una específica concepció geomètrica en tant que entesa la figura en el seu sentit literal); iii) del plantejament de la metaforologia *visual* que l'autor assajà; i iv) de la tipologia de les freqüents reiteracions que mostraran els seus poemes i que, relacionades amb les formes musicals, emularien la múltiple perspectiva a la qual es veurien sotmeses les *choses* dins del seu peculiar *atelier* poètic. I en el cas que ens ocupa, a més, com que el món referit no fóra sinó el món visible, la noció de la imatge tindrà un clar fonament retinal o pictòric, circumstància que redundarà en la concepció de la tesi referencial forta que proposem nosaltres com a identificadora de la *poiesi* pongeana, atès que, al darrere dels seus textos, hi haurà sempre un referent concret empíricament caracteritzable i fàcticament reproduïble.

Això no obstant, ja vam veure que l'estatus ontològic de la realitat representada en res no afectaria la capacitat referencial del llenguatge ni la precisió amb què aquesta podria ser exercida, així que el món que ens reflectirà Ponge no deixarà de ser, en definitiva, sinó una modelització del que nosaltres entendríem per realitat. I és per això que cap imatge no seria ja sinó la il·lusió d'un real esmunyedís, per bé que tota imatge no és, en fi, sinó un miratge en tant que el reflex de la nostra facultat imaginativa; miratge, però, al qual la referència de Ponge donaria realitat.

⁴⁹⁶ “La rétrospective Braque est merveilleuse: rien de plus grand et plus émouvant depuis Cézanne [...]. Devant de tels accomplissements [...] j’ai passé une heure ou deux à sangloter” (Ponge, Paris, le 4 janvier 1974; a *Treize lettres à Castor Seibel*, 18). Quant a l'exposició de Georges Braque, va tenir lloc a l'Orangerie des Tuileries del 10 d'octubre de 1973 al 14 de gener de 1974; i se'n féu un catàleg editat per Michèle Richet i Nadine Pouillon (Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1973). I és que Braque era, per a Ponge, l'autèntic model de la seva poètica de les coses: “Braque est le parangon de cette espèce de génies [...] plus poète que les poètes [...] qui, sous les espèces d'apparentes descriptions, d'une simple nature morte parfois, ne nous offrent jamais rien d'anecdotique, mais, toujours, à peu de choses près, un exemple, une loi, une devise, un emblème” (*AC*, P2, 672).

7.1 De la semblança: «ut pictura poesis» Sobre la iconicitat de la paraula pongeana

Ma vie n'est pas dissociable de la peinture.

Francis Ponge (*Nota manuscrita trobada als seus arxius*)⁴⁹⁷

Al llarg de la primera secció d'aquesta tercera part hem anat anotant els trets característics de la *métalogique* pongeana, les particularitats d'un plantejament lingüístic que tindria per finalitat refer verbalment l'objecte definit; i per tal de fer-ne ara una síntesi, descriurem la gènesi d'un dels textos paradigmàtics de Ponge –tal i com el poeta la va detallar en una entrevista concedida a Philippe Sollers– a fi i efecte d'endinsar-nos, tot seguit, en les diverses formes de semblança que l'autor assajà entre una *chose* i el text que la referiria i en funció de les possibilitats icòniques que podria generar la *métalogique*. I així, descriurem la capacitat afiguradora que Ponge assignà a les lletres de l'alfabet i la importància que atorgà a la tipografia i als enginys de la disposició del text en la pàgina, perquè, com anotà Beugnot (1989: 48-49), “L'invention poétique de Ponge ne joue pas seulement avec la recherche lexicale ou phrastique, mais aussi avec l'aménagement spatial du texte alors même qu'il se situe en dehors de toute prosodie”. I és per això que també analitzarem el que la crítica ha anomenat el *cal-ligrama genètic* pongeà malgrat que d'aquest no en quedin restes físiques als documents impressos, perquè el poeta provava, ja des de les primeres temptatives de creació textual, d'establir semblances entre l'objecte i la seva descripció lingüística mitjançant diferents signes i diagrames, fet que explicaria que, en el cas de la seva producció, “Le manuscrit et ses états multiples donnent accès non seulement au ductus de l'écriture, mais à une physiologie du trait où se troublent ses frontières avec le dessin” (Beugnot, *ibíd.*).

Certament, les relacions d'iconicitat que poden establir-se entre els signes verbals i la realitat extralingüística no deixen de ser simbòliques, perquè com bé assenyalava Eco, el signe icònic no té, per lògica, les mateixes propietats físiques que l'objecte al qual representa; en tot cas, *estimula* una estructura perceptiva semblant a la de l'objecte que pretén emular (Eco [1975] 1985: 328).⁴⁹⁸ De fet, fins i tot els judicis de semblança es formularien a partir d'uns criteris establerts de forma convencional, perquè representar icònicament un objecte implica transcriure, mitjançant algun artifici, les propietats culturals que a aquest objecte atribuïm: és a dir, aquelles que ens permetrien de reconèixer-lo i que són més aviat el que *sabem* de l'objecte que no pas el que, en veritat, *percebem* d'ell (Eco, *ibíd.*, 345); i per molt que Ponge pretengués emular verbalment les coses en tant que fenòmens, és a dir, en funció de les inestables percepcions sensorials, el cert és que no deixarem de

⁴⁹⁷ Citada per Martel a 1998: 67.

⁴⁹⁸ Eco parla també de la possible relació d'iconicitat que s'instauraria entre l'ordre específic d'una estructura sintàctica i l'ordre dels fets que l'expressió denota, com en el cas de: «Lluís entrà, tancà la porta i s'assegué», que reflectiria l'ordre real dels fets tal i com aquests s'haurien produït (Eco [1973] 1994: 137). Nosaltres no entrarem, però, en aquestes qüestions relatives a l'estatut lògic de la temporalitat; continguts que depassarien els límits d'aquest treball.

copsar, en moltes ocasions, aquests trets reconeguts per convenció. Però la importància de la temptativa icònica de Ponge, que observarem també aquí amb relació als procediments metafòrics, fóra que el poeta provés d'establir un lligam de semblança de caire pictòric entre els mots i les coses; pictoricitat que, en aquest cas, no faria sinó enfortir la referencialitat de tipus clàssic que atribuïem al verb de Ponge, perquè es ponderaria el referent empíric, en demèrit de l'abstracte conceptual, com a model susceptible d'ésser reproduït.⁴⁹⁹

7.1.1 De la gènesi de «L'Huître» i de les temptatives d'elaborar *objectes verbals*

Per tal de partir de l'exemple d'un *objecte verbal* pongeà ja confeccionat, detallarem ara com l'autor explicà la gènesi del text «L'Huître» a fi de considerar després altres textos similars i generalitzar els dispositius de semblança propiciats per la *métalogue*. En primer lloc, i tal i com assenyalàvem amb relació al cratillisme del poeta (6.1), tot sovint l'elecció dels mots que haurien de formar part de la constitució d'un poema no hauria estat pas atzarosa, sinó *justament* derivada de la pròpia denominació de la *chose* que seria objecte de la *descripció-definició*; i així ho certificava l'autor tot descrivint el procés d'escriptura d'aquest poema on també podran observar-se, a més, bona part dels trets de la disseminació verbal a la qual ja havíem fet referència (6.4).⁵⁰⁰ Com li detallà Ponge a Sollers, doncs,

Dans ce texte [«L'Huître»] [...] il y ait autant de mots qui se terminent par *âtre* [...]. Eh bien! Ce n'est pas du tout par hasard, bien sûr. [...] [L']huître elle-même est un mot qui comporte une voyelle, ou plutôt une diphtongue si on veut: enfin uî-t-r-e. Il est évident que si, dans mon texte, se trouvent des mots comme *blanchâtre*, *opiniâtre*, *verdâtre*, ou dieu sait quoi, c'est aussi parce que je suis déterminé par le mot *huître*, par le fait qu'il y a là accent circonflexe, sur voyelle (ou diphtongue), *t, r, e*. Voilà (*PS*, 111)

I tot just començar el poema, ja podem copsar dos d'aquests mots amb el segment *-âtre* exigít; el primer d'ells apareix a la seqüència inaugural, on se'ns remetent alguns detalls descriptius de la realitat *ostrà*: “L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, *brillamment blanchâtre*”; i el segon, a l'oració següent, que té ja un aire definicional: “C'est un monde *opiniâtrement* clos”; aquesta *definició*, a més, hauria estat motivada per l'adverbi *opiniâtrement*, perquè, segons

⁴⁹⁹ Per a un estudi sobre la pictoricitat pongeana, remetem a la tesi doctoral d'Anita B. Suess Kaushik «Une lecture postmoderne de *Ut pictura poesis*: Étude de la relation entre les arts verbaux et picturaux avec une analyse du dialogue interartistique chez Francis Ponge et chez Michel Butor» (Cincinnati: University of Cincinnati, 1994); i també a la tesi de Catherine Becchetti «La peinture, unité retrouvée de la poésie (Yves Bonnefoy, Francis Ponge)» (Paris: Université de Paris VII, 1991).

⁵⁰⁰ «L'Huître» de Ponge respon al següent text: “L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, *brillamment blanchâtre*. C'est un monde *opiniâtrement* clos. Pourtant, on peut l'ouvrir: il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles: c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.// À l'intérieur, l'on trouve tout un monde à boire et à manger: sous un *firmament* (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords. // Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner” (*PP*, 43).

Ponge, “Le fait que, par ailleurs, l’huître est difficile à ouvrir, il me paraît difficile de l’exprimer autrement qu’en prononçant le mot *opiniâtre*” (PS, 112). Per tant, seria una coincidència fonètica allò que hauria conduït el poeta a descobrir la qualitat caracteritzadora de l’ostra, que no seria altra que ‘la circumstància que aquest objecte és *difficile à ouvrir*’ (una qualitat, com veiem, no pas de l’ostra, sinó derivada de l’experiència de la seva manipulació per part d’un individu); i per això l’*huître* es definiria en tant que *monde clos*; així, i malgrat que la metàfora s’entén mitjançant la semblança que podríem establir entre aquestes dues realitats (una ostra ⇔ un món clos), hauria estat l’adverbi que implica l’obstinació en quelcom –i, per tant, l’exemplificació de l’esforç d’obrir l’ostra– la seva justificació. Seguidament, el text iniciarà una digressió tot referint-nos les maniobres de com pot obrir-se una ostra; i a aquestes instruccions, el poeta no deixarà d’afegir el detall anecdòtic que les ungles es trenquen en fer-ho (un afegit inqüestionablement pragmàtic): “Pourtant on peut l’ouvrir: il faut alors la tenir au creux d’un torchon, se servir d’un couteau ébréché et peu franc, s’y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s’y coupent, s’y cassent les ongles”. Tornant a la primera seqüència, però, podem observar com la descripció no aïlla l’objecte *ostra*, sinó que opera mitjançant la comparació d’aquesta *chose* amb una altra (un *galet*) i establint-hi diferències, perquè cal recordar que, per a Ponge, és *à travers les analogies* (en aquest cas, enteses com a *semblança*, com a *anàlogos*) que es descobreixen els trets diferenciadors de les coses (Mt, 43). A més, com que el *galet* és també un altre dels textos de *Le Parti pris*, hom pot considerar que es tracta d’una de les prototípiques remissions que tot sovint es troben als articles lexicogràfics.

Així mateix, Ponge explica el motiu d’haver inserit una expressió que ell qualifica de ‘contradictòria’ i que seria la de *brillamment blanchâtre*; contradicció, però, sols pertinent en tant que per a Ponge *tous les mots sont affectés d’un coefficient de valeur* (PS, 109), atès que, en aquest cas, el poeta hauria fet un ús conscient de la morfologia apreciativa, tot essent el sufix *-âtre* l’element que *contaminaria*, amb un matís despectiu, la forma base *blanche*:

En français actuel, *briller, brillamment*, est affecté d’un coefficient positif (comme valeur morale, si vous voulez, ou esthétique). [...] Au contraire, *blanchâtre*, comme beaucoup de mots se terminant en *âtre*, est affecté d’un coefficient négatif, péjoratif. [...] Eh bien! Le seul fait d’agencer un mot de coefficient positif... et un mot de coefficient négatif... nous fait sortir du lieu commun. [...] Par conséquent, si je rapproche ces deux mots, je sors du lieu commun et je crée un caractère [...] un complexe de qualités contradictoires [...] qui sortira du conventionnel (PS, 109-110)

Quant a la importància de les etimologies, en aquest cas el mateix autor posa en cursiva el terme l’ètim del qual l’interessarà destacar, i fins i tot avisa al lector que es tracta d’un mot que hauria de prendre’s en el seu sentit propi: “À l’intérieur [de l’huître], l’on trouve tout un monde [...] sous un *firmament* (à proprement parler) de nacre, les cieux d’en-dessus s’affaissent sur les cieux d’en-dessous”; i vegem com Ponge li ho explica a Sollers:

Le mot *firmament* signifie le ciel comme le concevaient certains Anciens, c’est-à-dire comme une coupole solide, ferme: firmament. Eh bien, la nacre, c’est évidemment quelque chose de ferme, de solide. Voilà qui va me permettre ensuite de parler «des cieux d’en-dessus et des cieux d’en dessous», qui sont alors les deux parties comestibles de l’huître (PS, 114)

A més, i com que Ponge havia referit que a l’interior de l’ostra hom hi troba *un monde*, l’al·lusió següent *als cels de d’alt i de baix* recorda, com bé anota Beugnot (1990: 94), a la separació del cel i de la terra del *Gènesi* (1, 6), el que es relaciona amb l’acte de *refaire le monde*

recurrentment mencionat pel poeta. Així mateix, i com assenyala Verdier (2001: 73), “L’accent circonflexe porté par le mot *huître* suggère un autre signifiant: *huis-tre*”; i segons el crític, gràcies a aquesta *fausse étymologie* (tan pròpia de Ponge, d’altra banda), “le poème développe toutes les virtualités du titre: multiplication des mots portant l’accent circonflexe [tal i com el mateix Ponge havia explicat] et les finales phonétiquement proches de celles de l’*huître* (*blanchâtre, opiniâtrement, verdâtre, noirâtre*)”, fet que, per a Verdier, estaria motivat per “les sèmes de l’ouverture et de la fermeture (l’*huis*)” i que incidiria en la disseminació fonètica de la qual hem parlat sovint. El text conclou, així mateix, amb l’afirmació que *une formule perle* al dedins del nacre, i segons li revela Ponge a Sollers, també el terme *formule* hauria d’entendre’s etimològicament: “le mot est pris dans sa signification la plus complète [...] qu’est-ce que c’est qu’une formule? c’est une petite forme. C’est le diminutif de *forme*” (PS, 115); aquesta *petita forma* implicaria, tanmateix, una *formula* lingüísticament parlant, és a dir, “la formule au sens d’un bref énoncé, d’une chose dite de la façon la plus breve, la plus résumante possible” (*ibid.*); i com que Ponge refereix que aquesta *formule* o *petite forme* verbal *perlejaria*, ho farà per la transferència de l’efecte de la *perla* que hauria d’estar realment a l’interior de l’ostra, ergo *adquirint* el llenguatge els trets de l’objecte per ell descrit. I amb relació a aquesta perla que restava oculta en la cloïssa, copsariem que, en efecte, el text l’*Huître* seria, a més, “un sapate exemplaire: extérieur blanchâtre et rugueux, intérieur visqueux et, à l’intérieur de l’intérieur, parfois, *très rare*, une perle” (Gleize 1988b: 99), perquè cadria recordar com, per a Ponge, aquests tipus de textos closos a mode d’article de diccionari eren *un sapate* (5.1.2), és a dir, aquell “don d’une grande valeur dans une enveloppe qui n’en a aucune”.

Com ja vam anunciar, la tècnica de la *métalogique*, malgrat que distintiva de *le partiprisme*, no se cenyiria a *Le Parti pris*, i precisament a un dels textos de *Pièces*, a «Les Olives», tornarem a trobar moltes de les pautes que el poeta féu servir per a l’elaboració de «L’Huître», com la de la insistència en l’accent circumflex (i en aquest cas, el *blanchâtre* seria relatiu a un *olivâtre*). De fet, fins i tot tornarà a aparèixer l’adverbi *brillamment*, que potser hauria estat inserit de forma inconscient per l’autor tot produint-se, en la seva memòria involuntària, un encreuament amb el material verbal constitutiu de «L’Huître»; vegem-ho:

Olives vertes, vâtres, noires.

L’olivâtre entre la verte et la noire sur le chemin de la carbonisation [...]

Quoi qu’il en soit, l’accent circonflexe se lit avec satisfaction sur olivâtre. Il s’y forme comme un gros sourcil noir sous lequel aussitôt quelque chose se pâme [...]

Mais quand l’olive est devenue noire, rien ne l’est plus brillamment. Quelle merveille, ce côté flétri dans la forme... (Pc, 95)

De nou, la llengua hauria adquirit els trets de l’objecte *real* referit, atès que l’*adjectiu* “olivâtre” –que no la *qualitat* per ell designada– es trobaria emplaçat, *veritablement*, entre la oliva verda i la negra; trànsit (*chemin*) que tindria lloc amb motiu d’una estimació extralingüística: la de la comparança entre l’enfosquiment de la tonalitat de la *chose* i un procés de *carbonisation*. Amb tot, l’important de la *olive* seria, per a Ponge (“venons-en au principal”), “la proximité d’*olive* et d’*ovale*”, però no a causa que el mot *ovale* sigui quasi un anagrama perfecte d’*olive*, sinó perquè les coincidències en les lletres es reflectirien també al pla real en virtut de la forma ovoidal de les olives⁵⁰¹ –arrodoniment suscitat per la lletra

⁵⁰¹ Als seus quaderns de notes, Ponge insisteix en la forma ovalada de l’oliva: “Il [l’olivier] produit un fruit de forme assez parfaite, de noyau très dur. Ovale de l’olive. La forme ovale est celle de la sphère douée pour la pénétration (et l’éjection, ou plutôt la fuite, la disparition), de la sphère modifiée, faite pour entrer et sortir.

inicial < O >. I és que aquesta insistència en les *formes* (i tant pel que fa a les lletres com a la mateixa disposició del text a la pàgina) seria un dels elements determinants per a la iconicitat pongeana, perquè com assenyalà Collot, els trets mimogràfics que podrien trobar-se a l'obra de Ponge no solament estarien “à des mots, mais à des phrases, des paragraphes, voire des textes entiers” (Collot 1991: 174); i, en efecte, talment succeirà amb el text «L'Huître», la tripartició del qual hauria estat induïda, segons comenta el mateix poeta, per la fesomia de l'ostra, havent-hi, doncs, una homologia d'estructura –mitjançant la divisió en paràgrafs– entre el text com a signe i el referent designat per aquest: i així, el primer paràgraf, el més extens, ens duria al cos sencer del mol·lusc; el segon, al seu interior comestible; i el tercer –sols d'una línia i mitja–, a la perla:

Le premier [paragraphe] décrit l'huître close [...] Le second, l'intérieur de l'huître et le troisième, [...] la perle qu'on y trouve parfois; beaucoup plus court, évidemment, le troisième, parce que la perle est proportionnellement beaucoup moins importante, du point de vue du volume [...] que l'huître elle-même. Donc, la division en trois paragraphes est déjà adéquate, si vous voulez, à l'objet (PS, 108)

I si just assenyalàvem que les premisses del *parti pris* pongeà concordaven en molts aspectes amb la taxonomia d'animals i vegetals establerta per Linné, precisament la fita d'aquest naturalista hauria estat la d'elaborar veritables cal·ligrames botànics, l'estructura dels quals podria identificar-se amb la que acabem de veure al text pongeà. I és que Linné, en efecte,

voulait que l'ordre de la description, sa répartition en paragraphes, et jusqu'à ses modules typographiques reproduisent la figure de la plante elle-même. Que le texte, dans ses variables de forme, de disposition et de quantité, ait une structure végétale [...]. Il faudrait qu'on sépare la description en autant d'alinéas qu'il existe de parties dans la plante, qu'on imprime en gros caractères ce qui concerne les parties principales, en petites lettres, l'analyse des *parties de parties*. [...] Transposée dans le langage, la plante vient s'y graver, et, sous les yeux du lecteur, elle recompose sa pure forme. (Foucault 1966: 147-148)

I aquesta *transposition* de l'objecte *dans le langage* és el que coincidiria amb l'anhel de mimesi tipogràfica il·lustrat per «L'Huître» i temptat per Ponge arreu de la seva obra.

Certament, el propòsit del poeta era fer dels seus textos uns *objectes verbals* equiparables als del món empíric, però això sovint significaria que els seus escrits s'acabarien convertint en

C'est une sphère carénée, profilée (aérodynamisme) [...]” (PA, 305). I és que les formes circulars i ovoidals seran les més freqüents a l'obra de Ponge, possiblement per la transferència de la imatge del globus terrestre a la del *monde décrit* (“O Monde! Monde ovale et merveilleux! Machine ovale! O Pœuf du ciel!”; PM, 74). Molts dels objectes afigurats tindran, doncs, aquesta fesomia (*les olives, le soleil, l'orange, les mûres, les escargots, l'abricot, la figue, les poêles, l'assiette*, etc.); i en el cas de no tenir-la, Ponge els la conferirà: així, la *boira* no serà només *le brouillard*, sinó *une sphère de brouillard* (PP, 45); i de la *flor* de «Le Magnolia» (Pc, 50-51), per exemple, en destacarà el poeta el moment en què la gemma vegetativa es transforma en gemma floral, la qual cosa li permetrà de referir que l'objecte en qüestió té la forma de bombolla: “une bulle formée lentement dans un sirop” (i el mateix Ponge aclarirà, al final del text, l'origen *glúvic* de la imatge, perquè ens assenyalà que caldria remarcar “la couleur caramélisée des feuilles de cet arbre”). Així mateix, trobarem contínues referències a *le boucle* i sovint relacionades amb el llenguatge (“les significations [...] y étant bouclées à double tour”; Mt, 197; “O draperies des mots, parterres de voyelles colorées, décors des lignes, [...] boucles superbes des consonnes”; Pr, 127); i per aquesta raó, Farasse (1996: 135-136) apuntarà la pertinència etimològica –molt pròpia de Ponge– del terme, ja que *boucle* provindria de *boca* («Boucle: lat. *buccula*, dim. de *bucca*, bouche»). Així mateix, el tòpic pongeà del *fonctionnement* també acostuma a afigurar-se mitjançant *une rouage*, i tampoc no hem d'obviar la importància del *boucle* en tant que traç de curvatura que estaria relacionada amb la tendència *no-euclidiana* de les formes de Ponge; en parlarem al següent capítol.

veritables reflexions metapoètiques relatives a com aconseguir aquesta fita. I així, al text «Le Beurre», per exemple, Ponge ens revelarà com el poema hauria de tenir les *mateixes* característiques que la mantega, tot produint-se, al seu torn, una homologia entre la consistència untosa de la mantega i la progressió demorada de les reflexions verbals del discurs, i tot transferint-se, les propietats gustatives i oloroses de l'aliment, als punts d'articulació de la pronúncia dels mots a fi de produir-se una confusió entre la *choses* i la seva expressió lingüística; perquè també hauríem d'anotar que una forma de semblança no fóra sinó el mateix propòsit de semblança:

Du beurre, dont je suis tout prêt à dire qu'il ne s'agit là de rien d'important, [...] il faut que j'en fasse bien une tartine.⁵⁰² [...] Il s'agit d'un solide peu consistant et cependant assez consistant; comme, aussi, d'assez bonne saveur. Attention! Il faut donc que le présent texte s'en tienne à une logique et à une saveur du même ordre... [...] Le beurre change profondément de consistance et, plus largement encore, d'expression, d'expression de sa consistance, selon que la température se modifie; fondant ou durcissant pour un degré à peine [...]. Tout aussi naturellement, va-t-il fondre bientôt dans la bouche. Il y fond de plus belle, à vrai dire, ayant été, d'ailleurs, fait pour ça; imprégnant dès lors notre pain, imprégnant tout autre aliment de son mariage avec la salive; imprégnant du même coup nos paroles, car c'est alors, que, le goût et l'odeur spécifiques du laitage se répandant dans l'arrière-bouche vont jusqu'à gagner, non loin du cervelet, dans l'arrière-gorge, le siège secret des formulations. (NNR II, P2, 1198-1199)

I un altre cas exemplar fóra el del text *La Seine*, atès que un objecte *líquid* li oferiria al poeta, segons ell declararà al text mateix, més dificultats que un de sòlid; i així, i per bé que el que cal és que tot escrit “présente des caractères qui le rendent *très proche de la chose signifiée*, c'est-à-dire des objets du monde extérieur [...], l'adéquation d'un écrit aux objets extérieurs *liquides* est [...] pour ainsi dire fatale”, atès que l'escrit hauria de tenir “toutes les qualités analogues à celles des liquides” (LS, P1, 251). I conseqüentment, volgué elaborar *La Seine* “dans une forme intermédiaire entre le poème en prose et le discours” (*ibid.*, 252) a causa de la fluïdesa del riu i per tal de reportar-nos les qualitats “du plus simple *discours liquide fluent*” (*ibid.*, 254). Els mots emprats per Ponge, per tant, adoptaran una doble lectura en tant que *flux verbal* i *flux de l'aigua*, i la primera oració del text no serà ja sinó una *onada* de paraules (“le premier flot de notre *Seine* par ces mots déjà abondant et nourri prend son cours”; *ibid.*, 243), i tot l'escrit esdevindrà el planteig d'una sèrie de qüestions relatives a com hom podria, per exemple, representar la profunditat de l'aigua, il·lustrar tipogràficament la diferència entre el buc del riu i les seves ribes, etc. Demandes que no tindran resposta però que, al final del text, haurien conformat un *discurs* els meandres del qual s'assimilarien als del riu, perquè es tractaria, en definitiva, de confondre món físic i lingüístic: “Allons, pétrissons à nouveau ensemble ces notions de fleuve et de livre! Voyons comment les faire pénétrer l'une en l'autre! Confondons, confondons sans vergogne la Seine et le livre qu'elle doit devenir!” (*ibid.*, 263).⁵⁰³ Per tal de dur a terme aquesta semiosi

⁵⁰² *En faire une tartine* és una expressió familiar fossilitzada; segons Littré, *tartine* prové de l'argot dels periodistes per designar un “long article considéré surtout comme farci de lieux communs, et n'apprenant rien au lecteur” (Notes, a P2, 1695-6). I així mateix, hom també podria advertir com “l'écriture patine dans les répétitions pour mimer le mouvement de va-et-vient du couteau” (P2, 1696).

⁵⁰³ En produïm els fragments més representatius: “ne devrais-je pas imaginer et obtenir de mon éditeur une mise en pages de ce livre telle que le texte relatif aux eaux proprement dites, lorsqu'on tiendrait le livre ouvert, en occuperait tout le milieu, la justification couvrant chaque double page, tandis que les marges droite et gauche de chacune seraient occupées par les textes relatifs à la description des bords? Quels caractères adopter alors, pour que le rapport de ceux choisis pour les textes relatifs aux eaux et ceux pour les textes relatifs aux bords représente de façon satisfaisante celui que nous voyons dans la nature entre ces deux ordres

entre l'objecte i la seva escriptura, però, els procediments de caire tipogràfic resultarien molt més escaients, i no podem obviar que la constant preocupació de Ponge per la pàgina impresa “atteste de l'importance qu'il accorde à la dimension visuelle, picturale de l'imprimé; les jeux de caractères ainsi que les variations de taille ou de fontes génèrent une grande diversité d'artifices typographiques” (Martel 1998: 70), circumstància que alligaria tant amb la seva concepció de referent *visible*, com amb la seva idea de la materialitat del llenguatge. Vegem ara, doncs, com utilitzava Ponge aquests recursos formals i de quina manera els jutjava icònics.

7.1.2 De les formes de la iconicitat: cal·ligrama genètic, mimografia i mimofonia, i metàfores d'imatge

Pel que fa a les possibilitats de semblança entre el *mot* i la *chose* des d'una perspectiva més estructural que no pas conceptual, Ponge ja havia declarat que, en alguna ocasió, havia emprat “certains artifices de l'ordre typographique” a fi i efecte d'aconseguir que el poema fos “en quelque sorte déterminée par son sujet” (perquè cadascun dels objectes hauria d'imposar, com havíem dit, la seva *forma* i *retòrica* particular), però no es tractaria, en el seu cas, d'una iconicitat pròpiament cal·ligramàtica, sinó d'una de molt menys explícita tal i com l'autor precisà: “pas grand-chose de commun entre cela et les calligrammes (Apollinaire): il s'agit d'une forme beaucoup plus cachée” (*Mt*, 37).⁵⁰⁴ I així, veurem com en Ponge fóra una associació entre la imatge de l'objecte i la de la seva escriptura la matriu genètica de molts dels seus textos.

Efectivament, i com ja vam anotar en parlar de la concepció matèrica que tenia Ponge del llenguatge, la tipografia va tenir molta importància per a ell des dels començaments de la seva activitat poètica:

de réalités? Mais encore, la profondeur des eaux comment en rendre compte? Et le lit de vase ou de cailloux sur lequel elles roulent, comment le leur préparer? Et les herbes, les joncs [...]? Et ne faudrait-il pas que la justification du texte central soit très étroite au début, pour s'élargir au fur et à mesure de la réception des affluents successifs, jusqu'à tenir, sans plus de marge aucune, la surface totale des doubles pages ouvertes du livre [...]? Mais les affluents eux-mêmes, comment figurer leur approche et leur confluent? Devront-ils traverser obliquement les marges, comme ils font dans la réalité? [...] Mon texte devrait-il comporter finalement quatre cent soixante et onze pages, en supposant qu'il *descende* un mètre par page, sous prétexte que la Seine naît à quatre cent soixante et onze mètres d'altitude? [...] Comment, par exemple, faire se refléter à l'envers dans le miroir du texte liquide central les expressions (ou devrait-ce être seulement des idées) tantôt de nature végétale, tantôt de nature minérale et ces beaux et grands monuments d'éternelle structure dont la description ferait la matière des textes marginaux? Et comment la lumière, les cieus, les nuages, qui devraient jouer aussi, mais d'une bien autre manière, sur les objets solides évoqués sur les bords. [...] Comment faire passer à l'intérieur du texte central, supposé présentant les caractères de la matière liquide, ou flotter à sa surface, ce qui nage ou flotte à l'intérieur ou à la surface des eaux?” (*LS*, *P1*, 263-265).

⁵⁰⁴ Tornaria a insistir a Cerisy sobre el tema, i sempre apuntant aquesta manera discreta que tindria d'explicitar la seva tendència als artificis de la *mise en page*: “on avait beaucoup usé de ces artifices, la mise en page, des calligrammes, etc. [...]. Alors je pense que maintenant, tout ça, je suis partisan qu'on le refasse, je ne suis pas contre, mais je pense que, dans mes textes, tout cela [...] c'est plus discret [...]. Je pense que ce doit être un peu caché” (Cerisy, 424). Amb tot, sí que podríem parlar d'un cal·ligrama explícit al text que publicà de *L'Araignée* juntament amb el seu aparat de variants (*L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*, Paris: Aubier, 1952), ja que la disposició que a la pàgina mostrava l'escrit efectivament evocava la dispersió dels insectes a l'aire o bé a la tela de l'aràcnid; però tal i com s'inclourà a *Pièces* (1961), el poema presentaria ja la forma habitual en columna.

Pratiquement, les notions de littérature et de typographie à présent se recouvrent (non du tout, évidemment, que toute typographie soit littérature: mais l'inverse, oui, c'est très sûr). [...] [II] n'y ait œuvre valable que l'auteur ne soit doué d'une égale sensibilité à ce dont il parle et au moyen d'expression qu'il emploie [...], je crois aussi que dans notre sensibilité actuelle entrent de plus en plus en composition –avec les qualités sonores– celles qui tiennent à l'apparence ou à la figure des mots. [...] [II] s'agit là d'une imprégnation de la sensibilité par la figure *typographique* du mot (*Mt*, 222)

on a beaucoup usé ces temps derniers (Mallarmé, Apollinaire, les dadaïstes) des artifices typographiques pour parvenir à des effets plus ou moins significatifs. Eh bien! je suis convaincu de l'intérêt de ces exercices et conseille à chacun d'en passer par là (*Mt*, 223-224)

Al llarg de les seves notes, hom pot veure com Ponge feia consideracions a l'entorn de com usaven aquests artificis alguns poetes; i així, per exemple, havia manifestat que preuava la *mise en page* d'André du Buchet, de qui explicava que la seva “originalité se manifeste visiblement (et même, comme on dit, saute aux yeux) dans la disposition des mots ou suites de mots sur la page”, o bé es referia a la disposició que ell anomenava *en archipel* de Hölderlin, o a la de Mallarmé *en constellation* (*NNR III*, P2, 1320). Però l'interessant és que, si bé als seus textos publicats la disposició tipogràfica no arribava a la formalització cal·ligramàtica, l'anàlisi dels esborranys manuscrits sí que evidenciaria, en alguns casos, una certa tendència cal·ligramàtica, talment com si aquesta incidís en el procés creatiu tal i com ho assenyala Martel (especialista en els manuscrits pongeans):

Le recours aux calligrammes typographiques permet d'établir des rapports mimétiques étroits entre la définition-description des objets et leur représentation visuelle; par ailleurs, [...] les dossiers révèlent que bien avant l'étape de la publication, la dimension visuelle du texte, sa figure picturale, intervient directement dans l'invention. Bien qu'ils restent le plus souvent confinés aux archives, ces calligrammes exercent une évidente fonction heuristique au sein de l'écriture; catalyseurs génétiques, ils cristallisent ou contiennent le flot verbal ou encore ils prennent le relais de la recherche rythmique et sémantique Martel (1998: 80)

Es tractaria, doncs, d'un *calligramme génétique* no visible al text imprès però que hauria contribuït a la gènesi de l'obra:⁵⁰⁵

Les dessins, calligrammes et essais de disposition typographique ou strophique qui jalonnent les dossiers révèlent qu'en dehors des considérations d'ordre éditorial et bien avant l'étape de l'impression, c'est au niveau même de la recherche scripturale que la figure du texte intervient. [...] Un état calligraphié peut ainsi être suivi de nombreuses réécritures (manuscrites ou dactylographiées) qui permettent à Ponge, tel le sculpteur, de retourner *en plein dans le truc* et de relancer sa recherche sur de nouvelles voies (Martel 1998: 72)

Per tant, la importància d'aquests cal·ligrames estaria sobretot en el fet que es constituïrien com a “*noyaux générateurs* de l'écriture [...] mais sans nécessairement laisser de marques sensibles ou immédiatement perceptibles dans les textes” (*ibid.*, 73). Certament, no podem oblidar la consciència plàstica que tenia Ponge dels objectes ni la circumstància que s'havia

⁵⁰⁵ Martel remarca especialment els casos dels poemes: «L'Appareil du téléphone», «Le Soleil placé en abîme» (ambdós a *Pc*) i el del llibre *La Seine*. I també els manuscrits relatius al text de «La Fenêtre» (*Pc*) mostra clares temptatives cal·ligramàtiques (a P2, 1139). Especialment rellevants són els estudis genètics del cicle de *Le Soleil* duts a terme per Martel, ja que deriven de la tesi doctoral elaborada per la investigadora: «Les rouages de l'invention: Le soleil en abîme de Francis Ponge» (Montréal: Université de Montréal, 1994). Així mateix, *vid* Martel 1992 per a un estudi sobre la traça temporal dins la creació de *Le Soleil*.

construït un món figural adient per a ser verbalment descrit; i de la mateixa manera, també el seu concepte matèric del llenguatge passava per una dimensió visual (recordem com l'impactaren les inscripcions llatines), per la qual cosa havia declarat que “je ne me satisfais de la rédaction de la moindre phrase, que *chacun*, tour à tour, des mots qui la composent n'ait été, imaginairement, par moi *mis en italiques*, comme pour fixer l'attention sur lui, pour braquer sur lui le regard” (NNR III, P2, 1321). I així, expressà que escrivia molt lentament i de forma discontinua perquè necessitava temps “pour en tracer l'image à l'encre” (PA, 61), i que quan es trobava en l'*état* de copsar algun objecte, no anava directament a la *machine*, sinó que feia una mena de gargots que, en certa manera, s'*appropriaven* a la forma de l'objecte en qüestió; i en parlava sobretot amb relació a «Le Galet»:⁵⁰⁶

quand je suis vraiment dans l'état –dans une espèce d'état second, n'est-ce pas– où j'essaye de faire passer par un signe graphique, par le graphisme des lettres, ou des espaces entre les lettres, des choses comme cela, enfin, ce qui vient de mon inconscient, si vous voulez en un sens, de ce qui vient du fond de moi, à propos d'un objet, [...] à ce moment-là, très souvent, la forme même de mon écriture est en forme de –je ne dis pas qu'elle soit en forme de figue pour *La Figue*, mais je me rappelle *Le Galet*, par exemple, mes premières notes sur *Le Galet*, c'étaient de grands signes ronds, c'étaient des lettres manuscrites et c'était comme ça. Il y avait, il y a comme un désir de revenir à une espèce de pictogramme (a Ristat 1977, CF, 281-2)

j'écris très rarement directement à la machine à écrire, j'inscris, très souvent dans la force même de l'objet en question –par exemple, je me souviens de la première écriture du *Galet*: c'étaient de grandes lettres rondes ou ovales-, c'est instinctif, c'est une espèce de... la forme même de mon écriture... quand je parle d'une rhétorique par objet, c'est vraiment la trace humaine à bout de bras [...] mon émotion fait que je me jette sur le papier et que j'écris, j'inscris l'objet (a Spada [1979] 1988: 32)

Així mateix, també els manuscrits de *La Seine* mostren quatre cal·ligrames que reproduïen, mitjançant la forma de remolins, l'*incessant tourbillon de l'eau*; i com assenyala Martel,

Les pré-originales des textes comme «Le Cheval» [de *Pièces*] et «La Guêpe» [de *La Rage*] révèlent une évidente *volonté d'imitation logique* des objets; sur les plans de la disposition, de la typographie et de la structure, ces textes évoquent [...] le mouvement du cheval et de la guêpe. [...] L'accumulation régulière de courts paragraphes et la scansion du texte reproduisent le galop du cheval ou encore c'est la succession erratique des fragments textuels qui évoque le vol tout en zigzag de la guêpe (Martel 1998: 71)

Aquests *calligrammes génétiques*, doncs, en algun cas ja clarament dibuixos (com els que es decobreixen als manuscrits del cicle de «Le Soleil placé en abîme»), exercirien una “fonction heuristique manifeste au sein de l'avancée scripturale” (Martel, *ibid.*, 76), i li servirien al poeta en tant que focus suscitadors de la memòria relativa a l'experiència amb l'objecte i

⁵⁰⁶ Quant al fet d'escriure a mà o a màquina, precisà la qüestió sovint: “Il est très rare que j'improviser, que j'écrive un brouillon à la machine. Ça m'est arrivé, à un certain moment. Par exemple dans le manuscrit du «Soleil placé en abîme» il y a des pages faites directement à la machine. Mais le plus souvent, non, je préfère de très loin la pointe, le bic ou le marqueur ou le stylo comme on l'appelait avant. [...] [La] machine, c'est pour mettre au net, pour avoir une vision *objective* du texte” (a Ristat 1977, CF, 281-282). “J'ai la plume ou le crayon au bout des doigts parce que je n'écris pas directement à la machine à écrire” (a Daive [1984] 1991: 27). De tota manera, cal assenyalar que només pels volts de 1948 Ponge hauria disposat d'una màquina d'escriure pròpia (a Farasse 1996: 173), per la qual cosa aquest *passar a net* el text s'hauria dut primer a terme manualment.

també per al desencadenament dels processos analògics; i així, “prenant le relais des mots, notamment quand la rédaction s’enlise ou se bute à des difficultés d’expression en apparence insurmontables, ils permettent à l’invention de se frayer une voie” (*ibid.*).

Això no obstant, i a banda d’aquest cal·ligrama genètic, serien molts els trets formals amb què Ponge establiria les similituds –i ara ja sí que perfectament manifestes– entre el text i la *chose* descrita. I la iconicitat hauria de relacionar-se, en aquest cas, amb el seu *parti pris* cratilià, perquè serà amb freqüència a partir del denominatiu que Ponge establirà el joc de semblances. I un cas paradigmàtic fóra el del poema relatiu a «le Verre d’Eau»,⁵⁰⁷ expressió que, com diria el poeta, seria “en quelque façon adéquate à l’objet qu’il désigne”:

Commençant par un V, finissant par un U, les deux seules lettres en forme de vase ou verre. Par ailleurs, j’aime assez que dans le VERRE, après la forme (donné par le V), soit donnée la matière par les deux syllabes ER RE, parfaitement symétriques comme si, placées de part et d’autre de la paroi du verre, l’une à l’intérieur, l’autre à l’extérieur, elles se reflétaient l’une en l’autre. [...] Enfin, quant à la consonne utilisée, le R, le roulement produit par son redoublement est excellent aussi, car il semble qu’il suffirait de prononcer très fort ou très intensément le mot VERRE en présence de l’objet qu’il désigne pour que, la matière de l’objet violemment secouée par les vibrations de la voix prononçant son nom, l’objet lui-même vole en éclats (ce qui rendrait bien compte d’une des principales propriétés du verre: sa fragilité) (*Mt*, 131)

De fet, l’única relació pròpiament icònica que podríem apreciar seria l’establerta entre les formes de les lletres < U > i < V > i la de l’objecte *got*, perquè les altres són *semblances* més aviat suggestionades; a més, tampoc no podrien enregistrar-se altres simulacions icòniques, perquè les *qualitats* del *verre* que s’expliciten al text –precisament les propietats que comunament atribuiríem a qualsevol objecte de vidre– són abstractes i, per tant, informes: així, la *transparència* que s’hi *traslluïria* en tant que < ER > esdevindria el reflex d’< RE >, i la *fragilitat* que es deduiria en funció de la virtual trencadissa que podria produir-se de

⁵⁰⁷ El poema, inserit a *Méthodes*, a la seva edició original (Paris: galerie Louise Leiris, 1949) fou il·lustrat, a més, amb litografies d’Eugène de Kermadec a fi i efecte d’atansar encara més la semblança del text amb la de l’objecte designat. De fet, van ser moltes les col·laboracions entre Ponge i els artistes plàstics (i no només amb Braque, que ja vam veure que dissenyà les cobertes de *Proèmes* i *Le Peintre à l’étude*, i il·lustrà amb aiguaforts les *Cinq sapes*); i per aquest motiu, tant la Biblioteca de Jacques Doucet de París (l’any 1960) com el Centre Pompidou (l’any 1977) organitzaren exposicions retrospectives dedicades a Ponge amb tots els seus llibres i escrits que havien estat il·lustrats per artistes de renom [*vid.* Chapon 1960 i 1977]. I és que molts textos que després s’inclourien a compilatoris haurien aparegut primer (o es publicarien després en solitari) il·lustrats per artistes: i així, *Matière et mémoire ou les lithographies à l’école* (Paris: Fernand Mourlot, 1945) es publicà originalment amb litografies de Jean Dubuffet. *La Crevette dans tous ses états* (Paris: Vrille, 1948), amb gravats al burí de Gérard Vulliamy. *L’Araignée publiée à l’intérieur de son appareil critique* (Paris: Aubier, 1952), amb aiguaforts d’André Beaudin. *Le Léopard* (Paris: Jeanne Bucher, 1953), amb aiguaforts de Jean Signovert; i *Le Soleil placé en abîme*, també amb aiguaforts aquest cop de Jacques Hérold (Bourg-la-Reine: Dominique Viglino, 1954). *La Fenêtre* (Paris: John Devoluy, 1955) aparegué amb puntes seques de Pierre Charbonnier. *L’asparagus* (Lausanne: Mermod, 1963), amb litografies de Jean Fautrier. De *L’Araignée*, l’any 1965 se’n féu una particular *édition bibliophilique* amb *gouaches* en color i gravats d’Albert Ayme (*vid.* Ayme 1999: 15-16), i el darrer llibre de Ponge, *Pratiques d’écriture ou l’inachèvement perpétuel* (1984), conté dibuixos de François Rouan. Així mateix, altres textos de Ponge foren il·lustrats malgrat que no se’n fessin edicions específiques: i tal és el cas, per exemple, de *L’abrégé de l’aventure organique suivi du développement d’un détail de celle-ci* (1976), que s’acompanyà de litografies de Roger Dérioux. I val a dir que molts textos de Ponge serviren per a formar part de catàlegs d’exposicions, com ara l’abans mencionat recull de *À la rêveuse matière*, que es publicà a Lausanne (Éditions du Verseau, 1963) amb motiu de l’exposició *Vues sur la matière* celebrada a la galeria Bonnier (on s’exposaven dibuixos d’Albert-Edgar Yersin i fotografies d’Henriette Grindat).

l'objecte, són *raons* derivades de justificacions més aviat isidorianes, atès que ens recorden les motivacions que establia el sevillà amb les seves etimologies populars.⁵⁰⁸

Quant a aquestes semblances establertes entre el *mot* i la *chose*, però, hem de dir que, com bé anotà Giordan (1976: 487), Ponge “privilégie les signifiants graphiques et typographiques sur les signifiants phoniques” i, en efecte, en Ponge trobarem, més que no pas el que Genette (1976: 77 i ss.) anomenà *mimophonies* (*mimésis phonique*), és a dir, la imitació de la cosa per mitjà de la fonètica del seu denominatiu, les anomenades *mimographies* (*mimésis graphique*), és a dir, la imitació de la cosa per part de la forma de l'escriptura (i ja vèiem com Ponge celebrava la idoneïtat de la *o* de les olives), perquè en Ponge, certament, “toute la mimésis verbale semble réfugiée dans le graphisme: déplacement sans surprise chez un écrivain typiquement visuel et d'esthétique toute picturale” (Genette 1976: 434).⁵⁰⁹ I així, i pel que fa a la funcionalitat il·lustrativa de les lletres de l'alfabet, en molts altres casos trobarem traces icòniques com les apuntades de «Le Verre d'Eau».⁵¹⁰

Pel que fa al seu text sobre l'*abricot*, Ponge ja havia declarat que “je m'arrangerai pour que l'*a* du caractère choisi ressemble autant que possible à mon fruit” (*Mt*, 223).

De «La Cruche» (*Pc*, 92-94), per exemple, el poeta remarcarà que a la meitat del mot s'obre una < U > que seria el buit intern del càntar, per la qual cosa l'objecte serà definit com “un creux entourné d'une terre fragile” (i no en va el mot *creux* pot enllaçar-se, fonèticament, amb el designador *cruche*).

De l'arbre *pi* en destacarà sempre Ponge la seva verticalitat, atès que, pròpiament, la *chose* “c'est un I” (*LR*, 91).

⁵⁰⁸ Com a exemple, podríem recordar que, per al mot *Segnis* ('indolent'), Sant Isidor proposava: *sine igni, ingenio carens*, és a dir, 'sense foc, mancat d'ingeni', tot suposant que la síl·laba *se* significava 'sense' (a *Etymologiarum X*, «De vocabulis», 247) [p. 846 de l'edició que citem a la Bibliografia general 10.3].

⁵⁰⁹ Com ja vam indicar, Ponge se sentí, en aquest aspecte, fortament influenciat pels *Idéogrammes occidentaux* de Claudel, que, en molts casos, eren pictogrames. I és que en el cratilisme de Claudel, en efecte, “on ne trouvera [...] pour ainsi dire aucune fantaisie mimétique inspirée par la réalité phonique du langage. Le jeu claudélien porte essentiellement sur l'écriture” (Genette 1976: 434). Claudel, doncs, també donava molta importància a l'aspecte gràfic dels mots, i per això interessà tant Ponge: “Les mots ont une âme. Je ne parle pas seulement du mot parlé, avec le timbre que lui imprime la voyelle, et [...] l'action particulière que lui confère la consonne. Mais le mot écrit lui-même, j'y trouve autre chose qu'une espèce d'algèbre conventionnelle. Entre le signe graphique et la chose signifiée, il y a un rapport. [...] Tout aussi bien que le chinois, l'écriture occidentale a par elle-même un sens. Et sens d'autant mieux que, tandis que le caractère chinois est immobile, notre mot marche” (Claudel, *Œuvres en prose*, 91-92). I així, Claudel il·lustraria aquesta idea “par le moyen de cette admirable et mémorable lettre M qui se dresse au milieu de notre alphabet comme un arc de triomphe appuyé sur son triple jambage” (Claudel, *ibid.*).

⁵¹⁰ Com recorda Genette, un text d'Hugo (*Voyage de Genève à Aix*) deixà una forta petjada pel que fa a les possibilitats de figuració de les lletres de l'alfabet, ja que en va assajar una *lecture hiéroglyphique*. Hugo repassà tot l'alfabet, però anotarem aquí només les lletres que presenten coincidència amb les propostes de Ponge. Així, Hugo anotava: “Avez-vous remarqué combien l'Y est une lettre pittoresque qui a des significations sans nombre? L'arbre est un Y [també la I era el pi de Ponge]; l'embranchement de deux routes est un Y; le confluent de deux rivières est un Y; une tête d'âne ou de boeuf est un Y; un verre sur son pied est un Y [el *verre* de Ponge]; un lys sur sa tige est un Y; un suppliant qui lève les bras au ciel est un Y. [...] Toutes les lettres ont d'abord été des signes et tous les signes ont d'abord été images. La société humaine, le monde, l'homme tout entier est dans l'alphabet. [...] U, c'est l'urne [la *cruche* pongeana]; V, c'est le vase (de là vient qu'on les confond souvent), je viens de dire ce que c'est qu'Y [...]” (a Genette 1976: 387).

A «Le Gymnaste» (PP, 65), la grafia < G > es revelarà com un rostre de perfil: “Comme son G l’indique, le gymnaste porte le bouc et la moustache”.

I tanmateix la lletra inicial del mot *taula* (T) del text dedicat a aquest moble designaria l’objecte *pictogràficament* (LT, a P2, 935). Ponge, a més, desglossa *Table* en < T > i < able >, senyal aquest darrer que coincidiria amb el morfema derivatiu *-able*. Com anota *Le Littré*, aquest sufix «indique ce qui est digne de recevoir l’action exprimée par le radical» i, en conseqüència, Ponge remarcarà que la *Table* és, rigorosament i motivada, un ‘suport’, perquè l’element < able > es *recolzaria* en la columna < T >. ⁵¹¹

També al poema «Escargots», novament podríem albirar una mena de pictograma: aquesta vegada, traçat per mitjà de l’expressió anglesa que, d’una forma simbòlica, expressaria el desplaçament continuat dels cargols: “Les escargots aiment la terre... *Go on*, ils avancent” (PP, 51); i així, la grafia < Go > representaria la closca espiraliforme del gasteròpode, i el perllongament rectilini del següent mot < on >, el cos tou de l’animal.

A «Notes prises pour un oiseau» (LR, 27),⁵¹² del mot *OISEAU* –molt interessant per al poeta en tant que terme aglutinador de totes les vocals– destacaria Ponge que hagués estat millor que l’única consonant fos una < L > (*de l’aile*) o bé una < V > (*des ailes déployées*), tot i que la < S > tampoc no li resultaria inadequada, perquè “il ressemble au profil de l’oiseau au repos”.

I finalment, i entroncant amb el que parlàvem quant a la pertinència significativa de l’onomàstica per a Ponge (6.1.1), trobaríem jocs d’associacions amb les lletres procedents de noms propis, com ara el cas de *Braque*, la < B > del qual li evocava al poeta la forma d’una guitarra (i tot essent aquesta un element prototípic de les obres del pintor, la iconicitat s’hauria atès per *transferència*); o la < Q > que, *avec son manche*, li recordava *irrésistiblement* “une casserole de terre, une cuiller à pot, un miroir à la main, etc.” (AC, P1, 128); en aquest cas, però, ja no podríem establir cap mena de semblança entre la forma d’aquesta lletra i la forma d’alguna entitat relacionada amb l’àmbit de l’artista Braque, per la qual cosa es tractaria, simplement, de la lectura pictogràfica que podríem fer d’aquest signe en tant que representació escrita d’un fonema aïllat (element, per tant, no significatiu de la llengua).

El procediment clàssic de la motivació cratiliàna, però, que seria el del simbolisme fonètic, no serà gaire freqüent en Ponge, o, si més no, no reflectirà una semblança de caire intuïtiu, sinó que respondrà al mateix desenvolupament de la *métalogique*; i així, Ponge intentarà més aviat que l’objecte justifiqui el mot que no pas a la inversa, motiu pel qual copsarem menys “onomatopée (qui imite la chose)” que no pas “mimologisme [en termes de Genette] qui

⁵¹¹ Així ho explicà en una entrevista: “dans *La Table* il s’agit d’un suffixe, *able*. Là c’est le suffixe qui est significatif. Dans ce texte sur la table (sur l’objet de la table), je dis que c’est seulement le suffixe *able* qui signifie la possibilité d’être. [...] Alors, la table serait le suffixe *able* appuyé, adossé au *t* qui es le pictogramme de la table. [...] En même temps, ce *t*, c’est le *tau* des Égyptiens, la marque de la prédestination dans la langue égyptienne” (a Dahlin [1979] 1980: 276).

⁵¹² Aquí veuríem clarament la petjada d’un dels *idéogrammes* de Claudel, el relatiu a *vol*: “«v» les deux ailes de l’oiseau, «o» le cercle qu’il décrit, «l» l’oiseau qui va et revient” (Claudel, *Œuvres en prose*, 86). A més a més, hem de dir que «Notes pour un oiseau» va ser el primer text que Ponge va escriure a propòsit d’una pintura tal i com l’autor declarà: “C’est fait à partir d’une peinture d’Ebiche. Le texte est d’ailleurs dédié à Ebiche. Ce sont des oiseaux d’Ebiche, d’une peinture d’Ebiche, deux poulettes comme ça dans une corbeille en train de pondre, qui ont été à l’origine de ce texte” (a Formentelli 1981: 179).

imite le mot” (Allen [1975] 1977: 241). Això no obstant, podríem trobar alguns exemples onomatopèics, com el que ja havíem anotat quant al fonema relatiu a la grafia < è > de la *chèvre*, que ens recordaria el so del *bélement* de l’animal (i el mateix poeta apuntaria més tard que aquí “l’*accent grave* est très important”, perquè “bèlement, différence avec cheval...” (*Mt*, 223); i a «La cruche», el so /eu/ podria il·lustrar la resonància de l’interior del càntir, així com l’abundància de sibilants de «L’Araignée» ens remet a la saliva de l’aràcnid-poeta.⁵¹³ Però sovint els jocs mimofònics seran molt més elaborats, i així, a «Le Fauteil», Ponge anotarà que: “La voix s’enfonce dans *faute* et se relève et se feuillette dans *teuil*” (*Textes hors recueil*, a P2, 1387), i això en tant que la vocal velar posterior del fonema /o/ relatiu a la grafia < au > (*fauteil*), que s’*enfonsa* dins la gola, s’avançaria envers una articulació anterior /oe/ (grafia < eui > , *teuil*) i semblaria expulsada per la líquida amb què acaba el mot, és a dir, talment com si hagués estat impulsada per la molla del ressort del sofà. I el verb *feuilleter* que compareix com a trànsit fonètic disposa, a més, de grafies comunes tant amb *faute* com amb *teuil*, i a banda que la < ll > ens remet a la qualitat de *mollesse* de l’objecte, és clar que podem associar aquí l’activitat de *feuilleter* en l’emplaçament domèstic de realitzar-la en un sofà.

I un altre cas fóra el de «L’Anthracite» (*Pc*, 64), que tot essent un carbó mineral *lluient*, el poeta assenyalarà que això podria constatar-se “à la troisième syllabe”, i en virtut que aquesta “brille” (una *llum*, però, que hauria estat transferida per la consideració simbòlica del tret distintiu de la [i] en tant que vocal anterior alta); així que aquest tret de lluïssor estaria tant “à la vue comme à la prononciation”; i segons Ponge, a més, la claror encara es veuria intensificada pel fet que la darrera síl·laba del mot és muda.

La pertinència de la dimensió foneticofonològica, però, tindrà lloc en Ponge més aviat pel *desplegament* sintagmàtic d’un o més fonemes, és a dir, mitjançant una recurrència a la manera jakobsoniana a la qual havíem anomenat disseminació verbal; i així, Ponge mencionarà “L’accueil et le recueil du fauteuil” en tant que “Le fauteil accueille et recueille les forces physiques” (P2, 1387); i el vol frenètic de «La Guêpe» (una *frénésie* que provocarà l’aparició del mot *forcènerie*), que anirà propagant-se al llarg dels mots mitjançant els grups consonàntics < nt > o < nd > (suscitant les *qualités* de *brillante*, *bourdonnate*, *musicale qu’une corde fort tendue, fort vibrante*), acabarà per descobrir la característica principal de l’insecte, ja que “dès lors” la coneixerem com a “brûlante ou piquante, ce qui rend son contact dangereux” (*LR*, 15). Un altre dels casos típics el trobaríem al poema dedicat al *vesc* («Le Gui», *Pc*, 59), atès que la frase que obre el text és un doble sintagma nominal que apareix ja sense cap mena de nexa per tal d’afavorir aquest *déroulement* de la /l/ i la /g/ entre diferents vocals: “Le gui la glu” ([lɔ̃ˈgilaˈɣly]⁵¹⁴); a més, la iteració tindria, en aquest cas, una clara

⁵¹³ Ho analitza molt acuradament Campos en el context de la seva traducció al portuguès del poema, i allí indica que Ponge, mitjançant “l’effet de sifflement” del fonema /s/ de l’inici del poema (*Sans doute le sais-je bien*; *Pc*, 109) i de la sibilant “palatalisée ou chuintante” del pronom personal *je* posposat al verb, “cherche à accentuer, au moyen d’une figure phonique de projection iconique, l’égouttement du filet de salive (bave) qui engendre la toile et le discours (rhétorique) de l’araignée-poète” (Campos 1999: 46). Com assenyala Ponge al poema, l’*araignée* “n’a les pattes si distantes, si distinctes –la démarche si délicate– qu’afin de pouvoir ensuite arpenter cette toile –parcourir en tous sens son ouvrage de bave” (*Pc*, 109), i com anota Campos, cal advertir com l’al·literació generada per la dental /d/ (*distantes, distinctes, démarche, délicate*) emfasitza aquesta progressió constant, aquest *arpenter* i *parcourir en tous sens* en el polisèmic sentit de ‘totes direccions i tots els sentits’, és a dir, ponderant totes les significacions de cada mot. La tela, com assenyala el poeta, és “à la fois filature et tissage” (*Pc*, 110), i caldria recordar aquí l’etimologia del mot *text*.

⁵¹⁴ Com pot veure’s, la primera /g/, malgrat que emplaçada entre vocals, continua pronunciant-se oclusiva ([g]) a diferència del català i del castellà; però la segona sí que té un so aproximant ([ɣ]) pel fet d’haver estat precedida per la líquida, com també succeeix en les altres llengües mencionades.

motivació semàntica, perquè el vesc és una planta hemiparàsita i, per tant, «collant comme la gli» tal i com resa l'adagi popular. Un altre cas podria ser el de «Les Ombelles» que, com anota Ponge, “ne font pas d'ombre, mais de l'ombe” (*Pc*, 50): i aquí el poeta hauria inserit un neologisme per síncope (tot elidint-se la /r/ del mot *ombre*) per tal de fer derivar, *justament* i fonètica, *ombe* d'*ombelle*. Però com sabem, el primer element suscitant de la semblança el trobarà Ponge en l'apel·latiu dels objectes, així que part dels seus recursos de semblança serà el fet d'establir neologismes denominadors tal i com succeiria amb «Les Hirondelles» (*Pc*, 164). Primerament, l'autor confrontarà l'apel·latiu modern amb l'antic: “Hirondelle, mot excellent; bien mieux qu'aronde” (*aronde*, segons *Le Littré*, és el nom que antigament designava les orenetes); i empès per la circumstància que les orenetes solquen l'horitzó, Ponge inscriurà un neologisme per analogia gràfica i fonètica: d'*Hirondelle* a *Horizonnelle*; a més, i com s'estableix una coincidència virtual entre el so *-elle(s)* i el que es correspondria amb *-aile(s)*, el terme *Horizonnelles* remetrà, en conseqüència, a un 'horitzó d'ales', a un *horitzó d'orenetes* si prenem el signe *ala* com a sinecdòquic de l'ocell. I l'expressió esdevindrà, per justesa denominativa, *tautològica*.

I un altre cas peculiar de semblança entre el *mot* i la *chose* l'hauria instaurat Ponge a *le Soleil* a la secció «Le Soleil toupie à fouetter (III)» de *Le Soleil placé en abîme*. Com l'autor tot sovint ens farà partícips, als mateixos textos, de les seves particulars disquisicions a l'entorn de les denominacions, serem testimonis de com el poeta es pregunta “Pourquoi le français, pour désigner l'astre du jour, a-t-il choisi la forme verbale dérivée du diminutif *soliculus*”, perquè “Littré note que [...] le latin dit *sol*, l'italien *sole*, l'espagnol *sol*, le scandinave *sol*, l'allemand *sonne*, l'anglais *sun* [...]” (i, en efecte, *Le Littré* especifica que solament la llengua francesa, a diferència de la resta, fa provenir el nom *Soleil* de la forma *-culus* del diminutiu llatí); l'important, però, és que Ponge provarà de justificar aquesta derivació per mitjà d'una de les seves analogies més comunes: la que relacionaria l'univers –així com també el mateix llenguatge– amb les peces de l'engranatge d'un rellotge,⁵¹⁵ la més important del qual seria, en aquest cas, el *sol*, el *ressort* impulsor de tota la maquinària:

Serait-ce par goût précieux du petit, du menu, du bijou? Non. Plutôt, parce que c'est par une déflation, parfois, au cours d'une opération en repli, que les proportions se trouvent et que tout se met à fonctionner. Puis, n'est-ce pas souvent, dans une machine, dans un mouvement d'horlogerie, la roue⁵¹⁶ la plus petite qui est aussi la plus importante, celle qui entraîne tout? Enfin le soleil, dans l'horlogerie universelle, n'est-il pas, véritablement, une étoile petite, quoique la plus éblouissante et tyrannique de notre point de vue; une étoile jaune et peu lumineuse, d'environ la cinquième grandeur et dont on sait que, placée à la distance des étoiles les plus rapprochées, elle serait à la limite de la visibilité à l'œil nu? Le diminutif soleil, dès longtemps choisi par ceux de notre race, rend merveilleusement compte de tout cela (*Pc*, 153-4)

⁵¹⁵ Ja hem comentat molts cops la metàfora pongeana de l'*horloge* “selon laquelle le texte est constitué d'un assemblage de rouages dont le mouvement repose sur la cohésion interne de ses différents éléments” (Martel 1992: 111-112); i en aquest cas, a més, “Avec la métaphore de l'horloge, Ponge transfère au Soleil l'image cosmique déjà présente à la Renaissance” (Martel 1992: 112), fet que s'alligaria “à la notion de boucle, présente notamment dans la définition de l'*Objet*” (Martel, *ibid.*, 111). Ja ho havíem vist en assenyalar com Ponge lloava l'*horloge grave* dels mots de Malherbe (6.3.1) i l'*horloge* de la *Langue française*. De fet, qualsevol text podria ser considerat pel poeta com un mecanisme d'*horlogerie* que caldria ser posat en funcionament: “Une fois le texte est agencé, vraiment, c'est une machine; il réalise quelque chose comme le *mouvement perpétuel*: c'est-à-dire qu'il est comme une montre en état de fonctionnement. [...] Une fois que la machine est faite, l'auteur n'a plus intérêt. Ça marche tout seul” (a Ristat 1977, *CF*, 279).

⁵¹⁶ Prèviament, Ponge havia ja definit *le soleil* com “Moyeu, roue et cascade; girande et noria”.

L'objecte *soleil*, doncs, i a fi i efecte de poder *raonar* el poeta les restes d'aquest sufix diminutiu que haurien quedat al seu nom, en comptes d'ésser representat, com habitualment, en tant que astre lluminós de grans dimensions, apareixerà així empetit en funció de la mida de l'ull de l'home (*la mesura de totes les choses*), és a dir, tal i com aquest el podria *veure* en alçar els ulls. I, a més, aquesta descripció es relacionarà amb la del text «Pluie», poema inaugural de *Le Parti pris*,⁵¹⁷ i a on també la pluja es defineix “comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation” (PP, 32); en aquest cas, de nou el *sol* compareixerà com la peça cabdal de la maquinària, perquè en remetre la pluja, és a dir, en aturar-se, acompassadament, el moviment d'aquest engranatge pluvial, serà la definitiva aparició de l'astre la que marcarà la fi de *la machinerie* en provocar l'evaporació mateixa de *l'appareil*:

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparait tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore: il a plu (PP, 31-32)

Això no obstant, caldria recordar que, si bé hom defineix una icona en tant que signe que representa el seu objecte mitjançant una semblança de tipus visual (*eikon*, 'imatge'), en una tipologia com l'establerta per Peirce, per exemple, hi tindrien cabuda altres tipus de relacions, perquè si les *imatges* pròpiament dites constituïrien una de les possibilitats dels signes icònics, els *diagrames* i les *metàfores* en serien unes altres, atès que el vincle entre representant i representat, o bé respondria a una analogia entre les relacions de les parts de

⁵¹⁷ Aquest poema inicial, veritable *cortina de pluja* (“c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu”; PP, 31), es presenta, com bé anota Beugnot, “comme un lever de rideau sur la scène de l'écriture”; i evocaria també el *clinamen* o dispersió d'àtoms relativa al *De natura rerum* de Lucreci (P1, 899). Ponge coneixia aquesta noció, atès que a Cerisy la mencionà tot precisant que “Le clinamen est une notion qui viendrait plutôt d'Empédocle; et le *De natura rerum* fait l'éloge d'Empédocle” (Cerisy, 63); i certament, la pluja de *Le Parti pris*, que va adquirir formes, ens apropa a aquesta noció. Vegem-ho en paraules d'un especialista en el tema: “L'épicurisme transmis par Lucrèce s'éclaire à partir d'une physique (celle d'Archimède), et de la loi selon laquelle rien ne se crée, rien ne se perd: les choses existent par la combinaison d'éléments insécables (étymologie des *atomes*) qu'une chute constante et parallèle entraîne dans le vide. Au cours de cette chute, les atomes sont déviés de leur course rectiligne, de façon aléatoire, selon une inclinaison minimale (le *clinamen*), et on a ainsi la possibilité de se rencontrer, pour donner naissance à des sortes de turbulences locales, et finalement aux choses et aux êtres, lesquels, naturellement, sont appelés (à la manière du tourbillon dans le courant d'un fluide) à se défaire et à s'éparpiller pour retourner au flux atomique originel. La formation des corps ainsi comprise n'a pas besoin de recourir à l'intervention divine, c'est pourquoi le *De Natura rerum* se présente aussi comme un traité de morale, destiné à affranchir ses lecteurs de la crainte des dieux, et, plus largement, de toute allégeance à une transcendance. En ce sens, le poème lucretien constitue un jalon primordial dans l'élaboration d'une pensée matérialiste” (a Veck 1994: 29, i extret de Michel Serres, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce, fleuves et turbulences*, Paris Minituit, 1977). I així, al text «Pluie» “la chute implacable [...] des gouttes figure le flux des atomes, qui, dévié de sa verticalité rectiligne par les contingences, donne lieu, selon le principe de l'écart aléatoire (le *clinamen* lucretien), à des combinaisons atomiques variées et momentanées (métaphoriquement *grain de blé, pois, bille, berlingots convexes*), qui s'unifient selon la pente en *nappe* ou *ruisseau* [...]. Chaque objet [...] à l'image de ce qui se passe pour la pluie, se constitue en assemblage provisoire sur le flux élémentaire avant de s'y dissoudre de nouveau. Le Parti pris des choses, c'est reconnaître le caractère transitoire, non absolu ou définitif, de ce qui existe: tout a une fin. Dans les textes pongiens, l'objet n'est pas considéré *en soi* [...]. Il est saisi comme un *fonctionnement*” (Veck 1994: 52). Per a una anàlisi lingüísticoestructural d'aquest poema, *vid.* el detallat article d'Inès Oseki-Dépré «Les plaisirs de la pluie» (a Francis Ponge. *Cahier de L'Herne*, núm. 51, Paris: L'Herne, 1986, pp. 64-85).

cadascú, o bé a l'establiment d'alguna mena de paral·lelisme (Peirce, 2.276, 2.277, 2.279).⁵¹⁸ Així doncs, també les metàfores podrien entendre's en tant que icones, i en efecte, i tal i com anota la lingüística cognitiva (a Cuenca/Hilferty 1999: 104), n'hi hauria les precisament anomenades *métaphores d'imatge*, perquè a partir d'una semblança veritablement fonamentada en una impressió sensorial i, en concret, visual, les noves expressions revelarien la projecció de l'estructura perceptual d'una realitat (la que constituïria el *domini origen*) envers una altra (el *domini destí*); i en Ponge trobaríem clars exemples d'aquests tipus (que es correspondrien amb les imatges retinals que exposàvem a la secció 3.4.1), com el de la *barca* que es definiria com “une cuiller sans manche” (*Pc*, 45), el de la *nou*, afigurada en tant que *deux lobes* de *petite cervelle* (*PA*, 265), o el dels *cargols* que es perfilarien en tant que *globus oculars* (*PP*, 53). I així mateix, també veuríem com a «Le nouveau poisson» (*PA*, 351-352), els peïxos seran fletxes envoltades de carn els blancs de les quals no serien sinó els ulls.⁵¹⁹ I a l'exemple abans mencionat de «Le Fauteuil», també hi trobaríem una metàfora d'imatge, atès que Ponge anota que “Le fauteil est une {nourrice | mère assise} qui a deux bras et quatre pieds” (*P2*, 1387). De tota manera, i a banda que aquesta nova *imatge* compareixerà associada amb les seves particulars connotacions, hi intervindria també en el procés translàtic la informació que de cada àmbit coneixeríem (i no només la de tipus perceptual), com en el cas de l'exemple del *cargol* que afigurava l'ull, ja que també pot deduir-se una clara analogia entre les secrecions dels gasteròpodes i les de la glàndula lacrimal humana; i a més, justament la semblança que hauria triat Ponge per tal d'establir la metàfora amb els *ulls* i no pas amb cap altra entitat pseudoesfèrica hauria estat una de *no* perceptible, perquè segons explicita l'autor al text, hauria volgut transferir als cargols la *vulnérabilité* de l'òrgan de la visió.

Això no obstant, i encara que tot escrit pongeà pretendria ser un *homòleg* del seu respectiu objecte, el poema no deixaria de ser, com en el fons tota *ècfrasi*, una imatge il·lusòria del mateix, perquè “l'ekphrasis en effet substitue un texte au tableau au lieu de traduire cette peinture en mots” (Riffaterre 1994: 227), és a dir, que resulta menys “una descripció que

⁵¹⁸ De fet, cal destacar que Peirce detalla que la icona *no* tindria una connexió dinàmica amb l'objecte que representa; les seves qualitats s'assemblarien a les de l'objecte en qüestió i provocarien, en la ment de qui copsa la semblança, sensacions anàlogues, però no estaria físicament connectada al seu objecte, com ara el cas de l'índex (*CP*, 2.299). Per a Peirce, doncs, una icona tant podria ser una fotografia com qualsevol equació algebraica, atès que, com en el cas d'aquest darrer exemple, una similitud pel que fa a les relacions entre les parts de dues entitats podria establir-se –i, de fet, s'estableix– en virtut de certes *convencions*; quelcom que, si més no, pel que fa als *diagrames*, ens faria entendre la relació icònica no com una “reproducció de formes materials”, sinó com un “sistema de modelació abstracte” més proper al signe de tipus *simbol* (a Argente 1984: 44). I és que una de les característiques més importants de la distinció dels signes establerta per Peirce seria, tal i com assenyala Jakobson, la de la relativitat del seu criteri tipològic: “Ce n'est pas la présence ou l'absence absolues de similitude ou de contiguïté [...] ni le fait que la connexion habituelle entre ces constituants serait de l'ordre du fait pur ou de l'ordre de l'institutionnel pur, qui sont au fondement de la division de l'ensemble des signes en icônes, indices et symboles, mais seulement la prédominance de l'un de ces facteurs sur les autres” (Jakobson 1966: 26). De tota manera, val a dir que, per a Peirce (2.279), la propietat específica de les icones és que poden revelar veritats insospitades de l'objecte del qual són signe; el que coincidiria, precisament, amb la intenció de Ponge de descobrir les propietats *inouïes* de les coses.

⁵¹⁹ La imatge, a més, conduirà Ponge a establir tota una reflexió envers els objectius de la vida (tot relacionant el fet amb la direccionalitat de la fletxa): “Bien plus encore que les oiseaux les poissons sont des flèches, entourées de chair, mais leur cible (la cible qui correspond à ces flèches) n'est pas à l'extérieur d'elles. Elle est incluse en elles; elles les transportent inexorablement, comiquement avec elles; chacune en a deux: une de chaque côté de la tête (de la pointe de la flèche) et, paradoxalement, ces cibles leur servent à *voir* [...]. À voir quoi? [...] à voir *qu'il n'y a pas de cible* dans le monde extérieur, qu'il n'y a que des sollicitations (et des dangers épars), incompréhensibles, contradictoires. Qu'il n'y [a] aucun but à la vie (etc., etc.). Qu'on est fait comme une flèche, qu'on s'en croit une, mais qu'on est une drôle de flèche à vrai dire: qu'on est perdu, égaré, qu'on n'a aucun but” (*PA*, 351-352).

una lectura e interpretació, de acuerdo con convenciones literarias, de una obra de arte visual sobre la que el texto literario se proyecta como un filtro” (Monegal 2000: 19). I és que, com anotà Ricœur tot reproduint unes paraules de Paul Henle, “«s’il y a un élément iconique dans la métaphore, il est également clair que l’icône n’est pas présentée, mais est simplement décrite»”,⁵²⁰ atès que, lògicament, “rien n’est montré en images sensorielles; tout arrive dans le langage” (a Ricœur 1975: 240).⁵²¹ L’objectiu seria, però, que el sentit de les expressions fes l’efecte d’una impressió sensorial, que hom pogués parlar d’una *iconicité du sens* en funció de “la fusion du sens avec un flot d’images évoquées ou excitées”: el que Marcus Hester anomenaria “fusion du *sens* et des *sensa*”,⁵²² és a dir, el “déploiement iconique du sens dans l’imaginaire” (a Ricœur 1973: 267). Per consegüent, no es tractaria que el poema pogués associar-se amb imatges de qualsevol tipus, sinó que projectés certes imatges amb motiu de la seva significació tot produint-se el “control de l’image par le sens; en d’autres termes... un imaginaire impliqué dans le langage lui-même” (*ibid.*, 268). I un exemple podria ser el del text «La Cigarette» (*PP*, 40); en aquest poema, Ponge perfila que l’extrem encès de la cigarreta (*bouton embrasé*) va “desquamant en pellicules argentées”, per la qual cosa la imatge associada a l’objecte es vincularia a l’àmbit semàntic apuntat pel text: sota l’acotació de *terme de médecine*, el sentit que ens dona *Le Littré* del lema *desquamation* és que es tracta d’un procés que tot just es produiria *après la rougeole*, afecció que, en efecte, provoca l’aparició de *boutons (tumeurs arrondies qui se forment sur la peau)*; i *la cigarette* esdevindria, en conseqüència, la imatge *viva* “d’un bouton embrasé qui desquame”.

Aquestes metàfores, doncs, serien típiques en Ponge, perquè en funció del seu anhel de *refaire le monde* des de la seva òptica particular, els objectes s’afiguraríen mitjançant les específiques imatges que serien projectades pel *nou* sentit dels textos (textos que, al seu torn, actuaven com a interpretants dels signes que representaven els objectes en qüestió). I aquest afany *visibilitzador* caracteritzarà l’expressió de Ponge en tant que autor consagrat a les manifestacions sensibles, perquè com declarava Sampon tot just a la introducció del seu estudi sobre Ponge, “Il faudra s’introduire dans l’œuvre de Ponge en questionnant le regard, l’œil partout présent” (Sampon 1988: 1). I és que, com el mateix poeta expressaria, “Point de doute que la littérature [...] passe (entre et sorte) de plus en plus par les yeux. Elle sort de nous par la plume (ou la machine à écrire): devant nos yeux. Elle entre en nous également par les yeux” (*Mt*, 214); motiu pel qual es gloriejava que “les plus grands peintres de l’époque, Picasso, Braque, Fautrier, Dubuffet” haguessin valorat els textos de *Le Parti pris* pel fet “qu’ils étaient soumis à la *vision*” i perquè “auraient pu aussi bien être des tableaux que des textes” (*PS*, 89). I tot essent el món per a Ponge *physiquement présent au regard*, a partir d’aquesta afirmació de Braque que “Les peintres connaissent les choses de vue”, i que els literats “les connaissent de nom” (Braque 1952: 22), Ponge respondrà que,

⁵²⁰ Del seu treball «Metaphor», a *Language, Thought and Culture*, ed. de Paul Henle, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1958, p. 177 [citat per Ricœur].

⁵²¹ Amb tot, aquesta circumstància no deixarà de ser avantatjosa, ja que és precisament pel fet que a la metàfora la iconicitat no és plàstica, que aquesta tindrà la possibilitat d’incidir en “ressemblances inédites, soit de qualité, de structure, de localisation, soit encore de situation, soit enfin de sentiment” (Ricœur 1975: 241); relacions de *semblança* que els cognitivistes estipularien, aquesta vegada, en funció de les anomenades *métaphores conceptuels*, és a dir, patrons abstractes –derivats de l’experiència de l’home amb el seu entorn– a partir dels quals es generarien tota mena d’expressions translàtiques (i com que la lingüística cognitiva, fonamentada en l’àmbit de la *parole*, no relega la connotació en favor de la denotació, podrien encabir-se també aquestes *ressemblances de sentiment* que anotava Ricœur). De fet, i com anotàvem quant a la *figura morta* del got d’aigua (3.5), la tan anomenada concepció del signe com a *forma que conté un significat* no és sinó l’actualització d’una de les més comunes metàfores conceptuales: la que reproduïx l’esquema del ‘recipient’.

⁵²² Al seu treball *The Meaning of poetic metaphor*, The Hague: Mouton, 1967, pp. 160-169 [citat per Ricœur].

talment com els pintors, també els escriptors “connaissent les choses de vue et de tous leurs autres sens, croyez-moi. Le drame est qu’ils les connaissent aussi de nom et que c’est avec et contre ces noms, et encore avec d’autres noms, qu’ils doivent dire leur vue: c’est atroce” (a *P2*, 901); i és per això que ell hauria anat *contra la paraula* arbitrària (*contre les insuffisances d’expression*) tot cercant la motivada llengua de les coses, i just hauria trobat, en l’adopció de les formes icòniques, és a dir, de les figures, l’única forma de representar la realitat sense sortir del llenguatge i tot essent fidel a les seves noves *formes de voir*.⁵²³ Certament, les *metàfores d’imatge* reflecteixen la projecció, per mitjà dels signes, de les qualitats perceptuals dels objectes als quals aquests representarien (tot podent afigurar-se, com hauria dut a terme Ponge, un *banc de peixos* en tant que “mille tronçons de rail sous la locomotive”, o bé “mille barres ou signes de l’alphabet morse télégraphique”; *Pc*, 97); però caldria observar que s’hauria produït una semblança *entre les realitats designades* i no pas *entre els elements designadors*,⁵²⁴ i sols en el cas dels procediments mimogràfics (cal·ligrames i disposicions tipogràfiques diverses) o bé dels fonètics (com l’efectisme de les onomatopeies o el de certs simbolismes acústics com els de les al·literacions) podríem parlar de relacions *reals* entre una unitat lingüística i un referent extralingüístic –que no entre un significat i un significat lingüístic. I és per això que Todorov, per exemple, proposà, per al llenguatge poètic, les denominacions de *symbolisant* i *symbolisé* en comptes de les de *signifiant* i *signifié*:

La relation entre un signifiant et un signifié est *nécessaire* mais obligatoirement immotivée [...]. En revanche... la relation entre symbolisant et symbolisé est non *nécessaire* (ou «arbitraire») car le symbolisant comme le symbolisé peuvent exister en dehors de cette relation; pour cette raison même, la relation ne peut être que *motivée*, car autrement rien ne nous pousserait à l’établir. [...] [La] relation de signification implique l’immotivation; en revanche *tous* les symboles sont motivés (Todorov [1970] 1979: 20)

I a més, també el procés de la *symbolisation* seria infinit com el de la *signification* (recordem la semiosi il·limitada peirceana), perquè tot *symbolisé* podria ser, al seu torn, “*symbolisant* d’altre chose, ouvrant ainsi une chaîne de sens dont on ne peut pas arrêter le déroulement” (Domenech 1985: 44); i podríem identificar aquesta *symbolisation* amb el procediment de la *figuració*, perquè, en efecte, *symbolisant* i *symbolisé* es correspondrien, respectivament, a *figurans* i *figuratum*. I és que una figura és, de fet, la imatge reflectida de l’objecte significat; la que exhibiria la seva significació sense necessitat de ser interpretada, perquè tot actuant com les icones, aquestes representarien el caràcter representatiu d’un representamen tot representant un paral·lelisme mitjançant una altra cosa (Peirce, 2.277). I talment ho havia

⁵²³ Pel que fa a un estudi de l’obra de Ponge sobre aquests aspectes figurals relacionats en part o totalment amb la pintura, remetem a la tesi doctoral d’Arlene Miriam Ganem «Francis Ponge figuring poetry: trials and tribulations of poetic inscription» (New Haven: Yale University, 1986), a l’estudi de Sampon (1988) que citem a la bibliografia, i al treball de Bernard Vouilloux *Un art de la figure: Francis Ponge dans l’atelier du peintre* (Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1998).

⁵²⁴ I és per això que Deguy ja advertia que, de fet, els termes de la retòrica no es definien sinó *par indexation sur des rapports «réels»*, ja que “C’est donc par référence à la disposition des choses en dehors du langage, sur le modèle, ou par *copie*, des percepts naïvement pris pour mesure réaliste en leurs deux ou trois modes de composition *effective*, que la théorie des tropes règle sa propre définition, synthèse et taxinomie –comme si les choses étaient découpées dans leur mode d’être et d’être-ensemble *avant* le langage de son côté, et que celui-ci se chargeât de *figure* en *réflétant* dans son élément les rapports principaux et privilégiés des choses. C’est le *comme dans les choses* qui donne au langage son statut figuratif; les rapports réels (naïvement *constatés*) servent implicitement de comparants ou modèles, pour *configurer* toute la théorie de la figure” (Deguy 1969: 843). I així, hom podria concloure que “La rhétorique est donc, viscéralement et insciemment, elle-même métaphorisée; elle se con-forme aux lois de la représentation [...], c’est-à-dire sur une évidence de la correspondance en miroir ou *ressemblance* entre objets-perçus, percepts-idées et mots-discours” (*ibid.*, 845). El 1969, doncs, Deguy ja apel·lava a una descripció cognitivista de la teoria retòrica.

apuntat Wittgenstein al *Tractatus* tot perfilant que figura i figurat compartirien forma lògica, és a dir, tot explicitant que haurien de correlacionar-se per mitjà d'una mateixa forma de figuració. I efectivament, tot per a Ponge rauria en les figures, “*figures* qui permettent de se voir et de se comprendre dans le monde: les *figures* à proprement parler (non les idées)” (PS, 98). Per tant, el *changer le monde* pongeà significava, en conclusió, *changer* les figures amb què ens representariem el món, perquè Ponge no intentava, en definitiva, sinó “modifier les possibilités de figuration” (Gleize 1983: 168); i així modificant les figures, el poeta hauria refet el món.



Com hem anat veient en aquest capítol, doncs, la *métalogique* pongeana permetria d'establir un sistema de diferents procediments per semblança que, a partir d'una perspectiva referencial forta, haurien factibilitzat un vincle de motivació entre les paraules i la realitat designada. Certament, les relacions de significació intralingüístiques, és a dir, entre un significant i un significat al dedins del sistema de la llengua són, malgrat que necessàries, com havíem dit (1.2.1), arbitràries, atès que en res no podria assemblar-se un significant o imatge acústica amb l'entitat intel·ligible i no sensible del significat; però gràcies a les figures icòniques adoptades per les noves nocions de Ponge, aquests significats tindrien plena consistència matèrica en tant que fets de paraules (*cosas* i *choses*, com deia el poeta), motiu pel qual podrien adoptar les qualitats de l'entitat afigurada. Amb tot, això només podria haver estat possible a partir d'una concepció translingüística i clarament referencialista del llenguatge, perquè sols concebant el mot com a efectiu representant del seu objecte (i d'un objecte, en aquest cas, de naturalesa empírica), hom podria establir-hi relacions de semblança. Així doncs, si bé per a Genette (1966: 219) el signe convencional seria *arbitrari*, *abstracte* (perquè “désigne non une chose mais un concept”) i *unívoc* (atès que, en principi, encercaria la no ambigüitat), el poètic seria, per contra, *motivats*, *concret* (perquè designa per mitjà d'un o més detalls precisos i no en funció d'una idea general) i *ambigu* (perquè tot signe, en funció dels trets abans assenyalats i segons l'analogia descrita, tindria prou capacitat com per afigurar molts objectes diferents); i totes tres característiques les acompliria el llenguatge pongeà, perquè en voler fugir el poeta dels conceptes abstractes a l'entorn de les coses, les hauria sabut afigurar en funció d'atribuir competència ecfràstica a les expressions significants que les designarien; malgrat que, en ser aquests objectes una imatge fugissera, sempre podrien semblar *altres* en virtut de l'ambigüitat de l'aparença.

I tot *semblant* les representacions sígniques *icones* de les coses, més s'enfortirà la referencialitat. I caldria ara observar, en conseqüència, l'espai de desenvolupament d'aquestes figures.

7.2 L'espai geomètric de les figures pongeanes: una retòrica literal

Aucune vérité autre que littérale si notre langage est fait de mots.
Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre» (*AC*, P2, 701)

(Corollaire) –Il n'y a pas de différence entre le sens propre et le sens figuré des mots– parce que le sens des mots est une chose essentiellement négative.

Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale* (descoberts el 1996; 2002: 80)

Tal i com hem assenyalat repetidament, si prenem el mot *figura* en el seu sentit no translàtic disposaríem del perfil d'un cos desplegat en un espai; i en tant que proposàvem que el referent poètic s'afigurava literalment, parlàvem de les entitats corpòries de la referència en poesia. La qüestió, però, és que llavors fóra l'espai la dimensió pertinent per a abordar les figuracions, atès que aquestes suposen, en efecte, un *desplaçament* de sentit:

Le mot figure, on l'a souvent remarqué, est lui-même une *figure*, assimilant la configuration de l'espace linguistique à celle de l'espace sensible. Dès sa naissance, la rhétorique n'a pu penser les tours et détours du langage, les *tropes*, que comme déplacements dans l'espace, *métaphores*. [...] [L'espace] est la matrice de toute organisation sémantique (Collot 1989: 229)

I val a dir que just Ponge va establir una clara analogia entre la retòrica i la geometria, que és la ciència que estudia les propietats i les mesures dels cossos en un pla o bé en l'espai.

Certament, aquesta imatge també podria transferir-se al llenguatge convencional, perquè com assenyalà Jenny, entre la realitat i la seva representació lingüística sempre s'obriria un espai o distància irreductible que, en definitiva, no faria sinó multiplicar les nostres perspectives de percepció i coneixement:⁵²⁵

⁵²⁵ Estem parlant aquí, en efecte, de llenguatge *figurat*, però això no vol que al llenguatge quotidià no s'hi desenvolupin figures, perquè aquestes no són privatives de la literatura. Com assenyalà Sperber (1975), la distància entre el llenguatge literari i el que no ho és *no* tindria a veure amb la presència o no de figures, sinó amb els diferents nivells de representació conceptual que podria encabir una expressió, perquè com molt bé va anotar ja Du Marsais, el llenguatge de cada dia està ple de figures: “On dit communément que *les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires* [...] D'ailleurs, bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes” (Du Marsais [1730] 1977: 7-8). I el mateix assenyalaria Jakobson: “vous entendez dans le tramway des plaisanteries fondées sur les mêmes figures que la poésie lyrique la plus belle” (Jakobson 1973: 114). La clau està, doncs, en el coneixement compartit que tenen els interlocutors i en funció del qual interpreten l'expressió figurada, perquè, certament, “La convencionalitat (o literalitat) i la figurativitat absolutes són molt rares i constitueixen, en el fons, els extrems d'una llarga i variada escala”, atès que el llenguatge és, “per naturalesa, essencialment tropològic” (Salvador 1989: 31). Quant al llenguatge poètic, doncs, més que no pas la *figura* pròpiament dita, el que ens interessaria és aquesta distància que els processos inferencials generarien en funció dels diferents nivells de conceptualització subjacents.

Quant à la référence au monde, elle est tout aussi irréductible à une conséquence mécanique du discours. La parole en effet ne trouve pas un monde tout constitué avant elle, et qu'elle se contenterait d'épeler. Tout autant elle produit ce monde en le sommant de paraître. *Objet par objet*, elle le situe vis-à-vis du discours, elle en fait le terme de cette ostension qu'elle promène sur un horizon d'apparition. [...] Dans le mouvement pour rejoindre tel ou tel objet du monde, on a ouvert une *profondeur* qui est aussi une distance. Et aucune accumulation de mes mots ne pourra jamais la réduire. La multiplication des visées diffractera seulement cette distance en mille perspectives, offrant d'ailleurs du même coup la chance d'une mobilité d'*intentions* et de projets... (Jenny 1990: 19)

En el cas de Ponge, però, com que els seus referents afigurats estarien pels objectes del nostre món d'experiència tal i com podrien haver estat percebuts factualment (perquè al seu àmbit parlariem d'una referència *actual* a elements concrets, i no pas d'una de *virtual* a conceptes), les directrius de la distància que separaria els mots i les coses també seria peculiar, perquè, si per un costat, Ponge partia del fet que "Les figures de rhétorique et les figures de la géométrie sont les mêmes", però per un altre remarcava que l'antiga geometria euclidiana estava ja desfasada, "on sait que l'on n'est plus dans la physique euclidienne, n'est-ce pas? Ceci est important. [...] Nous ne sommes plus dans l'espace euclidien" (citat a Lévy 1999: 99), llavors prengué consciència que caldria establir un altre *espai* per a la retòrica que no fos el de l'ideal euclidià, perquè si

On ne vivait plus dans le monde d'Euclide, on ne pouvait plus employer les mots qui servent à la fois pour la physique euclidienne et la rhétorique classique (parabole, syllepse, etc.). C'était l'ère de la relativité en histoire, en science (a Koster 1983: 104)

I en conseqüència, Ponge es plantejà crear una nova dimensió retòrica que bandegés els espais de descripció utòpica en favor, i és clar, de l'espai *real* on es manifestarien els accidentals fenòmens, el que el duria a adoptar una geometria pluridimensional. Així doncs, abordarem aquí els procediments de la *métalogique* que implicarien l'eixamplament de l'espai semàntic (*mise en abîme*) i que ens permetrien d'entendre la nova retòrica pongeana *no euclidiana* (que res no tindria a veure, però, amb la que suscitaria el *poema cubista* del qual llavors se'n parlava); una retòrica que, tot prenent la figura per veritable entitat real, no podria sinó entendre's literalment, ja que en virtut de la relativitat del nostre coneixement sobre les coses, el que per a Jenny seria una incertesa, fóra per a Ponge l'única veritat, perquè l'única certesa de la qual disposaria el poeta havia de ser la construïda per les paraules, la dels mots i lletres i espais en blanc que dibuixarien el perfil exacte de les figures del seu món de referència: és a dir, les del veritable real que sols a l'escriptura haurien pogut deixar un rastre indeleble:

la question de l'adéquation possible de nos visions à une Vérité Éternelle, la réponse vient aussitôt, elle est évidemment négative. Aucune vérité autre que relative, relative au temps, à l'espace, à la condition humaine, à ses (à nos) langages. Oui, finalement, aucune vérité autre que littérale si notre langage est fait de mots, fait de lettres, et d'espaces entre les mots et les lettres [...]. C'est en ce sens que Braque a pu dire que «la vérité n'a pas de contraire». Bien sûr puisqu'elle est, littéralement, ce qui est écrit (*AC*, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», P2, 700-1)

7.2.1 De retòrica i geometria: sobre l'espai no euclidià i sobre el poema cubista

Certament, per a Ponge la *retòrica* significava la manera més fefaent d'expressar un objecte mitjançant paraules; i per tant, això implicava que cada *chose* reclamaria la seva específica retòrica a fi i efecte d'ésser descrita adequadament; fet que també dependria de la particular visió que tingués el poeta sobre cada cosa. I és que, com el mateix Ponge repetia tot citant Braque, «L'Objet, c'est la poétique».⁵²⁶

Tous les textes du *Parti pris* comportent un art poétique, «une rhétorique par objet», un complexe de qualités inouïes (a Ristat 1977, *CF*, 280)

Toutefois, chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes: la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet. (*Mt*, 37)

Chaque objet correspond à un art poétique, donc à un style et peut faire l'objet d'un poème, avec une rhétorique particulière. C'est une rhétorique par objet. La rhétorique du coquillage et la façon d'en parler ne sont pas la même que pour parler de la figue ou de la guêpe ou de l'œillet (a Dahlin [1979] 1980: 274)

I com que la seva poètica era una metalògica, un mètode, Ponge també parlarà, a banda d'una *rhétorique par objet*, d'una tècnica per objecte: “je suis farouchement imbu de technique. Mais je suis partisan d'une technique par poète, et même, à la limite, d'une technique *par poème* –que déterminerait son objet” (*LR*, 132). Per tant, aquesta *nova retòrica* no tindria altra finalitat que la de mostrar aquesta descripció inèdita dels objectes; i les seves *figures* en cap cas no respondrien a les de la preceptiva de la retòrica clàssica, quelcom que Ponge equiparava amb la mascarada d'un palau ja desfasat:

[Rhétorique] tu n'es plus qu'un mot à colonnes, nom d'un palais que je déteste [...] La poésie, un kiosque en ruine dans ses jardins; [...] Voici mon plan: Masqués nous pénétrerons ensemble dans ces palais, et participerons à la fête qui s'y donne. Mieux, nous y tiendrons les flambeaux. Personne autre que nous... sombres comme nous sommes, pour porter la lumière dans cette mômerie nocturne, épisode central de la tragédie⁵²⁷ (*Mt*, 190)

⁵²⁶ Ponge encapçalà amb aquesta fórmula un dels seus textos que s'inclou al volum *Lyres* (*Lj*, 150); i l'expressió “Le peintre pense en formes et en couleurs: l'objet, c'est la poétique” pertany, en efecte, a un dels quaderns de Braque (1952: 11). De tota manera, cal assenyalar que l'*objecte* havia estat ja *la poétique* per als surrealistes, perquè havien donat molta importància a l'objecte creat artificialment i al descontextualitzat; i hom recordarà, per exemple, els cèlebres muntatges d'objectes que llavors es realitzaven a la capital francesa, com quan se celebrà, el 1936, a la galeria parisenca de Charles Ratton, una exposició d'objectes surrealistes que es caracteritzaven, com anotà Ciriot (1986: 83), per la seva “inutilidad práctica, [...] su aspecto turbador y extraño, [...] arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que los constituyen”. Eres dues les modalitats prototípiques de l'objecte surrealista: el *poema-objecte*, una combinació de textos i objectes *trobats-interpretats* “por lo general dispuestos sobre la superficie en que aparecen los epígrafes, en interacción con ellos, mezclando íntimamente la forma vista y la sugerida por la palabra escrita”, i també els anomenats *objectes de funcionament simbòlic*, tot entenent el concepte simbòlic no en un sentit mític o espiritual, sinó “en el concreto sentido freudiano, con preferencia libidinoso, sentimental y fetichista” (*ibid.*, 85).

⁵²⁷ Tal i com li ho explicarà a Sollers, Ponge hauria establert aquí una analogia entre l'antiga retòrica i *la famille ancienne de Juliette*, per la qual cosa la menció d'aquesta *tragédie* faria referència al drama de Shakespeare (Acte I, escena IV); i al text «Nouvelles notes sur Fautrier», torna a sortir aquesta referència (*AC*, P2, 682). Així doncs, Romeo i els seus companys (els *nous poètes*) haurien irromput amb torxes (la nova visió) en l'antic palau des *Capulets* per tal de portar-hi *la lumière* (*PS*, 74-75).

Amb aquestes paraules, que formaven part originalment d'un «Prologue aux questions rhétoriques», contribuïa Ponge a un projecte que ell mateix impulsà i que fou el de publicar, a la revista *Cahiers du Sud*, un número íntegrament dedicat a les *Questions rhétoriques*.⁵²⁸ Com explicava el director de la revista, Jean Ballard, la idea partia del fet “qu'il y a urgence à définir une nouvelle rhétorique” i que es tractava de desenvolupar “une réflexion de type théorique à partir d'expériences singulières” (Beugnot 1992: 56), i la iniciativa tingué una gran acollida: inicialment, el tema havia de cenyir-se a l'àmbit de la literatura i abastar un sol número de la revista, però finalment en foren set (del núm. 295 al 301 entre els anys 1949 i 1950) i s'inclogueren articles relatius a la música (amb el de René Leibovitz: «La rhétorique d'A. Schoenberg») i a la pintura (amb un d'André Masson: «Peinture et rhétorique»),⁵²⁹ àmbits amb els quals Ponge sempre confrontà la seva reflexió poètica. La qüestió, però, és que, si bé en Ponge “la rhétorique semble sortir dévalorisée”, això no s'ajustaria a la veritat, perquè, com remarca Beugnot, “Ponge n'a pas au contraire cessé de croire à sa nécessité”, ja que la considerava un “indispensable instrument, réflexe de santé, presque de salut public face à l'usure et au sordide du langage quotidien” [i el mateix Ponge havia dit: “apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public”; *Pr*, 157]; el que perseguia el poeta, en tot cas, era també bandejar els convencionalismes retòrics i “fonder une stylistique du particulier” (Beugnot 1992: 62) que fos escaient per al seu *parti pris*. I així, la retòrica pongeana, més que no pas conformar-se com un conjunt de procediments d'aplicació sistemàtica, hauria de veure's com un mode d'entendre el llenguatge en funció de la cosa representada, motiu pel qual el seu abast “se limite plus à une sémiotique qu'à une rhétorique pratiquant les tropes” (Lavorel 1986a: 145).

⁵²⁸ Ponge col·laboraria amb els *Cahiers du Sud* entre el 1945 i el 1963, i hi trobarem molts textos seus i ressenyes dels mateixos. A més, Jean Tortel, gran amic de Ponge, estava molt vinculat a la revista (des del 1934 fins al 1966). Pel que fa a la iniciativa del monogràfic *Questions rhétoriques*, Ponge així n'explicà l'objectiu: “Quant à ce numéro sur la rhétorique, mon idée est de donner à chacun l'occasion de débattre avec lui-même, mais autrement qu'*in petto*, ces questions qui le tourmentent (ou le tourmentèrent) et dont il se laisse tourmenter justement faute de les considérer en face, de les prendre une fois à bras le corps: comment se fait-il que je veuille m'exprimer (à qui est-ce que je parle et pourquoi?), comment se fait-il que je ne sache comment le faire (est-ce que je parle? comment est-ce que je parle?) comment se fait-il que l'accord ne se fasse pas sur mes intentions, sur les moyens que j'emploie (sont-ce les bons moyens?) Comment se fait-il que ces moyens aient tant de part à mon œuvre (que j'envisage parfois de la laisser)? Ai-je raison ou tort? Ou est-ce que ce sont eux qui ont raison ou tort? Ils ne m'opposent que leurs goûts ou leurs opinions –et non aucunes règles que j'aurais transgressées [...]. Et moi je ne leur propose aussi que mon goût et je ne sais quelle certitude intime (pas bien certaine tous les jours)” (a Beugnot 1992: 56-57). I quant al seu article «Prologue aux questions rhétoriques», que fou reprès a *Méthodes*, s'inclogué al núm. 295 dels *Cahiers du sud* (any 1949, p. 360).

⁵²⁹ En total, foren divuit contribucions de molt divers contingut (per a un llistat i comentari, *vid.* Beugnot 1992: 55), entre les quals trobaríem, per exemple, un avanç de la *La rhétorique décryptée* de Paulhan. Ponge, que va escriure un *avant-propos* per a la primera sèrie d'articles (tot i que signa *Cahiers du Sud*), assenyalava la contradicció que, malgrat que considerava morta l'antiga retòrica, la literatura no feia sinó proliferar: “Notre propos devait s'établir sur la constatation que l'ancienne rhétorique est morte [...]; mais d'autre part et dans ce même moment, que la parole continue, que l'écrit se multiplie, enfin que la littérature foisonne. [...] C'est ainsi que Francis Ponge fut amené à proposer la question sous la forme suivante, à la fois prudente et touchant pourtant le fond du problème: Est-il (ou non) absurde de penser que puissent être actuellement (ou dès à présent) apportés des éléments permettant de jeter les bases d'une nouvelle rhétorique?” (a Beugnot 1992: 67-68). En qualsevol cas, però, i com assenyalà Tortel ([1975] 1977: 40), “Le terme de rhétorique dans la pensée et dans l'écriture de Francis Ponge n'a jamais rien eu de péjoratif. Mais ce qui est important, c'est que la rhétorique, pour Ponge, n'est plus du tout une application d'un certain nombre de règles venues de l'extérieur. C'est le texte qui crée sa propre rhétorique”. I com Ponge precisà, el que es tractaria és que totes les suposades restriccions no fessin sinó alliberar el llenguatge: “la rhétorique est utile [...] dans la mesure où elle permet justement, par l'acceptation obligatoire de certaines règles, de délivrer le langage; c'est la rhétorique, dans le sens de l'acceptation de contraintes, de règles, etc., qui libère le langage. [...] C'est une contrainte libératrice” (*ibid.*, 40).

Certament, el que recollí Ponge de la tradició retòrica clàssica –i a banda de considerar, com llegíem a les seves declaracions, la retòrica com un *palais*, quelcom que no és ja sinó una imatge tòpica (per bé que per a Ponge es tractés d'un palau en ruïna)⁵³⁰ seria la condició d'*spatialisantes* que s'atribuiria a les figures, perquè entre l'expressió convencional i una de figurada s'hauria produït un *espai* a través del qual es constituïria, precisament, la *figura*;⁵³¹ la *forma* que, sense el desplaçament semàntic generador de l'espai en qüestió, no hauria pogut donar-se, perquè com anotava Genette, *l'espace fait la figure*, motiu pel qual aquesta no emergiria en el cas contrari: “[Quand] le signe et le sens sont contigus, ils se touchent sans laisser de vide: il n’y a pas de figure” (Genette 1966: 215). I és que, com assenyalen els cognitivistes, conceptualitzem el llenguatge metafòricament en termes espacials (Lakoff/Johnson [1980] 1995: 167); una qüestió que, com hem vist, ja consideraven els estudis de retòrica. I com detallava Genette,

Dans ces métaphores [...] (la *ligne* du Parti, les *perspectives* d'avenir, la *distance* intérieure, le *plan* divin, etc.), on ne parle pas de l'espace: on parle d'autre chose *en termes* d'espace [...]. [Sa] présence est implicite, impliquée, à la source ou à la base du message plutôt que dans son contenu [...]. Les métaphores spatiales constituent donc un discours, à portée presque universelle, puisqu'on y parle de tout [...], et dont l'espace constitue la forme, puisqu'il fournit les termes mêmes de son langage. Il y a bien ici un signifié, qui est l'objet variable du discours, et un signifiant, qui est le terme spatial. Mais du seul fait qu'il y a figure, c'est-à-dire transfert d'expression, à l'objet nommément désigné s'ajoute un second objet

⁵³⁰ Efectivament, el concepte de *retòrica* com a *construcció* o *edifici* té molta antiguitat; i un exemple clàssic que podria haver tingut en ment Ponge seria el del vast tractat de retòrica llatina *Palatium reginae eloquentiae* (1614), de Gérard Pelletier (Beugnot 1990: 8). De tota manera, la referència pongeana al *palau* (i vegem com es produeix la transferència de la realitat a la designació: *rhétorique* → *mot à colonnes*) estaria també relacionada amb una citació d'Antoine Lemierre (poeta del XVIII) que Ponge hauria extret del *Littré* i que hauria inserit al text «Le Verre d'Eau»: “L'allégorie habite un palais diaphane” (tot considerant l'al·legoria com a representativa de la retòrica); aquesta citació, consignada a l'entorn del lema *diaphane*, l'hauria trobada Ponge en encerrar al diccionari els adjectius que li semblaven adients per a redactar el seu text sobre *el vas d'aigua*, i precisament a l'entorn d'aquesta citació fonamentarà Bernard Beugnot, especialista en literatura francesa del s. XVIII, el seu estudi sobre Francis Ponge: *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane* (1990); estudi que perfila, i molt plausiblement, una imatge divuitesca del poeta. Així mateix, remetem a la tesi doctoral d'André Bellatorre «*Templa serena*. La rhétorique singulière de Francis Ponge» (Aix: Université d'Aix-Marseille I, 1994).

⁵³¹ Remetem aquí a les definicions de *figura* de Du Marsais i Fontanier que anotàvem a les Consideracions Conceptuals. Certament, *l'espai* seria essencial per a l'efectiva figuració del cos de la figura. I una explicitació d'aquest espai la trobaríem a la retòrica de Quintilià mitjançant la metàfora del moviment, ja que per al mestre de Calahorra el llenguatge sense artificis es compararia amb un cos en repòs; i el figurat, amb el d'un que es desplaça (*Institutio*, II, 13, 9). Com ja hem anotat, nosaltres no assimilèm figuració amb ornamentació, però aquesta era la idea que es troba als inicis de la retòrica i que permetia, a més, justificar que el llenguatge figurat s'allunyés de les formes convencionals. Seguint amb la noció de *l'espai* relativa a la llengua, tampoc no podem oblidar que el concepte s'alliga, evidentment, als *topoi* de la *inventio*, veritables *llocs* on els retòrics podien trobar els més comuns i consagrats temes o motius. I l'espai estaria, de fet, a l'origen mateix de la parla, perquè com ens diu Varró a *De lingua latina, loqui* (“parlar”) deriva de *locus*, ja que qui parla col·loca conscientment cada mot al lloc que li correspon (Varró, VI, VII, 56). Un breu recorregut a l'entorn de la història de les retòriques pot consultar-se a la coneguda *aide-mémoire* de Roland Barthes: «L'ancienne rhétorique», publicada al núm. 16 de *Communications*, l'any 1970. Però sens dubte remetem a l'extraordinària tesi de Marc Fumaroli: *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et res littéraire, de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, publicada per Droz (Genève: 1980) i per Albin Michel (Paris: 1994); així com a la *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne: 1450-1950*, treball també dirigit per Fumaroli (Paris: PUF, 1999). En qualsevol cas, nosaltres no voldríem deixar de mencionar aquí la vessant psicologista de les figures retòriques representada per *De l'art de parler* (1675) del *père* Bernard Lamy, fonamentada en la premissa que les figures són el llenguatge de la passió, i en tant que la “passion déforme le point de vue sur les choses [...] oblige à des paroles particulières” (a Barthes [1970a] 1994: 330). I aquesta idea influí l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, on l'autor declararà que “Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des Tropes” (Rousseau [1781] 1995: 381).

(l'espace), dont la présence est peut-être involontaire, en tout cas étrangère au propos initial, et introduite par la seule forme du discours. Il s'agit donc ici d'un espace *connoté*, manifesté plutôt que désigné, parlant plutôt que parlé, qui se trahit dans la métaphore comme l'inconscient se livre dans un rêve ou dans un lapsus. Au contraire, l'espace décrit par le physicien, le philosophe, l'écrivain, l'espace constitué ou reconstitué par le peintre ou le cinéaste est directement visé par le savant ou l'artiste comme l'objet d'une intention claire (Genette 1966: 102-103)

le terme même de métaphore spatiale est presque un pléonasma, car les métaphores sont généralement tirées du lexique de l'étendue: il y a toujours de l'espace dans le langage, quand ce ne serait que cet intervalle variable, souvent imperceptible, mais toujours actif, entre la lettre et l'esprit, que la Rhétorique appelait figure, observant au passage que le mot *figure* n'est lui-même qu'une métaphore corporelle. Tout notre langage est tissé d'espace. [...] Aujourd'hui la littérature –la pensée– ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure: figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage *s'espace* afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive (*ibid.*, 107-108)

La qüestió, però, és que, per a Ponge, aquest espai generat per la *distància* que es revelaria entre l'objecte entès convencionalment i l'objecte verbal que ell construiria –*figurans* i *figuratum*, respectivament– tampoc no podria regir-se per les convencions que, fins llavors, havien regulat l'espai topològic; perquè si Ponge lluitava contra el llenguatge convencional amb motiu que aquest no reflectia l'autèntica veritat dels fenòmens, tampoc no podia ser *irreal* l'espai (retòric) on es desplegués la descripció dels seus objectes. De cap manera, doncs, es tractaria d'un espai idealitzat, perquè justament la *métalogique* pongeana reclamava un espai corb i multidimensional, és a dir, el que, en termes matemàtics, desbordaria les premisses d'una geometria com l'euclidiana, motiu pel qual Ponge declararia haver dut a terme un “effort en tout cas pour changer les formes rhétoriques; retrouver peut-être une nouvelle figure qui permette de concevoir le monde contemporain autrement que sur le monde euclidien” (P2, 1413).⁵³² I és que Ponge, que sempre es mostrà deutor de la seva formació en la branca *latin-sciences* (PS, 58), hauria establert, en efecte, una correspondència entre les figures de la retòrica i les figures geomètriques;⁵³³ i talment com quedà obsoleta la geometria euclidiana, tampoc no l'antiga retòrica podria ja tenir sentit; i així ho va declarar al llarg de tota la seva trajectòria:

⁵³² Val a dir que també Valéry havia mencionat aquest *espace* no clàssic a una conferència sobre Descartes l'any 1937: “Mais c'est ainsi que doit se présenter à l'œil du poète le système du monde spirituel bien isolé, quoique pourvu de toutes les illusions nécessaires; il n'y manque ni les nébuleuses verbales à résoudre, ni les infinis et les perspectives que nous peint un espace, qui est, peut-être, un *espace courbé*” (Valéry, *Œuvres*, I, 798). D'altra banda, podríem assenyalar que, l'any 1967, es publicà un breu poemari d'Eugène Guillevic anomenat, justament, *Euclidiennes*. El componen un conjunt de breus poemes cadascun dels quals rep el nom d'una figura geomètrica (o bé d'un element de la nomenclatura matemàtica) que s'acompanya, a més, amb el dibuix de la figura en qüestió; i en ells, la veu poètica l'assumeix la figura que, a la manera d'una falla, ens dona una succinta raó del seu ésser. I així, al poema «Triangle isocèle», per exemple, llegim: “J'ai réussi à mettre/Un peu d'ordre en moi-même./J'ai tendance à me plaire.” (Guillevic 1967: 32); i en aquest text, en efecte, l'*ordre* es fa palès en una figura els dos costats de la qual aconsegueixen de tocar-se i tot trobant així la complaença. Altrament, i com ja havíem dit, també a la poesia de Reverdy les al·lusions a elements compositius i geomètrics són freqüents, i lluny de l'àmbit francòfon també trobaríem exemples, com és el cas del poema «Geometrie» del romanès Marin Sorescu (1991: 76).

⁵³³ A més, aquest traspass de la retòrica a la geometria també tindria sentit en tant que la primera disciplina pertany al *trivium*, les branques del qual (gramàtica, lògica i retòrica) *il·luminen els secrets dels mots*; mentre que les del *quadrivium* a la qual pertany la geometria juntament amb la música, l'àritmètica i l'astronomia, *donen raó de la natura* (Laborda 1993: 45), de la natura per la qual havia pres partit el poeta.

Il n'était plus, évidemment, possible d'émouvoir ou de convaincre selon les modes de la rhétorique ancienne, selon ses figures. Qu'elles étaient ces figures? Eh bien, par exemple, l'ellipse, l'hyperbole, la parabole, etc. Or, il se trouve que ces figures ont le même nom et sont pratiquement la même chose que les figures de la géométrie, de la géométrie d'Euclide. [...] maintenant, on sait bien que la géométrie actuelle n'est plus la géométrie euclidienne. La physique, la même chose (PS, 95)

on a commencé à comprendre que la rhétorique ancienne, c'est-à-dire celle où les tropes, les figures, ont le même nom que les figures de la géométrie d'Euclide, ça ne marchait plus à certains niveaux, qu'il fallait en venir à une autre physique, la physique ondulatoire, etc. [...] Pourquoi est-ce qu'à partir d'une certaine époque, on n'a plus enseigné la rhétorique c'est-à-dire l'art d'émouvoir par l'éloquence, la parole, dans les collèges et les lycées? Parce qu'on a confusément compris que cette rhétorique qui était à l'intérieur du système euclidien ne fonctionnait plus. [...] on n'a plus enseigné l'art d'émouvoir selon les figures d'Euclide, qui sont les mêmes que les figures de la rhétorique, l'ellipse, la parabole, etc. (a Cerisy, 64)

nous sommes [...] dans une période anarchique [...] parce qu'il n'y a pas [...] des règles. C'est-à-dire qu'on ne juge pas un texte sur sa conformité avec une loi du genre. [...] La *technique*, vous comprenez... On s'intéresse au contenu, et pas du tout à la forme. Je pense que c'est une absurdité. Un texte, un poème, un roman, doit être jugé à partir des règles de ce genre. Il n'y a pas de consensus. Pourquoi? C'est parce que la rhétorique ancienne ne fonctionne pas. On ne peut plus enseigner la classe terminale, presque terminale, en France, qui s'appelait la classe de rhétorique parce qu'on y enseignait la manière d'émouvoir, de convaincre, etc. C'était ça, la rhétorique... On disait quels étaient les figures, les tropes, on vous disait: ça c'est une ellipse, voici comment vous pouvez provoquer, faire pleurer, faire rire [...]. Et on s'aperçoit maintenant qu'on ne peut plus figurer ce qu'on sait du monde avec la géométrie euclidienne. Tout a changé... Alors, si l'ellipse d'Euclide ne fonctionne plus, l'ellipse dans le langage ne peut plus être enseignée. Nous sommes à la recherche de nouvelles figures qui nous permettront de rendre compte du monde, tel que maintenant les physiciens et les géomètres sont obligés de le voir. [...] Ça veut dire que nous sommes maintenant dans une espèce de trouble, d'une recherche, nous n'avons pas trouvé encore. Et c'est d'ailleurs comme ça qu'on crée véritablement les règles, ce n'est pas en les formulant, mais ce sont exigences intérieures, le refus des règles anciennes. (a Pop [1976] 1988: 18-19)

Per tant, caldria, segons Ponge, elaborar unes noves figures amb la plasticitat derivada de la matèria lingüística i de la seva pervivència en tant que rastre escriptural; i comprendre, i és clar, l'espai no euclidià, és a dir, la dimensió corba del real:

Qu'avons-nous à faire? [...] Nous consacrant à notre seule fonction, l'écriture, et nous enfonçant dans sa matière, [...] sans souci des formes anciennes et les refondant dans la masse, comme on fait des vieilles statues [...]: Ainsi formerons-nous un jour peut-être les nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'Espace courbe, l'Espace non-euclidien (AC, a P2, 714)

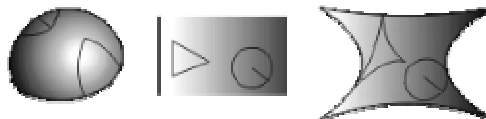
Així doncs, i segons la seva nova analogia —en aquest cas, una *analogia proportionalis*—,⁵³⁴ el llenguatge convencional i les figures de la retòrica clàssica es correspondrien amb l'espai pla

⁵³⁴ Aquesta analogia, relativa en aquest cas a l'adjectiu *análogos*, seria la que expressaria més fidelment una relació de proporció d'ordre conceptual o matemàtic; i podria formular-se mitjançant l'equació arquetípica: «A és a B com C és a D» (Pla 2003: 14). Aquesta definició d'analogia es correspondria amb la que relaciona Aristòtil amb la metàfora, perquè si *un segon terme és al primer com el quart és al tercer*, podria emprar-se el quart en lloc del segon i viceversa (*Poètica*, 1457b 16-18). Com assenyalen Perelman i Olbrechts-Tyteca ([1958] 1989: 570), seria aquesta la clàssica analogia emprada per Kant, Whately o Cournot, i seguint un judici de Cazalis, la

de la geometria euclidiana; i el nou llenguatge de la *métalogique*, amb l'espai corb de les geometries hiperbòlica i el·líptica, és a dir, amb les geometries no euclidianes.⁵³⁵ Efectivament, les premisses d'Euclides no es fonamentaven sinó en una idea irreal de l'espai: en ell, dues línies paral·leles mai no es tallarien; i les figures geomètriques descrites no podien sinó ser planes i idealitzades. La diversitat del món natural, però, no pot descriure's en funció d'aquests paràmetres –sols cal observar les formes dels núvols i la de les onades–, i així ho demostrà Georg Bernhard Riemann, que fou el matemàtic que revolucionà la geometria en parlar de l'espai multidimensional.⁵³⁶ Entenem, doncs, que Ponge establís la seva analogia geomètrica, atès que la seva idea era la d'adreçar-se a les coses des d'una perspectiva empírica i no pas mitjançant conceptes abstractes.⁵³⁷ Certament, en un d'aquells articles que havíem mencionat dels *Cahiers du Sud* dedicats a les *Questions Rhétoriques* (en concret, el d'André Dhôtel intítulat «Rhétorique fabuleuse»), s'hi feia referència a l'espai pluridimensional i a la circumstància que no era possible traslladar, al sistema verbal convencional i fixat, els nous descobriments amb relació a l'autèntica

particularitat d'aquesta relació analògica és que en lloc de tractar-se d'una relació de semblança, fóra una semblança de relació (*ibid.*).

⁵³⁵ Ambdues geometries contradiuen el cinquè postulat d'Euclides: les rectes de la geometria el·líptica, anomenades *geodèsiques*, són tancades; per un punt exterior a una recta no en passaria cap de paral·lela; i la suma dels angles interns d'un triangle seria més gran que 180° . A la hiperbòlica, per un punt exterior a una recta, de paral·leles en passarien infinites; i la suma dels angles interns d'un triangle seria més petita que 180° . A l'euclidiana, per contra, per un punt exterior a una recta, de paral·leles en passarien una i només una, i els angles interns d'un triangle sumarien sempre 180° . A la següent imatge, s'il·lustren, d'esquerra a dreta, les geometries el·líptica, euclidiana i hiperbòlica:



⁵³⁶ Fou a la cèlebre conferència del 10 de juny de 1854, a la Universitat de Göttingen, que Riemann desmuntà els pilars de la geometria clàssica grega; i foren les seves noves teories –d'altra banda, ja intuïdes per Carl Gauss– les que emprà més tard Einstein per a explicar la creació de l'univers i de la seva evolució (a Kaku [1994] 1996: 46 i ss.). Així mateix, caldria mencionar aquí la geometria fractal que fou ideada pel matemàtic Benoît Mandelbrot, una geometria també no euclidiana “qui s'applique aux formes irrégulières de la nature complexe autant qu'aux figures de la mathématique pure” (Chirrollet 2002: 103). Mandelbrot gestà la idea d'aquesta teoria el 1960, però fou al seu llibre *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*, del 1975, on n'assentà les bases. Quant als objectes fractals, doncs, tindrien una forma infinitament irregular i discontinua, i fóra la mateixa realitat qui hauria dictat el disseny de llurs figures. I a més, hem de dir que la importància d'aquesta geometria és que depèn específicament del punt de vista adoptat, és a dir, de l'escala de mesura que l'observador pren. Com es dedueix, aquesta perspectiva s'adiria molt amb el plantejament pongeà, i alguns dels objectes que compareixen a la següent citació semblen ben bé extrets de l'obra de Ponge: “Les exemples puisés dans la nature sont omniprésents [...]. La structure des nuages en mouvement, la forme des montagnes, l'organisation d'un ciel étoilé, l'univers infini des galaxies, tout comme une simple feuille de châtaignier, un morceau de rocher, un fragment de métal ou une cellule biologique, humaine, animale ou végétale, sont affectés d'innombrables zones d'irrégularité en fonction des niveaux d'observation auxquels on les soumet. Le mérite de la géométrie fractale est précisément d'avoir permis de caractériser ces degrés ou niveaux d'irrégularité relative qui signent l'hétérogénéité morphostructurale de la matière et de l'univers tout entier” (Chirrollet 2002: 107).

⁵³⁷ A més, el poeta hauria expressat voler *donar forma*, justament, a les coses “les plus particulières, les plus asymétriques” (*Pr*, 116). Així mateix, i d'una forma intuïtiva, Carner també havia vinculat Ponge no pas a una realitat de *línia recta* (“il·lusòria”), sinó a una en la qual els objectes hi podrien desplegar “la seva forma corba” (Carner [1956] 1987: 12). I talment Paulhan es referirà, en ocasions, al *grand sens elliptique* de Ponge (*C2*, 119).

descripció de la realitat.⁵³⁸ I llavors s'especificava que “La propriété la plus remarquable du langage serait donc [...] de multiplier les représentations et les différences sans qu’il soit possible de s’arrêter à un modèle déterminé” (Dhôtel 1949: 6), una idea que, com és manifest, ens conduiria a la *rhétorique par objet* pongeana, és a dir, als múltiples punts de vista a partir dels quals s’observaria un objecte i al descobriment de les seves qualitats diferencials, així com al fet d’entendre el llenguatge no com a quelcom d’estàtic, sinó en tant que matèria dinàmica adient per a reflectir la diversitat de les manifestacions naturals. Amb tot, l’analogia traçada per Ponge entre la retòrica i la geometria podria haver estat inspirada pel clàssic text d’Apollinaire de *Les Peintres cubistes* (1913), on l’autor de *Zone* justificava el refús, per part dels *nous* pintors, del tradicional espai euclidià en favor de la quarta dimensió; i a més a més, Apollinaire també establí, en el mateix text, una analogia *proportionalis* entre la geometria i la gramàtica.⁵³⁹ Tenim la certesa que Ponge coneixia molt bé aquest escrit, atès que, en un dels seus textos («Braque-Argenteuil»), mencionà “l’admirable chapitre du livre de Guillaume Apollinaire *Les Peintres cubistes* paru en 1913” (NNR III, P2, 1323); i el citava extensament a propòsit del que Apollinaire referia de Braque. Vegem, però, què afirmava el mateix Apollinaire pel que fa a la geometria al seu llibre:

On a vivement reproché aux artistes-peintres nouveaux des préoccupations géométriques. Cependant les figures géométriques sont l’essentiel du dessin. La géométrie, science qui a pour objet l’étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tout temps la règle même de la peinture. Jusqu’à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l’infini met dans l’âme des grands artistes. Les nouveaux peintres, pas plus que leurs anciens ne se sont proposé d’être des géomètres. Mais on peut

⁵³⁸ Com assenyalava Dhôtel, “Les savants ont découvert des réalités étranges. [...] Les savants utilisent par exemple une sorte d’espace à plus de trois dimensions que nous ne pouvons connaître autrement que par des formules algébriques. Ainsi les progrès mêmes de la science ont accusé la différence qu’il y a entre notre vie normale et la démarche scientifique spécialisée. [...] [Nous] n’avons aucun espoir de fonder la société humaine et son langage sur des lois algébriques. Inutile donc de prétendre approcher d’une rigueur positive qui s’éloigne délibérément de notre langage” (Dhôtel 1949: 5), i front la impossibilitat de poder expressar verbalment aquest nou món, l’autor proposava considerar el llenguatge com a *fable* o *rite* (i ja hem comentat molts cops la menció de Ponge de la falla i de la lliçó de cada objecte). Així mateix, Dhôtel declarava que “Une des observations les plus importantes de Jean Paulhan au cours de ses longues recherches fut sans doute de voir que dans certains tableaux l’objet représenté et la représentation provoquaient à un moment donné certaines oppositions toujours renouvelées et qu’il se créait entre eux un jeu de reflets ou un dialogue pour ainsi dire interminable. Et c’est à ce moment qu’un sens vrai [...] précise notre accord sur une certaine vision des choses” (Dhôtel 1949: 8-9), i això podria traslladar-se també a la poètica pongeana, ja que entre l’objecte representat i la presentació s’estableix un diàleg interminable que fa més verídica la concepció de l’objecte en qüestió; i com precisava Dhôtel, “peu à peu la parole doit se frayer un chemin jusqu’à ce qu’elle devienne vérité, mais elle ne demeure une vérité qu’à condition de poursuivre ce cheminement éternel. Les données de la science ne nous enseignent pas autre chose.” (*ibid.*, 10).

⁵³⁹ Tradicionalment, hom ha relacionat també la geometria amb la gramàtica; i Jakobson (a 1973: 219-233) recull alguns dels aspectes d’aquest parentiu al seu article «Poesia de la gramàtica i gramàtica de la poesia» (1961); amb tot, en aquest cas no es tracta d’una analogia pel que fa a la noció de la figura, sinó a la que podria donar-se pel fet que tant la gramàtica com la geometria són exemples de la capacitat d’abstracció del pensament humà (circumstància totalment allunyada dels interessos de Ponge, sempre assedegat de concrecions i de fenòmens). Amb tot, val a dir que la qüestió de l’espai relacionada amb el llenguatge i l’escriptura ha estat molt estudiada i des de diferents aspectes; i així, podríem mencionar alguns treballs clàssics com, per exemple, i a banda del capítol de Genette «Espace et langage» de *Figures I* (1966: 101-108), i el que s’inclou a *Figures II* «La littérature et l’espace» (1969: 43-48), l’article de Michel Foucault «Le langage de l’espace» (a *Critique*, núm. 203, 1964, pp. 378-382; reprès a *Dits et écrits*, vol. I, 1954-1969, Paris: Gallimard, 1994, pp. 407-412); i les monografies *L’espace littéraire* de Maurice Blanchot (Paris: Gallimard, 1955), *La poétique de l’espace* de Gaston Bachelard (Paris: PUF, 1964), o la de Jan Baetens *Le texte comme espace* (Berlin: Weidler, 2001).

dire que la géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain. Or, aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de *quatrième dimension*. (Apollinaire [1913] 1980: 61)

Certament, la quarta dimensió (que és el temps) seria tan fonamental per a Ponge com l'espai, ja que, per a ell, "L'écriture est la seule expression qui comporte à la fois les deux catégories principales de l'espace et du temps, c'est la seule" (a Daive [1984] 1991: 34). I justament per això considerava la literatura superior a la pintura, perquè a aquesta li mancava el temps: "La principale damnation de la peinture est, en effet, d'être statique, fixée à jamais, immobile; de tout dire en termes d'espace et de ne rien exprimer du *temps*" (*AC*, P2, 670). Com és manifest, això s'adiria amb aquella antiga oposició literatura/pintura que establiren Du Bos i Lessing (en parlàvem a la secció 3.4.2), però Ponge tampoc no seguiria aquesta premissa amb exactitud, atès que, com veurem (7.4.2), si al seu torn també considerava que la música era inferior a la literatura era perquè, en aquest cas, a la música li mancava l'espai, ja que, per a Ponge, en definitiva, fóra la literatura l'única expressió que podria abraçar l'espai i el temps del real, és a dir, tant les superfícies corbes com la quarta dimensió (el que experimentaria tot subjecte en percebre els fenòmens).

Tot centrant-nos ara en l'espai, però, el que assenyala la crítica és que, sobretot al llarg de la primera meitat del segle XX, "Il s'est passé, en France, dans le domaine de la poésie, quelque chose d'analogue à la question de la *figuration* en peinture" (Maincent 1988: 33). I l'any 1917, en efecte, el crític Frédéric Lefèvre, al seu estudi sobre *La jeune Poésie française* (Paris: Rouart), establí la denominació de *cubisme literari* a propòsit dels escrits de Pierre Albert-Birot, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy i André Salmon (Beugnot i Farasse a P2, 1750), llistat al qual afegiríem Max Jacob. El terme suscità una gran controvèrsia, i el mateix Ponge se'n faria ressò al Col·loqui de Cerisy, perquè s'hi hauria vist en part implicat:

On a parlé de poésie cubiste, pas à mon propos, à propos de Reverdy, par exemple, ce qui à mon avis est absurde; rien n'est moins cubiste que la poésie de Reverdy. [...] On ne peut pas non plus parler de poésie cubiste le moins du monde, même à propos de mes textes du *Parti pris des choses*, pas du tout, parce que c'est quelque chose qui sourd d'une émotion – je ne dis pas qu'il n'y ait pas d'émotion chez les cubistes, mais enfin, d'après ce qu'on prétend, c'est parce qu'ils présentent toutes les faces de l'objet en même temps (a Cerisy, 417)

Com hem vist al llarg d'aquestes pàgines, Ponge sempre se sentí estèticament i ètica vinculat a Braque, i també declarà que preuava, per damunt de tot, l'època cubista de Picasso ("le moment héroïque de Picasso [...] c'est le cubisme, c'est son travail en cordée avec Braque"; *ibíd.*), però la seva concepció espacial del poema res no tindria a veure amb la del cubisme, així com tampoc no la tindrien els textos de Reverdy, d'altra banda. Certament, ja vam anotar que la poesia de Reverdy semblava mancada de tot enclavament espaciotemporal, motiu pel qual les entitats dels seus poemes reclamaven d'una certa disposició compositiva per tal constituir-se; com si es tractés de l'espai d'un quadre. El mateix autor, com havíem dit, més que no pas parlar d'analogies, parlava d'apropaments, de juxtaposició; i assenyala que si bé el *poeta* (entenent com a tal també un autor de poemes en prosa) "pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguité", el *prosauteur* [excloent-hi l'autor de prosa poètica], en canvi, "s'exprime et développe une

succession d'idées qui sont déjà en lui et qui restent logiquement liées. Il déroule. Le poète juxtapose" (Reverdy [1948] 1970: 132), fet que propicià que hom qualificués de cubista la seva obra. Reverdy, però, sempre negà aquest apel·latiu, malgrat que moltes de les seves declaracions recollien les premisses d'Apollinaire expressades a *Les Peintres*;⁵⁴⁰ en tot cas, jutjava que la composicionalitat geomètrica d'un poema seria la lògica conseqüència de la aprehensió de la realitat per part de l'home, i això pel fet que "Il n'y a pas un seul trait dans la nature. Le trait est l'invention de l'homme, une de ces inventions qui le délivrent et lui servent à limiter, à enchaîner ses conceptions" (Reverdy [1956] 1989: 100).⁵⁴¹

Certament, Bernard apuntà una definició per al poema en prosa cubista que molt bé podria definir el de Reverdy en funció de la seva concepció d'imatge poètica, ja que, si per als pintors cubistes es tractava de "*dissocier* les éléments de la réalité pour les *réassocier* dans un ordre nouveau, n'imitant rien, mais *créant* un «objet» artistique", el poema anomenat *cubista*

ainsi entendu, sera une *esthétique du discontinu* (déjà créée par Rimbaud) et une *esthétique de l'image* (précisée par Reverdy). La discontinuité ne sera pas rendue sensible par la typographie, comme dans le poème en vers, mais par la suppression des liens logiques, [...] par la juxtaposition d'objets ou d'idées éloignés et brutalement conjoints, par l'emploi de mots isolés et de phrases sans verbes, se groupant en sortes de constellations évocatoires, chargées de suggestions et d'images plutôt que d'idées logiques. [...] [Le] poème doit être non pas une *représentation* de la réalité (description ou récit), mais une *création*, un objet autonome qui, une fois ses éléments puisés dans la réalité extérieure se détache de celle-ci pour chercher sa propre réalité organique [...]. Le poème existe comme un monde à part, et doit se suffire à lui-même (Bernard 1978: 622-623)

⁵⁴⁰ Apollinaire a *Les peintres cubistes*, havia assenyalat que "Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. En représentant la réalité-conçue ou la réalité-crée, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, peut en quelque sorte *cubiquer*. Il ne le pourrait pas en rendant simplement la réalité-vue, à moins de faire du trompe-l'œil en raccourci [en *escorzo*] ou en perspective, ce qui déformerait la qualité de la forme conçue ou créée" (Apollinaire [1913] 1980: 67-68). I Reverdy repengué la mateixa argumentació a «Le cubisme, poésie plastique», ja que declarà que, en efecte, la poesia no seria un art d'imitació sinó de concepció (és a dir, el mateix argument amb què Apollinaire defensà la pintura cubista). Amb tot, Reverdy precisaria que la poesia sempre s'havia desenvolupat d'aquesta manera, i que, en tot cas, havien estat els pintors els qui s'haurien decidit a seguir el magisteri de la paraula poètica. Declarà, doncs, que "La poésie cubiste n'existe pas" (Reverdy [1919] 1975: 145), motiu pel qual s'estimava més parlar d'una *poésie plastique* (*ibid.*, 148). Hem de dir, però, que ell mateix suscità el rètol de *poésie cubiste* (Bertrand 1971: 64 i ss.), perquè al seu article «Sur le cubisme», les definicions que dóna de l'objecte ben bé podrien assimilar-se als referents de la seva poesia: "Comme la perspective est un moyen de représenter les objets selon leur apparence visuelle, il y a dans le cubisme les moyens de construire le tableau ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique. [...] Les objets n'entrant plus que comme élément on comprendra qu'il ne s'agit pas d'en donner l'aspect mais d'en dégager, pour servir au tableau, ce qui est éternel et constant (par exemple la forme ronde d'un verre, etc.) et d'exclure le reste" (Reverdy [1917] 1975: 18-19).

⁵⁴¹ I és per això que, com assenyalà Leclerc, "On comprend dès lors l'importance accordée par Reverdy à la ligne, la fréquence des références au vocabulaire de la géométrie et du dessin, à la ligne, au plan, au trait, à l'angle, au cadre, au coin. Tourné vers le monde sensible, le regard du poète ne cesse de projeter sur lui les lignes et les schémas organisateurs [...]. La ligne, création purement humaine, est ce par quoi l'homme impose sa marque à la nature, et en même temps lui impose un minimum d'intelligibilité et de permanence" (Leclerc 1990: 18). I un exemple diàfan fóra el poema de Reverdy titulat «Traits et figures», de *Poèmes en prose* (1915). Vegem-ne un fragment: "[...] dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits. /Des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines. /Dans ma tête des lignes, rien que des lignes; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement" (recollit a Reverdy 1967: 21).

Com dèiem, doncs, en aquest aspecte sí que podria ésser qualificat Reverdy de cubista, perquè la menció que fa Bernard de *la suppression des liens logiques* ens remet a aquell estil *substantif* del qual parlàvem (3.4.2) i que la poesia reverdyana seguiria;⁵⁴² i val a dir que, a més, l'específica tipografia i la manca de puntuació que manifestaven els textos de Reverdy també il·lustrarien aquesta concepció de poètica espacial.⁵⁴³ Però la qüestió és que aquesta tipologia poètica no seria en absolut assimilable a la de Ponge. És cert que, en moltes ocasions, el mateix Ponge havia associat la seva escriptura a la densitat espacial de la pintura; i havíem vist que, en efecte, els cubistes haurien estat, per a ell, un exemple quant a la seva composició figural d'un món de *choses*, però no pel que fa a la dimensió de l'espai. Certament, Bernard (1978: 622) es preguntava, a propòsit del text cubista, la raó per la qual un poema, “qui par sa forme liée, par sa typographie même, semble destinée à représenter un *déroulement*, une succession d'idées qui s'enchaînent”, podria esdevenir “l'instrument d'une pensée poétique, qui *juxtapose* des idées séparées, qui compose en assemblant des éléments comme un peintre sur une toile?”; i uns dels recursos que adduïa a fi d'explicar el fenomen era el de “l'emploi de procédés cycliques, musicaux”. Com veurem (7.4), Ponge farà servir, justament, aquesta mena de procediments de caire musicològic per als seus textos, però no pas amb la finalitat de projectar aquesta imatge cubista, sinó amb la de mostrar un objecte en tant que percebut en un instant del seu devenir temporal. I és que, pel que fa a l'espai, Ponge no es reconeixeria, per exemple, sinó amb la pintura de Kermadec (pintor amb qui el poeta havia viatjat a Algèria, juntament amb Leiris), perquè Kermadec, segons Ponge, en no suprimir el traç de les temptatives pictòriques, sinó tot acumulant-lo per mitjà de superposicions, no hauria fet sinó envigorir la densitat espacial dels seus quadres; i Ponge, com era esperable, s'hauria reconegut en aquest procediment d'estratificació, ja que l'associaria a les capes de semàntica històrica que ell atribuïa a cada mot que usava.⁵⁴⁴ I és que, com argumentà Dimitru, la concepció espacial de Ponge tindria

⁵⁴² I és per això que, com assenyalà Paz, el que no hauria de negar-se és l'evident sintonia que podria establir-se (que hauria efectivament de detectar-se, més aviat) entre la poesia de Reverdy i el moviment cubista. Com deia Paz, doncs, “La figura de Reverdy es inseparable del movimiento cubista [...]. Sus poemas son estrictas composiciones en las que cada frase es una línea que converge con las otras para construir la totalidad de un objeto, su cara visible tanto como la invisible. Cubismo: objetividad y esencialidad. Ahora bien, el cuadro cubista es una estructura visual de relaciones espaciales; el poema de Reverdy es una organización verbal de relaciones temporales. Cada poema está concebido como un objeto pero ese objeto no tiene cuerpo: es un instante, un fragmento de tiempo. El elemento temporal acerca la poesía de Reverdy al arte de otros poetas y pintores que, en rebelión contra el cubismo, buscaron en lo cotidiano lo insólito y aun lo sobrenatural. Pienso en los surrealistas. El tiempo es lo que vuelve singular –problemático o abismal– al espacio. La hendidura del tiempo en el espacio: boca de sombras. En el poema de Apollinaire el tiempo transcurre, está en marcha; en el de Reverdy está fijo, inmovilizado: es una relación que une a dos o más realidades [...]. El lector de Reverdy debe aprender a leer las pausas y los silencios” (Paz [1973] 1991: 95-96).

⁵⁴³ En efecte, Reverdy parlava d'una nova sintaxi que hauria d'estar en paral·lel amb una nova disposició tipogràfica: “qu'on ne nous parle pas de la syntaxe comme d'un moule immuable [...]. La syntaxe est un moyen de création littéraire. C'est une disposition de mots –et une disposition typographique adéquate et légitime” («Syntaxe», *Nord-Sud* núm. 14, 1918, recollit a Reverdy 1967: 414); i a aquesta nova sintaxi s'hi afegiria la manca de puntuació: “On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il y aussi été question des dispositions typographiques nouvelles. [...] La ponctuation est un moyen infiniment utile pour guider le lecteur et rendre plus facile la lecture des œuvres de forme ancienne et de composition compacte. Aujourd'hui chaque œuvre porte, liée à sa forme spéciale, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur. [...] Ce n'est donc pas une liberté, c'est au contraire un ordre supérieur qui apporte une clarté nouvelle” («Ponctuation», *Nord-Sud*, núm. 8, 1917; a Reverdy 1967: 407).

⁵⁴⁴ En efecte, Ponge també s'hi descobria en Kermadec pel que fa a la composició de l'obra en diversos estats progressius. I així, el poeta descriuria elogiosament la tasca de Kermadec al prefaci d'una de les exposicions de l'artista, la titulada *Cheminements, peintures 1958-1973*, que tingué lloc a París, l'any 1973, a la galeria Louise Leiris. I en aquest text constataríem com Ponge veia, en l'exercici del pintor, acomplida la seva idea d'obra que va fent-se a estadis seqüencials però superposats: “Kermadec [...] livre ses cheminements

a veure amb el fet que el text pongeà se situaria en un estadi genètic, en la coordenada del procediment escriptural; i sempre tenint en compte que la seva *démarche* tindria per principi rector l'*autocorrection continue*:

son écriture n'est pas linéaire; on y trouve un permanent va-et-vient de l'idée, donc de la phrase, qui ne coule pas en un sens unique, vers la fin du poème et la définitivité du sens, mais elle est en permanence relancée. Le texte est donc un fragment, ou une suite de fragments, qui contribuent au processus de cristallisation du sens, par la diversité des rapports qu'ils entretiennent. [...] Le sens cristallise pendant le déroulement de l'écriture, par des corrections et des sédiments successifs, de même que dans un procédé pictural: une première couche de couleur sera plusieurs fois corrigée «par superposition d'une autre version qui ne supprime rien de la précédente» –ce sont les mots de Ponge sur la peinture de Kermadec, mais tout aussi valables pour ce qu'il fait lui-même dans ses textes. Par cette stratification du sens (donc du langage), l'écriture pongienne renforce cette impression de spatialité. (Dimitru 1982: 44-45)

I des d'aquesta perspectiva, l'espai textual pongeà adquiriria profunditat en virtut que es constituïria “autour de l'axe de la production” i tot convocant-se “par le déroulement tridimensionnel (spatial) de l'acte de production, et non par celui bidimensionnel (plan) du produit fini” (*ibid.*, 44). L'espaiositat de la retòrica pongeana, però, dimanaria també d'altres procediments. Vegem-los tot seguit.

7.2.2 Sobre l'obertura de la dimensió semàntica: de la *mise en abîme* a la literalització de l'expressió figurada

Certament, Ponge havia trencat ja amb la bidimensionalitat del text en concebre la paraula des de la seva materialitat d'espessor diacrònica, atès que, com vam veure (6.3.1), li atorgava una estratificació semàntica que seria la relativa als substrats de sentit que cada mot hauria anat acumulant al llarg de la seva història i que el poeta també associaria, com acabem de veure, a les superposicions matèriques del traç pictòric de Kermadec; però el fet és que aquesta *épaisseur*, entesa com a profunditat, hauria incidit en la concepció tridimensional dels seus poemes, així com tots els altres dispositius d'obertura de l'espai semàntic alguns dels quals ja havíem mencionat anteriorment. Així doncs, caldria recordar aquí aquells processos de projecció de significat causats pels fenòmens de col·lisió lèxica (*l'entrechoc des mots*, 6.4.1), en tant que suposaven un eixamplament en la perspectiva de definició de l'*objecteverbal*, i perquè en funció de relacionar paraules d'inhabitual engranatge, i tot atribuint llurs significats a l'objecte en qüestió, podria aquest ésser redescrit des d'aquesta nova perspectiva *abissal*. I és que el vincle entre la realitat fenomènica i aquest procediment d'*entrechoc des mots* tindria a veure amb el particular procés de *mise en abîme* que mencionaria Ponge a propòsit dels seus escrits (i això a banda de l'elevada freqüència amb què l'autor usa el verb (*s'*) *abîmer* a la seva obra); una *mise en abîme* que hauria d'entendre's també espacialment.

émotionnels successifs, superpose sans en rien cacher ses états esthétiques provisoires, transitoires, momentanés, les laissant se chevaucher sans se confondre, transparaitre les uns sous les autres grâce à la fluidité de ses couleurs” (a Chapon 1987: 127).

La *mise en abîme* és una figura retòrica que consisteix a incrustar una imatge en ella mateixa, és a dir, a reproduir, al dedins d'una obra, una altra de la mateixa espècie;⁵⁴⁵ i aquest protocol de recursivitat el trobaríem, per exemple, perfectament explicat al text de «Le Soleil placé en abîme» (*Pc*, 133-166), que enclou una sèrie d'escrits relatius a *le soleil* que van reproduint-se uns a l'interior dels altres. Amb tot, la *mise en abîme* tindria en Ponge unes altres lectures. L'origen d'aquesta figura es troba a l'heràldica, perquè a la part central dels escuts d'armes de cada regió o llinatge –part anomenada *point du centre*, *cœur* o bé *abîme*– normalment es reproduïen, a petita escala, els contorns exactes dels escuts en qüestió. Com que l'art del blasó consisteix en la descripció i classificació d'aquests escuts, per això la *mise en abîme* també s'associa amb els procediments literaris efràstics, els relatius a la descripció detallada d'objectes, i aquest aspecte també s'adiria amb l'afany definidor-visibilitzador de la poètica pongeana;⁵⁴⁶ però el més important és que l'expressió d'*abîmer* tindrà, per a Ponge, una altra funcionalitat: reprenent-la en el seu sentit literal de 'sumir-se, enfonsar-se', l'autor l'emprarà per tal de donar compte del fet que la seva tasca seria relativa a la de sotmetre els objectes –o la noció d'aquests– a un veritable *tomber dans un précipice*, quelcom que s'equipararia al fet de situar-los al llindar de les seves possibilitats analògiques i tot provocant, de cadascun d'ells, una mena d'expansió o de vessament envers la resta de coses; com si l'objecte pogués, en aquesta conjuntura *vertiginosa*, obrir-se (malgrat que l'*obertura* també podria ser cap al llenguatge: recordem la bidireccionalitat centrípeta i centrífuga pongeana); i per aquesta raó, el poeta faria servir la imatge de *la trappe*:

Je mettais en abîme [...] un objet, une notion, et j'ouvrais la trappe (*PS*, 77)

Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités (*Pr*, 176)

Je parlais d'une trappe, ce n'était qu'une image. [...] Il arrive que [l'objet] s'entrouvre à son tour, et devienne aussi un précipice.⁵⁴⁷ [...] N'importe quel objet, il suffit de vouloir le décrire, il s'ouvre à son tour, il devient un abîme, mais cela peut se refermer, c'est plus petit (*Mt*, 253)

⁵⁴⁵ Un exemple prototípic seria el de l'obra de Jan van Eyck del *Matrimoni Arnolfini*, on en mig dels personatges hi apareix pintat un mirall convex que reproduïx l'escena que té davant dels ulls l'espectador; la imatge reflectida torna a reproduir, lògicament, el mirall de la cambra, per la qual cosa l'escena tornarà a reproduir-se i així successivament. Quant a la literatura, un exemple paradigmàtic fóra el de *Hamlet*, on es representa, al dedins de l'obra, l'obra que reproduirà l'assassinat del rei; o bé l'esquema de la narració al dedins de la narració que es desenvolupa a les *Mil i una nits*.

⁵⁴⁶ A la secció de la iconicitat (7.1.2) ja hem fet referència a l'*èfrasi* quant a la dimensió *visual* de certs tipus de descripció; evidentment, però, molt diferents serien les èfrasis de Ponge respecte de les clàssiques, com la d'Homer amb la descripció de l'escut d'Aquil·les (*Ilíada* 18, 428-617), o la de Virgili amb la de l'escut d'Eneas (*Eneida* 8, 626-731).

⁵⁴⁷ Aquesta idea també la relacionaria Ponge amb el possible *absurde de l'expression*; un *absurde*, però, que res no tindria a veure, com vam apuntar, amb el de Camus, perquè com el mateix Ponge precisava, es tractaria d'un *absurde* que “mon ami Camus n'a pas traité dans son mithe de Sisyphe” (*Mt*, 253); i és que Ponge, que havia tingut la oportunitat de llegir el manuscrit de *Le Mythe de Sisyphe*, i que fins i tot n'havia fet una mena de comentari crític («Pages bis», a *Pr*, 179-206), considerava que la seva poesia, més que no pas estar immersida en un absurd *existencial*, ho estaria en un d'*aparentment* lingüístic, perquè, com anotava sovint, *Le Parti pris* fou redactat precisament per tal d'oposar-se a l'*absurd del món* (recordem-ho: “le monde est absurde [...]. [Il faut] y opposer la naissance (ou résurrection), la création métalogique (la POÉSIE)”); *Pr*, 192-193). Com ja vam assenyalar, Camus considerava *Le Parti pris* “une œuvre absurde à l'état pur” (Camus, *Essais*, p. 1662). I és que Camus entendria la *mise en abîme* de Ponge com si aquest hagués escollit *le vertige du relatif* (Camus, *ibid.*, 1666), quelcom que no acabava de ser ben bé el que el poeta pretenia il·lustrar. De tota manera, i malgrat les diferències que ja vàrem assenyalar (4.1.1), Ponge sempre considerarà les opinions que, a l'entorn de la seva obra, li féu Camus.

Com assenyala Beugnot (1994: 482), aquest *ouvrir la trappe* de Ponge tindria pertinència *génétique*, és a dir, relativa al procés d'elaboració d'un text en tant que implicaria "laisser advenir des fragments de texte qui étaient comme en attente d'écriture", però el que és clar és que sobretot s'associaria amb la impossibilitat de copsar cabalment els fenòmens i amb la conseqüent tècnica pongeana d'*ouvrir* els textos (mitjançant esborranys o *dossiers génétiques*), perquè si "La chose ne se laisse jamais circonscrire [...], le texte se remet sans relâche en question. Or, c'est précisément cette imperfection définitive qui témoigne de l'ouverture tant du réel que du langage" (Bracher 1989: 176). I aquest concepte d'obertura espacial hauria governat, de fet, tots els procediments de la seva poètica.⁵⁴⁸ Si ho recordem, en parlar de la *parole à l'état naissant* (4.2.1), Ponge havia expressat que el poeta havia d'"apposer sur le chaos la grille du langage" (a Cerisy, 36), i just a un text on parlava de Braque, l'autor assenyala que "notez bien que le chaos, mot grec, signifiait paradoxalement à l'origine, ouverture et abîme" (NNR III, P2, 1310). I també als inicis de la seva trajectòria, en produir-se la seva *crise logique*, Ponge hauria descobert que la forma de superar le *gouffre* o l'*abîme* de la realitat hauria estat el fet de verbalitzar-la (4.1.1), de trobar-hi una correspondència verbal. I així, aquest concepte d'obertura, paral·lel a la pluridimensionalitat del real, es vincularia tant a la praxi de la *disseminació verbal* com a tots els fenòmens analògics, perquè fóra en virtut que l'objecte hauria estat *sotmès al vertigen* que podria ser traduït lingüísticament a fi d'assumir densitat factual. I així, la *mise en abîme* estaria ja pressuposada en la *métalogique*, perquè tot emplaçant-se la *chose* més enllà d'ella mateixa, més enllà de la lògica (no-lògica) dels conceptes coercitius que convencionalment la definirien, estaríem parlant de l'*objeu*, d'aquell joc de *rappports* relatiu a l'elaboració de l'*objecte verbal* del qual ja havíem parlat en abordar les diferents modalitats genèriques adoptades pel poeta. Llavors apuntàvem les definicions d'*objeu* que adduïa la crítica (5.2.2), però vegem ara la del mateix Ponge en tant que ell associaria el terme a tots els dispositius de la seva art poètica (*mise en abîme, épaisseur sémantique, racines étymologiques, fonctionnement horloger, harmonie raison et réson*):

nous l'avons baptisé *l'objeu*. C'est celui où l'objet, placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui, seul, peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde (PS, 141)

Aquest procediment, doncs —o *genre nouveau*—, ens revelaria el secret encadenament que enllaçaria totes les coses (en *substantielle harmonie*), i serà per mitjà d'aquest filat infinit on els objectes podran definir-se en relació amb els altres, és a dir, a partir de les analogies que els afigurarien, però sempre en virtut de llurs diferències (recordem-ho: per mitjà d'una *analecta*, d'un procediment d'*análogos*, o bé de l'establiment d'una *généanalogie*).⁵⁴⁹ Però la qüestió és

⁵⁴⁸ De fet, és per això que alguns rítics haurien vist en aquesta *mise en abîme* l'argument per a qualificar Ponge d'autoreferencial. I així, per a Duault, per exemple, l'estil pongeà, que seria per a ell com una mena de *machinerie scripturale* "qui est aussi une machination ayant pour *objet* de faire tomber le lecteur dans ses rouages" (Duault 1971: 25), als textos de Ponge s'explicitaria la "disparition du référent dans la mise en abîme du texte", ja que l'escriptura del poeta no es manifestaria "plus dans le rapport à un référent ultime [...], mais dans la pratique de la profondeur de la langue comme jeu" (*ibid.*). Per a nosaltres, en canvi, aquesta evidència de l'objecte en tant que *objecte verbal* no seria sinó la confirmació d'una rotunda referencialitat.

⁵⁴⁹ Alguns autors com Domenech (1985: 3-5) han assenyalat una possible relació entre aquesta *harmonie* pongeana i les *correspondances* del renomnat sonet de Baudelaire, però si bé en aquest *les échos se confondent i les parfums, les couleurs i les sons se répondent*, ja vam veure que les analogies pongeanes no seran mai d'indistinció

que el resultat d'aquesta *mise en abîme* desenvolupada per la *métalogique* permetria, com assenyala Collot,

d'envisager l'articulation entre langage et réalité sous un angle nouveau; non plus comme une correspondance terme à terme entre objets et vocables, mais plutôt comme une *homologie*, c'est-à-dire une identité de rapports: les relations unissant les choses à l'intérieur du champ perceptif pourraient être comparées aux rapports qu'entretiennent les mots dans l'espace de la langue ou de l'énoncé (Collot 1989: 211)

I el mateix Ponge, com havíem assenyalat, s'havia referit a l'empresa de voler fer "dans le monde du langage quelque chose qui soit homologue" del món real (P2, 1432), perquè per a ell, en definitiva, no hi hauria un veritable passatge entre el món de les coses i el del llenguatge: es tractava de *deux mondes étanches* (Mt, 282). I així mateix, l'al·lusió de Collot a les *choses du champ perceptif* també estaria plenament justificada en consonància amb els designis del poeta, perquè el seu món d'objectes era, com ja sabem, la realitat fenomènica que li revelaven els sentits i, en especial, el visual. I mitjançant aquest procés de *mise en abîme*, Ponge podria, en definitiva, expressar el caràcter evanescent i sempre canviant de les coses en el seu espai pluridimensional, perquè només la precarietat de la seva aparença les constituïria, segons el poeta, *sefaentment*. I d'aquí la importància de bandejar l'antic espai utòpic euclidià. La qüestió, però, és que llavors aquest espai generat per la seva retòrica hauria de ser literal, és a dir, no podria traduir-se, perquè revocar la figuració reeixida als seus poemes ens duria a la realitat plana i idealitzada (la euclidiana), a la realitat que els mots, en el seu estatus previ a la construcció del text, referirien de manera uniforme i convencional. En Ponge, per tant, caldria llegir *literalment* les metàfores i totes les figuracions, perquè, com anotà Genette (1966: 211), una figura "ne peut être traduite sans perdre sa qualité de figure"; i cal recordar que Ponge il·lustrava un món refet i redefinit, motiu pel qual desfer la figura anihilaria la seva *poiesi*. Aquesta literalització, doncs, tindrà en Ponge un abast particular, perquè es relacionaria amb la *veritat* associada a les expressions translàtiques. I no estariem parlant, evidentment, d'una veritat lògica, sinó del grau d'adequació dels enunciats a la realitat a la qual farien referència: és a dir, a la seva plausibilitat referencial. Com apuntàvem més amunt, la naturalesa *geomètrica* de la figuració pongeana enllaçava amb la clàssica dimensió *spatialisante* de les figures retòriques, la que tindria a veure amb *l'allunyament* que s'hauria produït entre una expressió literària i l'*expression simple et commune* (Fontanier [1830] 1977: 64), és a dir, entre la designació d'un objecte mitjançant el *designador convencional* i la que es faria per mitjà del *designador literari*; i aquest espai de distanciament sovint s'hauria considerat com a *desviació*, com l'*écart* del llenguatge poètic amb relació al convencional (*par rapport à la norme, au «degré zéro»*);⁵⁵⁰ i ho sintetitzarien aquestes paraules de Kristeva:

Si tout est possible dans le langage poétique, cette infinité de possibilités ne se laisse lire que par rapport à la normalité établie par la logique de la parole. [...] Et c'est ce rapport qui

sinó de diferenciació (6.2). De fet, una *definició exacta* d'aquesta expansió analògica de Ponge que hauria de tenir finalitat discriminatòria la trobaríem al poema d'Ungaretti «Tappeto», dins *Ultime* (Milano 1914-1915) [inclòs a *L'Allegria*]: *Ogni colore si espande e si adagia/negli altri colori / / Per essere più solo se lo guardi* (Ungaretti [1931] 1985: 32).

⁵⁵⁰ Aquest *grau zero* seria, segons el *Groupe µ* ([1970] 1982: 36), aquell en el qual l'expressió es regiria pels seus *sèmes essentiels*, aquells sense els quals perdria tot sentit (una definició, però, molt ambigua). Pel que fa a la noció de *écart* –tot i que no sempre tractat de la mateixa manera–, hauria abordat la qüestió, a banda del *Groupe µ* i Genette, Jean Cohen amb el seu treball ja clàssic *Structure du langage poétique* (1966); treball justament ressenyat per Genette a l'article «Langage poétique, poétique du langage» (a Genette 1969: 123 i ss.).

donne lieu à la catégorisation de la poésie comme discours déviatoire⁵⁵¹ (Kristeva [1969a] 1978: 193)

El llenguatge pongeà, però, mai no podria acceptar aquesta noció de *desviament*, perquè si bé s'hauria produït, en efecte, un espai de distància entre la concepció convencional a l'entorn d'una cosa i la configurada per la *métalogique*, aquesta darrera configuració no seria la desviada, sinó, per a Ponge, la recta, perquè recordem que la seva intenció primera era la de crear un nou llenguatge que pogués referir, *realment*, les coses (i d'aquí que la seva retòrica s'esdevingués un recurs per a emular la tesi referencial clàssica, la que per força havia de considerar les figures en sentit literal). De fet, però, per a Paul de Man, per exemple,⁵⁵² el llenguatge figurat es fonamentaria ja en una paradoxa i just pel fet que literalitzaria els referents, és a dir, tot acomplint una funció més aviat *desretoritzadora*; i és que les predicacions metafòriques, com que expressen *correctament* una experiència, no són especioses, no distorsionen les dades *objectives*: presenten com a certesa allò que no és més que una possibilitat (De Man [1979] 1990: 176). I en el cas de Ponge, haurien convertit la referència virtual en referència actual, perquè fóra això el que haurien dut a terme les figures pongeanes (ho veurem especialment a les metàfores descrites a la secció 7.3.2): evidenciar un cert estat dels objectes tot literalitzant els nous continguts que els descriurien, i tot donant així *una* forma a les moltes possibles que cada *chose* podria adoptar o suggerir.⁵⁵³

⁵⁵¹ Ja en Aristòtil (*Retòrica*, 1404b 5-10) i Quintilià (*Institutio*, II, 13, 11), trobem la idea del llenguatge literari com a *apartat* del correntment emprat, però malgrat que puguem acceptar aquesta diferència, no deixa de ser problemàtica, perquè caldria dirimir exactament de quina mena de *normalitat* s'aparta el llenguatge literari; i així ho plantejava Todorov ([1970] 1979: 8-9): “Écart de quoi? [...] Chaque discours possède sa propre organisation qu'on ne peut pas forcément déduire en inversant celle d'un autre. Affirmer le contraire revient à considérer les chaises comme des tables déviantes”; i també de la mateixa manera es preguntava Reboul quina seria aquesta *norma* “dont la figure s'écarterait: le code de la langue? [...] La logique? [...] Le sens primitif, étymologique? [...] L'usage normal c'est-à-dire de la façon dont tout le monde parle? [...] Le discours fonctionnel des scientifiques? [...] La figure [...] est plus riche, plus expressive, plus parlante... en un mot plus *juste* [...] Et si l'on tient à parler d'écart, c'est la figure, la figure réussie, qui en est la norme [...] [parce que] la figure apporte un *plus* de sens” (Reboul 1991: 76-77). Així doncs, els termes proposats per Kristeva no serien, segons el nostre criteri, gaire adequats, perquè aquest llenguatge *normal* o *logique de la parole* podria ser el literari, tot essent, el llenguatge convencional i arbitrari, el pròpiament no-lògic i desviat. Per altra part, el concepte d'*écart* també va associar-se amb el d'*anomalie*; noció amb la qual encara estariem més en desacord i especialment per la seva vinculació amb el generativisme (*vid.* Gutiérrez Ordóñez 1992: 145-158). Chomsky (*Aspects*, 1965), en efecte, va emprar el terme d'*anomalie* per a designar les infraccions de les regles de selecció del component sintàctic, les que farien que una expressió com *La tarda dorm* fos inacceptable en tant que el verb *dormir* regeix un argument extern (el subjecte) marcat amb el tret [+Animat]. Evidentment, els generativistes no tenien la intenció de descriure el llenguatge literari, sinó solament la d'establir els patrons generadors d'oracions gramaticalment acceptables. Per a nosaltres, però, el llenguatge poètic no és en absolut *anòmal*; i l'oració abans adduïda res no té d'agramatical. Així mateix, també el clàssic treball de Cohen (1966) parlaria d'anomalies, però les tractaria en tant que *impertinences prédictives* i no en un sentit pejoratiu, sinó sols com a criteri per a definir una tendència en la poesia moderna. En qualsevol cas, per a nosaltres serien unes predicacions del tot pertinents.

⁵⁵² De Man fa aquestes declaracions amb relació a la paràbola dels *hommes-géants* que apareix a la secció tercera de *L'Essai sur l'origine des langues* (1781) de Jean-Jacques Rousseau (secció que, justament, s'intitula «Que le premier langage dût être figuré»); però la qüestió és perfectament transferible al tema que estem tractant aquí.

⁵⁵³ Prandi, per exemple, especifica que *literal* vol dir “interprétation dépourvue d'un développement inférentiel spécifique. Les énoncés cohérents et les énoncés incohérents ne se distinguent pas du fait que les premiers auraient, à la différence des seconds, un signifié littéral, mais du fait que les premiers admettent sans difficulté une interprétation littérale, alors qu'une interprétation littérale des seconds n'est pas immédiatement recevable dans le discours” (Prandi 1999: 201). Certament, no és que les figuracions de Ponge no reclamin un joc inferencial; el que succeeix és que aquest és *a posteriori*, ja que, en virtut de la seva poètica lexicogràfica, des

Una perspectiva de *figuració literalitzada* la trobaríem, per exemple, a les propostes de Searle (1979) a l'entorn de la metàfora.⁵⁵⁴ Per a aquest investigador, com que el sentit literal d'una frase hauria d'estar acuradament diferenciat d'allò que la frase significa per a l'emissor quan aquest l'enuncia en un acte de parla, l'expressió *mot* –o oració– *literal* seria, en conseqüència, pleonàstica, perquè els mots i les oracions com a tals no tindrien sinó el sentit que tenen, el sentit que els és propi (Searle [1979] 1982: 122). Així doncs, qualsevol consideració de tipus translàtica, com la ironia o la metàfora, concerniria no pas a l'àmbit de l'enunciat (al contingut proposicional), sinó a l'àmbit de l'enunciació; i sempre que hi hagués coincidència entre enunciat i enunciació, és a dir, sempre que allò que l'emissor tingués intenció de declarar coincidís amb el contingut proposicional de la declaració –i independentment de les figures construïdes a la xarxa del discurs–, no podríem parlar de sentit no literal.⁵⁵⁵ De fet, també la teoria de la rellevància anota aquesta distinció, a propòsit de la metàfora, entre la forma proposicional d'un enunciat i la del pensament que s'interpreta (Sperber/Wilson [1986] 1994: 286); però en aquest cas, el que es vol posar de manifest és que, en alguns casos, la interpretació idònea pot ser, justament, la menys literal:

un enunciado, en su función de expresión interpretativa de un pensamiento del hablante, es estrictamente *literal* cuando tiene la misma forma proposicional que el pensamiento. Decir

del primer instant sabem que el “parallélépipédique sac de soie”, per exemple, és l'*édredon* al *poema-definiendum* «L'Édredon» (*Pc*, 54).

⁵⁵⁴ Aquest treball sobre la metàfora, que s'inclou al volum compilador de Searle *Expression and Meaning*, fou inicialment presentat a un col·loqui sobre el tema que tingué lloc a Illinois l'any 1977 (les actes del qual es publicaren el 1979: *Metaphor and Thought*, ed. d'Andrew Ortony, Cambridge: Cambridge University Press). Certament, les tesis de Searle s'adscriuen a la seva teoria dels *actes de parla*, i alguns investigadors (especialment Genette a [1979] 1991: 119 i ss.) han qüestionat la viabilitat que tindrien aquests *actes* en l'àmbit de la literatura (nosaltres abordàvem el tema a la secció 2.3.1). Això no obstant, com que Ponge no pretén sinó referir la realitat que el circumda en tant que individu històric –i no en tant que autor de ficcions–, el nostre esment pot eludir la polèmica; i a més, el mateix Ponge, que es plantejà intitular la seva obra *Actes ou Textes*, vindicaria *le Faire* associat a *le Dire*, quelcom d'assimilable a la noció d'*acte il·locutiu*. Vegem-ho: “Plutôt qu'une œuvre devant d'intituler comme celle de Valéry: Charmes ou Poèmes, nous tentons une œuvre dont le titre puisse être: Actes ou Textes” (*PM*, 204); “Pourquoi préférons-nous finalement Malherbe à Descartes? Parce qu'au «Je pense, donc je suis», à la réflexion de l'être sur l'être et au prône de la raison, nous préférons la Raison en Acte, le «Je parle et tu m'entends, donc nous sommes»: Le Faire ce que l'on Dit” (*PM*, 204). I de fet, ja als seus primers quaderns de notes, Ponge havia escrit: “il faut faire coller à chaque instant le *faire* et le *dire*” (*PA*, 323). D'altra banda, i atès que mencionem els paràmetres d'*enunciat* i *enunciació*, les propostes de Searle hi tindrien pertinència, perquè tot *acte il·locutiu* («F(p)») es compon d'una *força il·locutiva* “F” (que concerniria l'àmbit de l'enunciació) i d'un *contingut proposicional* “p” que, pròpiament, constituïria l'enunciat.

⁵⁵⁵ Tàcitament, Prandi ([1992] 1995: 11) comparteix el mateix criteri, perquè expressa que el significat d'una metàfora, per exemple, no és una propietat estructural de l'enunciat, sinó que té a veure amb la intenció comunicativa; a la metàfora –o a qualsevol forma d'expressió no directa– es produiria, doncs, una contradicció entre el significat de l'enunciat i el de l'enunciació, és a dir, entre el significat com a propietat immanent de les expressions lingüístiques i el significat designat pel missatge que un locutor es proposa a transmetre-li a un destinatari; un significat que, en aquest cas, seria sinònim d'intenció comunicativa (Prandi, *ibid.*, 146). Per altra part, i quant a la literalitat de les expressions metafòriques, també Davidson ([1978] 1999: 568) considera que les metàfores signifiquen allò que signifiquen els mots que les componen en el seu sentit recte; però l'autor no distingeix, com Searle, entre sentit intencional i sentit proposicional, sinó que, per a ell, hi hauria solament *un* sentit: aquell que actualitzaria el lector sempre en funció de les dades que li proporcionaria el context i que li permetrien de fer una interpretació adequada del missatge; així doncs, cadascun dels significats seria susceptible d'adquirir un nombre indefinit de significats, per la qual cosa es tractaria d'un significat d'*ús* o pragmàtic (*extralingüístic*, segons precisa Davidson). El problema d'aquest plantejament, però, és que no s'estableix cap mena de distinció entre les diferents expressions designadores, el que condueix a no distingir entre sentit recte i possibles sentits oblics; i per molt puguem entendre, *sefaement*, que *perles* són *dents*, ja és més controvertit que creguem que tant una expressió com l'altra es refereixen a l'objecte '*dents*' de la mateixa manera, atès que les conceptualitzacions són molt diferents.

que un enunciado no es estrictamente literal equivale a decir que su forma proposicional comparte algunas propiedades lógicas, pero no todas, con la forma proposicional del pensamiento que se quiere interpretar mediante dicho enunciado. Desde el punto de vista de la teoría de la relevancia no existen razones para pensar que la expresión interpretativa óptimamente relevante de un pensamiento tenga que ser siempre la más literal. Se supone que el hablante tiende a la óptima relevancia, no a la verdad literal. [...] Existen muchas situaciones completamente normales en las que un enunciado literal no resulta óptimamente relevante [...]. Por consiguiente, existen muchas situaciones en las que un hablante que busque la óptima relevancia no debería dar una interpretación literal de su pensamiento, y un oyente no debería tratar el enunciado del hablante como literal (Sperber/Wilson, *ibíd.*, 284-285)

La conseqüència d'aquesta premissa és que llavors una metàfora no reclamaria mecanismes especials d'interpretació, ja que es resoldria mitjançant “algunes capacitades y procedimientos de carácter totalmente general que se emplean en la comunicación verbal” (*ibíd.*, 290). La qüestió, doncs, fóra el fet de preguntar-se si la forma amb què el llenguatge poètic ens refereix a allò que ens vol transmetre és la més rellevant de les possibles o, fins i tot, si la intenció del poeta és la de ser rellevant. Certament, si féssim un breu examen dels principis de cooperació que regularien la interpretació dels enunciats segons establí Grice (1975), observariem que l'objectiu de la poesia no és sempre el de transmetre quelcom de la forma considerada convencionalment com la més eficaç: un enunciat poètic podria trencar amb la *màxima de quantitat* tot referint-nos un contingut proposicional d'una forma en excés lacònica o, per contra, prolixa (però just per tal d'intensificar-ne el sentit); podria trencar amb la *màxima de relació* tot adduint informacions que *a priori* jutjaríem de no pertinents (quan podrien ser justament del tot rellevants a fi de configurar una realitat poètica); podria trencar amb la *màxima de manera* tot suscitant, de forma deliberada, significats ambigus (atès que fóra l'ambigüïtat el recurs idoni per a figurar l'indefinible, per exemple); i quant a la *màxima de qualitat*, ja sabem que la veracitat d'un poema no necessàriament hauria de correspondre's amb les condicions estipulades pel que fa al nostre coneixement del món, i just per a Grice la metàfora suposaria una clara violació de la màxima de qualitat (a Escandell [1996] 2002: 196). De fet, en molts casos, la rellevància entesa com a intenció d'eficàcia comunicativa no tindria raó de ser en els enunciats poètics, atès que una de les propostes quant a la creació poètica que assenyalàvem (3.1.1) és que no seria fins que el poeta finalitza el poema que és consicent del que, veritablement, vol expressar: és a dir, que la poesia no preexisteix al seu acte de creació, motiu pel qual no fóra pertinent de parlar aquí d'*intenció* malgrat que el resultat final no fos sinó d'absoluta rellevància amb relació al precís sentit que aquell poema hauria configurat (i n'havíem parlat en exposar les paraules de Gottfried Benn a l'entorn d'aquell embrió inert o «llavor creativa» –*ein dumpfer schöpferischer Keim*– que no es resoldria fins que les paraules del poema no li donessin forma definitiva). En el cas de Ponge, però, és cert que el seu propòsit era molt clar des dels començaments; i així, si bé Eliot ([1957] 1999: 19) apuntava que a la poesia sempre hi trobaríem o bé l'expressió d'una experiència inèdita, “o una nova comprensió del que és conegut, o l'expressió d'alguna cosa que hem experimentat però per a la qual no tenim paraules, que engrandeix la nostra consciència o refina la nostra sensibilitat”, en el cas de Ponge es tractaria de *donar una nova comprensió del que és conegut* (és a dir, de *refer* el món), així que la realitat fàctica que ell volia mostrar (una realitat inestable i pluridimensional) seria la que expressarien els seus poemes literalment mitjançant la *métalogique*; i d'aquí l'efecte d'instantaneïtat que volia imprimir als seus textos, en els quals tot sovint els verbs apareixeran en temps present per tal de situar els fets com a contemporanis al moment de l'enunciació, com si aquesta confluència temporal donés testimoni de la coincidència entre

el significat proposicional i la intenció del significat per part del subjecte enunciatiu, perquè *le présent* i *la présence* són, en Ponge, paràmetres constants (Domenech 1985: 96). Així, per exemple, quan el poeta refereix (PP, 37) que les *móres* (A₁) són una *aglomeració d'esferes emplenades per una gota de tinta* (B₁), l'autor no hauria volgut manifestar sinó que l'objecte *móres* hauria d'entendre's, efectivament, segons expressa el sintagma B₁, i tot desestimant-se, en conseqüència, les qualitats relatives a la *fruita comestible*; però perfilant-se, per contra, unes altres de tipus *figural i cromàtic* (“sphères d'encre”). A més, i com ja hem mencionat en anteriors seccions, la diferència no estrebaria en el referent situat a un món natural inaprehensible, sinó que rauria en com *comprenem* aquest objecte en funció del signe –o conjunt de signes– que el representaria (és a dir, en l'interpretant); i és per això que, malgrat que ambdues expressions tindrien el mateix *Beudetung* –atès que l'entitat denotada per l'expressió *agglomération de sphères* seria la mateixa que la referida pel terme *múres* (motiu pel qual els hem atorgat el mateix subíndex, entenent que són sintagmes coreferents)– diferirien pel que fa al *Sinn* o concepte, perquè les *móres* de Ponge serien ara un *conglomerat d'esferes* amb totes les atribucions connotatives que això comporta. I així mateix, no podem obviar la clara al·lusió a la dimensió escriptural que fa el poeta, perquè justament es tractaria d'unes *móres acolorides* per una *gota de tinta*, és a dir, d'unes *móres escrites*; i malgrat que l'escriptura és plana i lineal, ja hem vist que el caràcter d'*avant-texte* de l'obra pongeana i el d'obertura semàntica suscitat per l'*objeu* li atorgaven als seus escrits profunditat espacial i temporalitat, motiu pel qual Ponge no parla, amb relació a les *móres*, d'un conjunt de *cercles*, sinó d'un d'*esferes*, entitats que reclamen una coordenada tridimensional; i envers aquesta *aglomeració d'esferes* i no pas a les convencionalitzades *móres* estarien orientats tant el sentit proposicional com el sentit de l'enunciació,⁵⁵⁶ talment com en el classicisme francès hom no podia dir *amour* sinó *flamme* per a designar l'‘amor’, perquè el sentit exacte era que l'*amour* «*brûle*».⁵⁵⁷ Així doncs, i com anotà Farasse respecte del text pongeà de «L'Araignée», per exemple,

Voyez aussi le texte de *L'araignée*. Jouons le mauvais jeu du traducteur: l'araignée est l'auteur, le texte est la toile. Mais on peut affirmer exactement le contraire: l'auteur est une araignée, la toile est un texte; [...] la métaphore se retourne comme un gant. [...] Où est le littéral? Où le métaphorique? Chacun des éléments est l'un et l'autre à la fois. La métaphore devenue littérale, le texte peut se boucler. [...] Ce que le texte de Ponge produit le plus souvent c'est une impossibilité de trancher entre ce qui est du littéral et ce qui est du métaphorique (Farasse 1988: 67)

Per tant, la poesia de Ponge no seguiria aquella premissa exposada per Riffaterre que “un poème dit une chose et veut dire autre chose” (Riffaterre [1978b] 1982: 91); per a aquest investigador, com vam veure (2.1.2), la poesia no podia ser referencial en virtut que no ens duria envers la realitat convencional, per la qual cosa tampoc mai no podria llegir-se literalment. Però quan Ponge ens refereix a un llargandaix o a una gota de pluja, en canvi,

⁵⁵⁶ De fet, quan Genette parla de l'*écart*, no ho fa en tant que considerant la distància que hi hauria entre una expressió figurada i una de convencional, sinó tot considerant la que es donaria entre l'expressió poètica efectivament escrita i el sentit que l'autor hauria volgut conferir-li: “entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a écrit et ce qu'il a pensé, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme *figure*” (1966: 207). Per tant, en Ponge mai no es produiria l'esmentat *écart*, atès que no hi hauria autèntica distància entre el que ell hauria volgut dir i el que hauria *realment dit*.

⁵⁵⁷ Com assenyala Todorov, entendre *flamme* com a simple substitució del significat *amour* no ens permetria, realment, d'entendre el seu sentit, perquè el significat que trasllueix *flamme* apel·la a “un sens qui ne peut être nommé avec exactitude par aucun autre signifiant”; en conseqüència, “le mot *flamme* ainsi employé est le moyen le plus direct qui soit de signifier ce qu'il signifie. *Flamme* ne signifie pas ‘*amour*’, au sens où *amour* signifie ‘*amour*’” (Todorov [1970] 1979: 18-19).

no a cap altra entitat ens vol referir, malgrat que el que succeeix és que prova d'expressar-la en tant que crisol d'analogies en funció de la precarietat de la nostra percepció retinal. Com vam assenyalar, a més, Ponge celebraria que “tout le poème est une pure tautologie” (PS, 190), fet que justificaria aquesta figuració literal, perquè, en definitiva, des de la seva mirada *logoscopique*, els “cargols” serien ‘globus oculars’, així com els “globus oculars”, ‘cargols’. I és per això que Marty proposava, per a la retòrica de Ponge i amb motiu del seu nominalisme tautològic, l'apel·latiu de *retòrica negativa*, perquè a pesar que totes les xarxes analògiques explícites semblessin deformar l'objecte, fóra precisament en virtut de la literalitat de les figuracions que el poeta “opère le retournement du discours analogique en discours tautologique [...]”. L'analogie est au service de la tautologie: le nominalisme est sauvegardé” (Marty 2000: 46). En funció de la terminologia de Riffaterre, doncs, a l'obra de Ponge el *sentit* coincidiria amb la *significància*, perquè segons la construcció referencialista del poeta, la descodificació coincidiria amb la interpretació, el que determinaven els poemes tot essent els veritables *interpretants* dels signes origen que els haurien generat.⁵⁵⁸

Els mots de Ponge, doncs, refarien la realitat tot acomplint amb la seva funció referencial; i no hi hauria altra retòrica que la que, de forma *literal*, ens descriuria inèditament l'objecte: el referent real situat a l'espai pluridimensional de la veritable facticitat i que la *métalogique* hauria convertit en figura no euclidiana en virtut de desplegar aquesta en la tridimensionalitat semàntica que en conformaria la seva corporeïtat, perquè tot essent els mots, per la seva *épaisseur sémantique*, matèria,

ubi materia, ibi geometria

(Johannes Kepler)

⁵⁵⁸ Com vam explicar, Riffaterre distingeix el *sentit*, que seria el resultat de la descodificació dels signes des del punt de vista d'una representació convencional ([1978a] 1983: 16), de la *significància*, que seria el resultat d'una lectura ja hermenèutica, una segona lectura retroactiva que sublimaria la descodificació convencional de la primera i per la qual totes aquelles *agramaticalitats* que haurien estat percebudes podrien copsar-se ja en funció d'un tipus especial d'estructura que revelaria el text com a *un tout sémantique unifié*. Per tant, la *significance* seria, alhora, el principi unificador i l'agent d'obliquïtat semàntica a partir del qual el text poètic generaria el seu propi mecanisme d'interpretació; i en el passatge del *sentit* a la *significància* rauria, per Riffaterre, la noció de l'*interpretant* (*ibid.*, 107). Els poemes de Ponge, però, en tant que ja *poemes-interpretants*, no reclamarien cap lectura hermenèutica, i per això resoldríem identificar *sentit* amb *significància*, perquè la lectura literal de l'*interpretant* directament ens reflectiria els objectes. Ja pel que fa al terme 'heurística', hauríem de fer una precisió: la *primera lectura* de la qual ens parla Riffaterre seria heurística perquè, en certa mesura, no és una lectura immediata: en virtut del caràcter simbòlic dels signes, hauria calgut d'activar un procés mitjançant el qual els mots acomplirien la hipòtesi de la representació mimètica. Ara bé: en el cas dels postulats de Ricœur (1970), per exemple, quan ens parla del valor *heurístic* de la metàfora, ho fa tot referint-se a l'heurística pròpiament dita, és a dir, a la teoria del descobriment, del *redescriure* la realitat; i en aquest aspecte, la poètica pongeana sí que seria heurística.

7.3 Fragments d'un món analògic: transformacions fenomèniques; predicacions metafòriques

Il ne s'agit plus de métaphore, mais de métamorphose.

Georges Braque, *Le Jour et la Nuit* (1952: 38)

Al llarg d'aquestes pàgines, hem vist com Ponge provava de fixar la relativitat dels fenòmens, és a dir, de definir la manifestació de les coses que, per naturalesa, són canviants i fugisseres, i que, a més a més, podrien transformar-se en unes altres en virtut dels miratges de la percepció i per l'infinit lligam analògic que les relacionaria; circumstància que, procedimentalment, entroncava amb la praxi genètica de la seva obra caracteritzada per esborranys i dietaris poètics; i que, conceptualment, associava la seva poètica a una categorització del món de caire epicureista en tant que havia de suposar “nécessairement une vue dynamique du cosmos qui peut se résumer par la fameuse formule: rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme” (Lavorel 1986a: 207) [i recordem com el mateix Ponge mencionava l'esmentada divisa d'Epicur: «rien ne se crée de rien», *FP*, 13]. I així, copsàvem com l'objecte pongeà “s'avoue en changeant devant nous”, perquè el poeta ens el mostrava

dans la suite chronologique de ses attitudes (la goutte de pluie tombe, rejaillit, coule, glougloute, s'évapore), dans l'étendue de temps qu'il a dû traverser, en se modifiant sans cesse [...] pour apparaître à nous tel que nous le voyons (Richard 1964: 167)

El referent de la realitat, doncs, mudable i cinètic per condició natural, trobaria en la *mise en abîme* pongeana just la seva refracció, tot produint-se, als textos del poeta, una clara línia de continuïtat entre la noció del referent evolutiu i la praxi de l'evolució de la referència (qüestions que abordàvem a la secció 1.3.2). I per tant, les metàfores pongeanes no podrien ser un recurs més de l'*elocutio*, sinó una necessitat semàntica per tal d'il·lustrar les veritables transformacions del real (i d'aquí la literalitat de la retòrica *negativa* del poeta). De fet, però, caldria no oblidar que l'univers de Ponge per força havia de ser cíclic i analògic, perquè si havia de poder descriure's per mitjà d'una nomenclatura i encabir-se en un repertori lexicogràfic, tots els elements que el constituïrien haurien de definir-se per semblança o per oposició als altres, és a dir, talment com ho havia fet la proposta saussureana però del revés: aquest cop, fonamentant-se, el cos de la llengua, en l'accidental extralingüístic i no en el sistemàtic intralingüístic, perquè es tractava, en fi, d'abordar la llengua de les coses.

Vegem ara, doncs, una mostra d'aquesta infinita cadena de *mots-choses* i els dispositius de la metaforologia pongeana que l'haurien fet possible, i que, com dèiem, tindrien sempre una traducció literal, perquè cada cosa és allò que els nostres ulls perceben tot essent, des d'una altra perspectiva, una *altra* cosa en l'espai pluridimensional –que no euclidià– de la geometria real de les figuracions del poeta, perquè com ell mateix afirmava (a Cerisy, 413),

tout change, à chaque instant.

7.3.1 Metàfora i referent evolutiu

L'escriptura pongeana, en tant que voluntària enregistradora de les fluctuacions fenomèniques de la realitat que pretenia projectar, consideraria tots els referents –que ja sabem que en Ponge són els efectivament sensibles del món físic, i no pas una versió convencionalitzada dels mateixos– en el que hom anomena *referents 'evolutius'*, referents que, com ja vam descriure (1.3.2), serien aquells que, per causes artificials o bé naturals, es veurien sotmesos a tota mena de modificacions, transformacions o mutacions (a Kleiber *et al.*, 1997: 115), malgrat que en Ponge, a més a més, només podria tractar-se dels referents deduïbles de la realitat natural, perquè qualsevol referència a *mons imaginaris* hauria estat exclosa, per principi, de la seva poètica facticofenomènica. I així, i en funció del particular *parti pris* de l'autor (especialment focalitzat en la percepció visual), tots els referents serien *evolutifs*:

Si les objets perdent pour vous leur goût, *observez* alors, de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent selon la fuite des nuages, [...] ces continuel... vibrations, ces buées, ces haleines, ces jeux de souffles [...]. Soyez émus de ces grandioses quoique délicats, de ces extraordinairement dramatiques quoique ordinairement inaperçus événements sensationnels, et changements à vue (*Pc*, 8)

D'altra banda, la noció del referent evolutiu amb relació a Ponge també podríem associar-la, com dèiem, a la transformació lucreciana de la matèria, perquè com assenyala Veck (1994: 30), “Les choses dont Ponge prend le parti sont donc aussi à entendre, selon la doctrine lucretienne, comme *res*, éléments du monde, agrégats d'atomes momentanés dans le flux continuuel où se fait et se défait incessamment la variété du monde”. I d'aquí també la insistent analogia pongeana entre els processos de creació textual i els de la transformació de la matèria portats a terme pels artistes plàstics (o fins i tot en funció de les que s'esdevenen al món vegetal per la vinculació del poeta envers biòlegs i botànics⁵⁵⁹), atès que aquestes *mutacions* serien el reflex de la naturalesa canviant i metamòrfica de la realitat:

Jeu des dégradés de couleur (du clair au foncé, etc.). Jeu des processus de la forme (coulées, éclats, bavures, crachats, frottis, extensures) rappelant ou suggérant des formes-types des processus de la nature (constellations, remous des liquides, effilochures en spirales des vapeurs, propagation du feu, taches d'huile, cassure des silex, palmures et arborescences des végétaux, de la foudre, cristallisation de certains minéraux en formes géométriques, etc.) (*Mt*, 50)

Per aquest motiu, el *dossier génétique* pongeà no es resolia com un esborrany–crisàlide (5.1.2), ja que més que no pas el producte final, el que importava era l'acumulació de sediments de matèria semàntica, és a dir, l'additament de *ratures* en tant que el procés de correcció no seria, per a Ponge, “l'acte ponctuel par quoi l'on revient sur une formulation défectueuse en l'annulant”, sinó “l'écriture même, comme lecture transformatrice d'un déjà-là, déjà-écrit

⁵⁵⁹ Com dirà Beugnot (a *P2*, XIII), en Ponge, “la loi de développement de l'œuvre est, selon le modèle végétal si souvent évoqué, celle de l'addition perpétuelle”; el que es relaciona també amb la tècnica de la disseminació textual. I també Martel (1999: 74) ho assenyala: “Les minéraux et les végétaux constituent bien souvent des *matrices formelles* (Bernard Beugnot) ou des allégories de l'écriture; ils constituent aussi des modèles pour la composition des recueils”.

qui va vers sa perfection impossible (et se sachant telle)” (Gleize 1983: 160-161). I també per això datava cada esborrany però sense donar importància a la data d’acabament del llibre o recull, o a l’ordre cronològic amb què apareixerien els seus escrits, perquè l’interessava l’instant de la transformació de la matèria i no pas la fixació del temps que no era sinó una de les causes dels canvis en les coses. I com que els textos de Ponge, en definitiva, havien de reflectir *–fer veure–* les irisacions i mutacions dels objectes, el procediment de figuració per excel·lència que usará el poeta serà el de la translació, el metafòric; l’idoni per *monstrar els ordinairement inaperçus événements sensationnels*. A més, una de les funcions clàssiques atribuïdes a aquest trop era la de fer perceptibles les coses, la de fer-les *visibles*,⁵⁶⁰ i ja havíem vist, en abordar la iconicitat pongeana, com la metàfora tindria la capacitat d’emmirallar les imatges associades al sentit configurat per les expressions (7.1.2), perquè, en definitiva, les operacions translàtiques podrien donar compte d’aquest altre *parti pris* del poeta: del seu *parti pris* «des yeux».

Certament, ja havíem argumentat que les teories referencials constructivistes no acceptaven la noció del referent evolutiu, sinó la de l’evolució de la referència, perquè, en tant que jutjaven la realitat com a construcció textual, no podrien parlar de referents reals sinó d’*objets-de-discours*. I just un dels treballs que defensava el constructivisme («Construction de la référence et stratégies de désignation», a càrrec de Denis Apothéloz i Marie-José Reichler-Béguelin, de les universitats de Fribourg i Neuchâtel, respectivament) havia emprat com a exemple de constructivitat referencial un text de Ponge, *Le Savon*, atès que l’objecte descrit (*savon*) compareix, en aquest poema, com a *œuf, plate limande, petite amande i pierre* (metàfores d’imatge elementals). I així, les anàlisis consignesades en l’esmentat treball determinaven aquest text pongeà com a constructivista exemplar per la *liberté* que mostrava “par rapport au mode de désignation”, és a dir, perquè en ell s’evidenciava com “les rappels successifs d’un objet-de-discours préalablement catégorisé sous l’étiquette lexicale de *savon* explorent tout un éventail de métaphores d’invention”, i això tot observant que “le caractère idiosyncrasique de ces recatégorisations ne compromet nullement l’interprétation coréférentielle” (Apothéloz/Reichler-Béguelin 1995: 242). Així doncs, i com adduïen els investigadors,

à chaque moment du discours, le locuteur dispose, pour désigner un objet donné, d’une série non close d’expressions linguistiques utilisables à conditions référentielles égales. Non seulement ce locuteur est en droit de sélectionner celle qu’il estime la plus apte à permettre l’identification du référent, mais il peut, par des recatégorisations, par l’ajout ou le retranchement d’expansions, etc., moduler l’expression référentielle en fonction des visées du moment (Apothéloz/Reichler-Béguelin, *ibid.*)

Efectivament, la xarxa de designacions metafòriques del text pongeà s’origina, com s’explicita al fragment citat, a partir d’un *objet donné*, d’una idea preconcebuda de l’objecte *savon* que, tot i que oberta a redefinicions i recategoritzacions, permetria de no

⁵⁶⁰ Fou Aristòtil qui ja assenyala aquesta capacitat de la metàfora de posar les coses *davant els ulls*, de fer-les *sensibles* (*Retòrica*, 1410b 34). També Lamy, com vam apuntar, insistia en el fet que “les métaphores [...] rendent les choses sensibles” (Lamy [1675] 1998: 410); Genette (1966: 219) reprendria les paraules de Lamy (i fixem-nos que estem parlant ja de *choses*, perquè el trop hauria estat capaç de *cosificar* el sentit tot fent-nos-el visible). El mateix Jakobson (a [1958] 1989: 88) mencionaria també l’habilitat de les figures de fer-nos *veure* els objectes. I Meyer (1993: 98), seguint Perelman, anotaria que “le but des figures est d’évoquer une présence [...], de faire voir mieux ou autrement ce qui, sinon, pourrait demeurer inaperçu ou perçu comme inessentiel”.

comprometre la plausible interpretació coreferencial, perquè es tractaria sempre del mateix referent virtual. Però la qüestió és que Ponge pretenia, justament, refusar aquest *donné* convencional relatiu al *savon* per tal de fer referències actuals (i no pas virtuals) a l'*œuf*, a la *plate limande*, a la *petite amande* i a la *pierre*, perquè, com apuntava Farasse (1988: 68), “Ce n’est pas la ressemblance qui crée l’image [el que entendríem com *evolució de la referència*], mais l’image qui crée la ressemblance [el *referent evolutiu*]”. Tots els conflictes d’ordre lògic que podria suscitar una plural designació a l’entitat *savon*, per tant, no tindrien aquí pertinència, perquè la lògica fenomènica pongeana no parlaria d’essències sinó d’aparences, motiu pel qual fóra la imatge la que vetllaria per la coherència del text, i tot essent la metàfora el procediment factici. I és que cal no oblidar que, pel que fa a la metàfora, no es tractaria sempre “de recourir à la pensée inconsciente et autres Imaginaires”, perquè “il existe une raison rhétorique, distincte de la raison logique, mais éminemment rationnelle” (Charbonnel 1999: 33); i el determinant és que la *ressemblance* que es trobaria a l’origen de tota metàfora podria posar en contacte “non des entités reconnues homogènes, appartenant à un même genre ontologique, mais bien des entités appartenant à deux genres hétérogènes” (*ibid.*), qüestió que podria argumentar-se mitjançant la distinció que feien els antics manuals de retòrica entre la *similitudio* i la *comparatio*.⁵⁶¹ I així, el principi analògic pongeà, regit per la percepció, res no tindria d’irracional, talment com la naturalesa evolutiva de tot referent seria la causa de la plausibilitat de les interpretacions coreferencials i no pas la conseqüència de la de l’evolució de la referència sota un criteri de constructivitat.

Així doncs, i en virtut del caràcter lexicogràfic de l’obra pongeana, l’esquema definicional que més freqüentment trobarem als seus poemes serà l’articulat per mitjà d’una predicació metafòrica, amb el *figuratum* en posició de subjecte, i el *figurans* en posició de predicat (essent ja el primer el títol del poema o *definiendum*, i el segon, el text poètic o *definiens*); i com que “Au contact du comparant [*figurans*], le comparé [*figuratum*] se découvre *autre*” (Collot 1989: 234), cada objecte podrà definir-se, tal i com efectivament volia fer-ho el poeta, mitjançant l’alteritat, és a dir, en funció d’una confrontació analògica entre els objectes que descobriria, a més, llurs qualitats diferencials. Aquest procediment metafòric, doncs, s’adscriuria a l’esbossat per Richards i que fou posteriorment reprès per Black,⁵⁶² perquè no tindria com a objectiu la transferència [*epiphora*] a una cosa del nom que designaria una altra amb una finalitat ornamental,⁵⁶³ sinó el fet de proporcionar els perfils d’una entitat *nova* que implicaria un sobrecreix de coneixement respecte de l’expressió originària (i recordem la *gnoséopoièse* mencionada per Lévy a propòsit de la *poiesi* de Ponge, 6.4.2). No es tractaria, per tant, i segons termes de Prandi ([1992] 1995: 111), d’un procés de *tropologia substitutiva*, sinó d’un de *metaforologia interactiva*,⁵⁶⁴ perquè tot considerant que un

⁵⁶¹ Seguint l’argumentació de Charbonnel (1999: 33), un exemple de *similitudio*, que es fonamentaria en una semblança entre entitats heterogènies, seria el següent: «elle est belle comme un soleil»; i un exemple de *comparatio*, que es basaria en una semblança entre entitats homogènies, fóra: «elle est belle comme sa mère». La lògica de la metàfora poètica, doncs, es trobaria en el fet que es basa en la *comparatio* i no pas en la *similitudio*.

⁵⁶² Ivor Armstrong Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York / London: Oxford University Press, 1936; i Max Black, *Models and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.

⁵⁶³ Aquesta seria la clàssica definició d’Aristòtil que apareix a la *Poètica* (1457b 7), però com pot constatar-se al llarg dels seus escrits, l’Estagirita tenia una concepció molt més àmplia d’aquest trop (a la *Retòrica*, per citar sols un exemple, es consigna que la metàfora produeix *ensenyança i coneixement*; 1410b 15). Fou Quintilià, de fet, qui en tingué una idea molt més reduïda, atès que considerava la metàfora com a simple comparació abreujada (*Institutio*, VIII, 6, 8).

⁵⁶⁴ En el primer cas, l’expressió figurada s’oposaria, *in absentia*, a aquella –de sentit propi– a la qual substituiria; i en el segon, *figuratum* i *figurans* interactuarien *in praesentia* en el mateix sintagma.

trop és la configuració formal *lingüística* d'un conflicte entre conceptes (Prandi, *ibíd.*, 33),⁵⁶⁵ els termes implicats en el procés de translació –el *tenor* i el *vehicle* en la terminologia de Richards– es donarien de forma simultània i *in praesentia*, tot propiciant-se, així, que ambdós *subjects*, explícitament presents en l'enunciat, romanguessin actius en el pensament de qui rebés el missatge (Black [1962] 1966: 49); quelcom que exemplificaria aquella determinant simultaneïtat, destacada per Pozuelo respecte del signe poètic que apuntàvem a l'Obertura, entre el correlat convencional d'un signe i el de la seva especificació figurada ($A=A_1$ i $A\neq A_1$); d'aquella per la qual hom obtindria una “percepció nova de la realitat” (Salvador 1989: 25) i que seria la que li hauria permès a Ponge de *refaire le monde* a través de la inèdita perspectiva de les seves *façons de voir* mitjançant el seu dispositiu poètic *logoscopique*. L'aparat de figuració pongeà, doncs, eminentment sintagmàtic i amb una clara intenció mostrativa, sempre s'explicitarà *en positif*: no com a apartament o absència, sinó com a excés de mitjans procedimentals (Prandi, *ibíd.*, 121); i pel que fa a la visualització de la nova figura, també aquest procediment interactiu resultarà idoni, perquè si reprenem ara la nomenclatura de Black, per a qui el *tenor* seria el *focus*, i el *vehicle*, el *marc*, perfectament s'il·lustraria com la nova *figura* de l'objecte romandria focalitzada per les connotacions que li atribuiria el marc; veritable *marc* o *fons* sobre el qual hauria estat projectada la nova imatge. Talment com ho expressa Collot:

dans la mesure où le terme figuré contraste avec l'ensemble sémantiquement homogène dans lequel s'inscrit, il se détache et *fait image*. La figure rhétorique, comme toute figure, se donne à voir en opposition à un fond uniforme. Cette analogie entre le fonctionnement rhétorique et le fonctionnement perceptif de la figure est bien marquée par l'usage anglais des notions de *frame* et de *focus* [els relatius al *vehicle* i *tenor* de Richards] pour désigner les deux parties constitutives de l'énoncé métaphorique: l'image qui *focalise* l'attention, et le contexte qui lui sert de *cadre* (Collot 1989: 232-233)

I el mateix Ponge hauria referit que les noves nocions de les coses podrien destacar-se, mitjançant la seva poètica, com si apareguessin disposades *sur fond sombre* (*Mt*, 33).

Per altra part, i com ja vam anotar, les *definicions* (poètiques) de Ponge tindrien més a veure amb les anomenades aristotèliques que no pas amb les estructurals o sistemàtiques (6.4.1), perquè es fonamentarien en l'experiència factual relativa a l'objecte designat i no pas en els trets de la matriu sèmica de la unitat lingüística que el designés. Com llavors havíem assenyalat, les definicions *reals* o aristotèliques es caracteritzaven per seguir el patró del *gènere pròxim-diferència específica*, esquema que tot sovint es vertebraria mitjançant un hiperònim que, progressivament, aniria experimentant restriccions semàntiques fins a aconseguir de *diferenciar* l'essència de l'objecte (i Ponge, de fet, havia expressat que “On peut, pour saisir la qualité d'une chose, si l'on ne peut l'appréhender d'emblée, la faire apparaître par comparaison, par éliminations successives [...] –question métatechnique, ou technique simplement”; *LR*, 157). I així, en el cas dels definidors pongeans, serà la primera predicació metafòrica la que, actuant com a particular hiperònim, anirà sotmetent-se a diverses *restriccions* de significat, tot i que, en funció del procediment amplificatiu i del *déroulement* disseminador de la *métalogique*, aquesta *definició* serà, en comptes de constrictiva,

⁵⁶⁵ Per lògica, el conflicte és lingüístic, perquè es formalitza mitjançant el llenguatge; però no podem oblidar que, pròpiament, es tracta d'un conflicte derivat de la interacció entre certs trets de diverses coses de la realitat extralingüística. De fet, la insistència de Ponge en la dimensió fenomènica dels seus procediments ens portaria a entendre les seves metàfores en funció dels paràmetres que estableix la lingüística cognitiva, que és una lingüística fonamentada, com vam veure, en l'experiència del món i en la capacitat imaginativa del pensament; i com hem palesat al llarg d'aquestes pàgines, el cognitivisme és el marc teòric que sempre defensem aquí.

expansiva. I en conseqüència, el *definiens* o text poètic que actuarà com a *figurans* anirà eixamplant-se per mitjà de predicacions metafòriques encadenades, perquè al text pongeà, en efecte, “l’expression se corrige et débouche bientôt sur une cascade de comparants qui prennent la place du comparé, devenant eux-mêmes tremplins de nouvelles comparaisons” (Mougin 1999: 64). Però com diria el mateix poeta, no es tractaria solament d’un procediment de *métaphores continuées* (*Sa*, P2, 403) —el que podríem entendre com la clàssica *métaphore filée*—,⁵⁶⁶ perquè amb motiu del criteri fenomènic que pressuposaria *evolutius* tots els referents, un objecte podrà ésser descrit, en un mateix article definidor, des de diverses perspectives (pròpiament, punts de mira), motiu pel qual la primera predicació no només aniria perfilant-se en funció del seu específic camp semàntic, sinó que podrà obrir diferents vies analògiques tot ramificant-se de forma indefinida (resseguint aquella expansió o obertura de la *mise en abîme*). I també en la formalització d’aquest procés metafòric s’explicitarà la *literarietat* o projecció al sintagma de l’equivalència de paradigmes, perquè en fixar-se un o més àmbits semàntics, es produirà la consegüent proliferació, en la seqüència sintagmàtica, de mots o expressions pertanyents als esmentats camps semàntics, i tot vetllant, aquest dispositiu de xarxes lèxiques, per la coherència textual. Vegem ara, doncs, un exemple arquetípic d’aquest procediment tal i com l’il·lustraria el text «La Bougie»; i a continuació, tota una cadena de *choses* que aniria seguint el procés analògic pongeà segons ho enregistraria el seu catàleg *poeticofenomenologicolexicogràfic*.

7.3.2 Monde Ponge: *De rerum natura*

Els primers mots del text «La Bougie» ens reporten el següent:

La nuit parfois ravive une plante singulière dont la lueur décompose les chambres meublées en *massifs* d’ombre.
 Sa feuille d’or tient impassible au creux d’une colonnette d’albâtre par un pédoncule très noir.[...]
 Cependant la bougie, par le vacillement des clartés sur le livre [...] encourage le lecteur, — puis s’incline sur son assiette et se noie dans son aliment (*PP*, 39)

La metàfora a l’entorn de la qual gravitarà el poema refereix que l’espelma *és una planta* (nocturna), atès que *revifa* en la foscor (i aquesta seria la seva *qualitat* diferenciadora). Per tant, la seva llússor *descompondrà* les cambres també en imatges vegetals (*matolls* [massifs]); i la flama compareixerà afigurada com una *feuille d’or* (a més, aquí pot veure’s el tractament plàstic que Ponge sempre donava a les seves descripcions, perquè el verb *décomposer* atribuït a l’espelma atorgaria a la llum l’habilitat de compondre l’espai; i per aquest motiu, hom ha relacionat aquest text amb els olis de Georges La Tour, sempre pintor d’escenes

⁵⁶⁶ “Une métaphore est dite *filée* [...] quand la matrice sémique fondatrice de l’image est reprise et continuée, développée, au-delà du mot porteur, dans une séquence large, phrase, paragraphe, texte”; *l’image fondatrice*, doncs, seria *coémergente par reconstruction générale* (Bordas 2003: 22). En el cas de Ponge, en canvi, hauríem de parlar de metàfora *enchaînée* en el sentit que no abordaria sols un camp semàntic, sinó un encadenament de diferents camps però relacionats per algun aspecte, és a dir, tot presentant-se com “une série d’analogies différentes mais dont les éléments se complètent” (Lavorel 1986a: 155).

penombroses però de volums definits precisament per la il·luminació d'alguna espelma).⁵⁶⁷ Així mateix, la següent predicació, que determinarà el cos de cera de la *bougie* com a *colonnnette d'albâtre*, ens permetrà d'eixamplar el sentit de la *feuille*, perquè el lector podrà associar l'expressió (recordem la “fusion du *sens* et des *sensa*”) amb les típiques fulles d'acant que, en un imaginari clàssic, acostumen a estar esculpides als capitells de les columnes; però l'al·lusió de Ponge al *pédoncule très noir* que tindria aquesta columna –*pédoncule* que afiguraria el ble de la bugia– ens tornaria a remetre al camp semàntic dels vegetals, on els peduncles són el suport de flors i fruits. I finalment, aquesta espelma (àngel protector de la lectura, i és clar), es desfarà *tot inclinant-se* envers el seu *plat*; i per això Ponge assenyalarà que l'objecte *se noie* no pas en la seva cera, sinó *dans son aliment*, emparentant així aquesta darrera expressió amb el terme previ *assiette*.

D'altra banda, i en virtut dels canals analògics que mencionàvem, a cada text de Ponge trobarem rastres més o menys explícits d'algunes de les figuracions més recurrents del seu imaginari (tot essent, la seva obra, un *continuum* de remissions talment com succeeix als repertoris lexicogràfics): i en aquest cas, es tractaria de la menció del *vacillement des clartés* que produiria la flama de l'espelma la imatge que seria ja un indicatiu de l'assimilació que farà sempre Ponge entre el foc i les papallones, perquè justament el nexa analògic reflector del mutu emmirallament que es produiria entre aquestes dues entitats es fonamentaria en la vacil·lació comuna de llurs cossos.⁵⁶⁸ A més, a un dels poemes de *La Rage de l'expression* («L'Œillet»; LR, 47), el poeta, després de consignar lúdicament derivacions a l'entorn del terme *papallona* (“*Papillotes, papillons, papilles...*”), deduiria el següent: “*Papillon*, même mot que *vaciller*”; i malgrat la pertinència del grup –*ill-* (grup comú a ambdues formes i prototípic, per tant, de la disseminació de la *métalogique* pongeana), el sentit de ‘vacil·lació’ romandrà transferit, de forma *fe/faent*, al de la papallona. Així doncs, esmentar el *vacillement* de la flama que s'enregistrà al poema «La Bougie», per poc destacable que pogués semblar, no seria en absolut atzarós, atès que en el mateix poemari anirà desenvolupant-se aquest trànsit *vacil·lant* entre el foc i les papallones. Al poema «Le Feu» (PP, 47), per exemple, Ponge descriurà com els gasos de la combustió “sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons”; i és que aquesta analogia entre la papallona i la flama, a més a més, l'hauria trobada Ponge *justificada* per *Le Littré* (al *suplement* de 1876), perquè l'accepció dotzena del lema *Papillon* enregistra el següent: «*Papillon*: Nom donné à la flamme de certains becs de gaz, qui s'étale en forme de papillon». I tampoc no podem obviar que la imatge s'hauria donat ja en l'àmbit poètic: podríem recordar, per exemple, la imatge gongorina per la qual un ‘tronc d'alzina ardent’ és referit en tant que *mariposa en cenizas desatada* («Soledad primera»; v. 89),⁵⁶⁹ i ja vam anotar que Ponge admirava molt Góngora, a qui menciona especialment a *Pour un Malherbe* (PM, 50, 139 i 284) i a altres escrits (FP, 214; i AC, P2, 634).

⁵⁶⁷ Hom podria recordar, per exemple, *La Magdalena penitent* (National Gallery, Washington), el *Sant Josep, carpinter* (Louvre, Paris) o *El Nadó* (Musée des Beaux-Arts, Rennes); pintures totes elles, a més, d'il·luminació i cromatisme caravaggians.

⁵⁶⁸ I per això Ponge també havia anotat que les *hirondelles* són *flammes* i *flèches* (Pc, 165), tot assimilant el moviment de les ales al de les flames (i la direccionalitat, a la de la fletxa). Sobre aquesta imatge relacionada amb tots els procediments pongeans, *vid.* Lévy 1994.

⁵⁶⁹ I l'any 1959, la poetessa Julia Uceda publicà un poemari anomenat, justament, *Mariposa en cenizas* (Arcos de la Frontera: Alcaraván). La qüestió, però, és que aquesta imatge gongorina ha estat tot sovint analitzada per semantistes com ara Ramón Trujillo (repre'n la discussió Gutiérrez Ordóñez a 1992: 151). Per a Trujillo, doncs, la *mariposa/leño* de Góngora tindria el mateix significat que la *mariposa/insecto* convencional, tot i que les expressions reclamarien interpretacions diferents (Trujillo 1988: 54 i ss.). I és que, per a aquest semantista, el *significat* d'un terme seria un valor idiomàtic autònom i constant, mentre que el *sentit* que podria adquirir en funció de variants contextuais o situacionals, ja pertanyeria a l'àmbit de les interpretacions, que podrien ser innombrables. Per tant, el significat d'un signe seria únic i sempre es donaria prèviament a totes les seves

L'analogia principal del text de l'espelma era, però, l'abans citada entre aquest objecte i una planta nocturna; i si bé en aquest cas les similituds haurien estat reconeixedores, no sempre serà així. A l'extrem contrari trobaríem, per exemple, el text de «Le Morceau de viande», *la descripció–definició* del qual sembla veritablement aliena a l'objecte en qüestió:

Chaque morceau de viande est une sorte d'usine, moulins et pressoirs à sang.
Tubulures, hauts fourneaux, cuves y voisinent avec [...] les coussins de graisse.[...]
Et tout cela refroidit lentement à la nuit, à la mort. Aussitôt, sinon la rouille, du moins d'autres réactions chimiques se produisent, qui dégagent des odeurs pestilentielles. (PP, 64)

En aquest cas, la predicació base es fonamenta en la imatge que el *tros de carn* és una *fàbrica* (“une sorte d'usine”); i així, les xemeneies de la mateixa (unes *tubuladures*) podrien afigurar la nervadura que, tot sovint, es distingeix entremig dels dipòsits de greix de la carn (*coussins de graisse*); i en tant que l'aliment, com a paradigma de la matèria orgànica, estaria indefectiblement lligat a la putrefacció, la restricció semàntica oportuna d'aquesta *usine* farà referència a que, un cop “tout cela refroidit... à la mort”, es produiria la subsegüent emissió de gasos pestilents; emanacions de la fàbrica que serien el resultat d'unes *réactions chimiques* anàlogues a les que es produeixen en els organismes a causa del transcurs del temps i que són les que provoquen que aquests es corrompin; tot essent, *chaque morceau de viande*, la fàbrica de la seva pròpia descomposició (talment com *le bois de pins* era, com vam veure, *une fabrique de bois mort*; LR, 95).

possibles interpretacions, motiu pel qual podria aplicar-se sense contradicció a configuracions semàntiques diferents i fins i tot incompatibles, perquè, segons aquest planteig, el que canviaria no seria el valor idiomàtic, sinó la consideració lingüística de la realitat designada (Trujillo 1988: 45). La conseqüència d'aquesta tesi, però, és que, per a Trujillo, no s'hauria establert cap semblança entre les realitats *leño en llamas* i *mariposa*, perquè des de la perspectiva de l'idioma, i considerant sempre el significat com a objecte autònom i independent de la realitat denotada, tot *ús* seria metàfora, i no hi hauria diferències qualitatives entre el sentit de la papallona en tant que *insecte* i el seu sentit en tant que *tronc flamejant* (*ibid.*, 72). Com ja havíem anotat, és cert que les metàfores il·lustrarien nexes analògics no a partir dels significats dels signes, sinó de les realitats per ells designades (quelcom ja advertit per Deguy 1969: 843, com apuntàvem); i just això és el que hauria solventat la semàntica cognitiva en connectar semàntica i pragmàtica. No caldria, doncs, la justificació de Trujillo de separar significat intralingüístic de realitat extralingüística, perquè es produiria sempre una interacció inevitable entre llengua i realitat. A més, la imatge gongorina no podria interpretar-se d'una manera mecànica, perquè no es tractaria aquí d'entendre el significat de *papallona* sols actualitzant-lo amb el sentit de 'tronc ardent': el naufrag de la «Soledad primera» hauria distingit la llum d'una cabana però amb molta dificultat a causa de la distància que el separava d'ella (i d'aquí que la llum ja es metaforitzés, uns versos més amunt, en tant que far que assenyalaria el *puerto* en un *incierto golfo de sombras* en virtut que el dia hauria començat ja a enfosquir; vv. 60-61). I així, en arribar finalment el caminant prop d'aquell punt lluminós, “la que desviada/luz poca pareció, tanta es vecina,/que yace en ella la robusta encina,/mariposa en cenizas desatada” (vv. 86-89), és a dir, que veuria aquella petita llum ara tan gran “que arde en ella una robusta encina, deshecha en cenizas como enorme mariposa abrasada en la luz” (Alonso [1927] 1982: 112). En efecte, necessitariem del sentit experiencial –que no del lingüístic– per saber que les papallones es dirigeixen irremeiablement envers la llum que, si és artificial, sovint les crema, tot i que la imatge de Góngora supera la dimensió pragmàtica a partir de la qual es genera, atès que és creació imaginativa copsar un tronc d'alzina que es consumeix al foc en tant que fulminant aleteig incandescent. Curiosament, Michelangelo Buonarroti, a una de les seves *Rime* (datada entre el 1524 i el 1525), ens reportaria també la imatge d'un “legno incenerato”, però aquesta vegada en tant que el cos (i l'ànim) d'un home de certa edat ja no suportaria les fiblades d'Amor talment com no aguantaria un tronc *in cenere* la serra o el corc [*sega o tarlo*] (sonet 23, v. 12; recollit a Buonarroti 2003: 65). Així doncs, un tronc consumint-se espurnejant fóra afigurat, amb el sentit d'una llum evident, en tant que papallona de cendres, però al seu torn afiguraria la fragilitat corporal i anímica de qui s'apropa a l'edat avançada amb la consciència d'estar perdent el vigor d'altres temps (malgrat que això no impliqués el fet d'haver sortit indemne, a la joventut, dels combats amorosos, ja que com s'assenyala al sonet de Buonarroti, hom hi surt ja “...mille volte/ferito e morto...”; vv. 1-2).

En altres casos, la descripció-definició de l'objecte seguirà a la de l'espai a l'entorn del qual aquest es trobaria, actuant el fragment en qüestió com a veritable *indici*; i com que els indicis no es regeixen per les directrius de cap codi, sinó que són inseparables d'un context d'ús ja donat, per aquest motiu, desencadenaran justes relacions solidàries entre objectes i/o estats de coses tot vinculant realitats en establir-se el que Bühler denominà *Zeigfeld* o *camp d'indicació* (a Prandi [1992] 1995: 152), per la qual cosa la distància que podria separar un objecte del seu lloc d'emplaçament habitual formaria també part de la seva definició (pròpiament, dels seus *límits*). Així, per exemple, al text «Le Papillon», que sembla començar *in medias res*, el poeta no aborda directament l'insecte, sinó que ens estableix el seu entorn situacional; un fragment de natura que, com no podria ser d'altra manera, se'ns referirà per mitjà d'un tret de caràcter sensitiu: la flaire ensucrada del nèctar d'unes flors; i un cop fixada l'atenció en aquest *entourement* olorós, irromprà en l'escena una bateria de papallones:

Lorsque le sucre élaboré dans les tiges surgit au fond des fleurs, comme des tasses mal lavées, –un grand effort se produit par terre d'où les papillons tout à coup prennent leur vol (PP, 56)

Així mateix, aquest nèctar (*sucré*) elaborat *au fond des fleurs* (que es defineix per comparació amb unes *tasses mal lavées* tot remetent-nos a la imatge del pòsit que podria romandre al fons d'una tassa i en el qual hi hauria una barreja entre el líquid que aquesta hauria contingut i les restes de sucre que no haurien estat ben dissoltes) també ens conduirà a un altre dels textos del poemari, a «La Fin de l'automne» (PP, 33-34), perquè allí se'ns referirà que “l'automne n'est plus qu'une tisane froide” on “les feuilles mortes de toutes essences macèrent dans la pluie”; i aquesta *tisana*, que al seu torn tornariem a trobar en un altre poemari de Ponge,⁵⁷⁰ ens duria, en efecte, a la *tassa*, al recipient on macerarien unes fulles (com llavors s'elaborava el sucre) que no fermentarien “jusqu'au printemps”.⁵⁷¹ El que ens interessa, però, és que tot seguit l'escriptor al·ludirà a la transformació de l'eruga en papallona (referent evolutiu clàssic), fenomen que ens serà reportat en tant que *chaque chenille* hauria sofert una “véritable explosion d'où les ailes symétriques flambèrent”; i aquesta imatge enllaça amb el que acabem d'anotar quant al text de «La Bougie», ja que aquest *espurnejar* d'ales afigura la típica seqüència pongeana que relaciona la papallona amb el foc (o, més pròpiament, la *tremolor* de les ales de l'insecte amb la de les flames,⁵⁷² perquè serà la qualitat d'*instable* la que sempre ponderarà l'autor de la noció de la papallona –recordem-ho: “*Papillon*, même mot que *vaciller*”; i que és, precisament, la qualitat que li permetrà a l'insecte de poder reflectir tota

⁵⁷⁰ A la *Petite suite vivaraise*, llibre que, malgrat que no es publicà fins al 1983, data de 1937: “champs immenses d'une tisane merveilleuse (herbes et fleurs fanées, rousses sur tiges encore droites)” (V, 989).

⁵⁷¹ I és que per molt peculiars que poguessin semblar-nos les definicions de les coses en Ponge, sempre trobarem, entre les figuracions que les perfilarien, subtils aliances en funció del caràcter fonamentalment analògic que el poeta atribuiria a la realitat. En aquest mateix poema, per exemple, Ponge, tot volent afigurar la potència del vent de la tardor, relata com “la Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque”; imatge que ens remetria a una de «Bords de mer» (PP, 58), on el mar esdevé un *tom voluminos* les onades del qual les *fullejaria* el vent.

⁵⁷² I en tant que les ales de la papallona *symétriques flambèrent*, Lavorel (1986a: 141) apunta aquí l'analogia per la qual hom podria superposar “les ailes du papillon (peut être le Grand-Flambé?) aux ailes d'une cathédrale gothique de style flamboyant”, tot assenyalant que es tractaria del que anomena una *intertextualité culturelle*. En efecte, a l'arquitectura gòtica, l'estil denominat flamíger (*flamboyant*) provindria de la metàfora d'imatge per la qual es compararia un tipus molt elaborat de traceria amb la sinuositat de les flames. I és que l'ornamentació geomètrica típica de les traceries dels finestrals de les catedrals gòtiques s'anà afinant cada vegada més fins a convertir-se en una mena de madeixa curvilínia; i aquests nusos filamentosos s'assemblaven, certament, als perfils inconstants de les flames, tot i no per això la divisió del finestral deixaria de ser simètrica (així com “les ailes symétriques flambèrent”).

mena d'imatges, és a dir, la que li permetrà *ser*, alhora, *altres éssers*). Més endavant, la papallona continuarà essent definida des del mateix prisma, perquè apareixerà com a *allumette volante* la flama de la qual, però, no seria *contagiense*; i just al final del text, l'insecte es veurà perfilat per una sèrie de figuracions transformatives, perquè es presentarà com a “minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire”: la *papallona*, doncs, en tant que entitat sensible a l'empenta del vent, seria primer descrita com a veler (*voilier*); però la següent restricció semàntica, tot fent referència a l'extrema fragilitat d'aquest ínfim navili, acabarà per conferir-li a l'objecte la definitiva condició del *pétal* (una icona de les ales dels lepidòpters), per la qual cosa la papallona estarà ara dotada, a més, de qualitats aromàtiques i de totes les atribuïbles a la seva nova fesomia floral (i precisament les flors havien inaugurat –escenogràficament– el text); però essent aquest *pétal doble*, veritablement *bessó*, rebrà la qualificació de *superfétatori*; remissió al fetus que ens recordaria a la crisàlide, imatge fàcilment associable amb la d'una placenta. I com que, en sentit figurat, la *superfétació* implica també redundància, aquesta incidiria en el continuat moviment de les ales que fa l'insecte; intermitència o vacil·lació com la de les llengües de flames.⁵⁷³ I si bé anotàvem la necessària literalitat de les figures pongeanes, aquí tindriem la confirmació per part del poeta: “Si je définis un papillon *pétale superfétatoire*, quoi de plus *vrai*?” (*Mt*, 38).

També *in medias res* s'inicia «Le Lézard», poema on Ponge d'antuvi ens emplaça, com en el text anterior, al lloc dels fets: aquesta vegada, al mur per l'esquerra del qual sortirà la *sargantana* (i fixem-nos com el poema segueix el mateix patró inaugural de «Le Papillon»: amb la partícula *Lorsque* que obre l'oració delimitadora de l'índici situacional, i la irrupció de l'objecte lingüísticament acotada com a incís):

Lorsque le mur de la préhistoire se lézarde, ce mur de fond de jardin (c'est le jardin des générations présentes, celui du père et du fils), –il en sort un petit animal formidablement dessiné, comme un dragon chinois [...] Un chef-d'œuvre de la bijouterie préhistorique, d'un métal entre le bronze vert et le vif-argent, dont le ventre seul est fluide, se renfle comme la goutte de mercure. Chiel! Un reptile à pattes! Est-ce un progrès ou une dégénérescence? [...] Petit saurien (*Pc*, 83-84)

En aquest cas, com que la *qualité* que voldrà destacar Ponge del rèptil és la de la seva fesomia d'animal prehistòric (motiu pel qual la seva pervivència es justificaria entre el *progrès* i la *dégénérescence*), la primera al·lusió del text serà, per força, a la del mur *de la préhistoire*; i l'escena tindrà lloc, justament i adequada, quan aquest mur *s'esquerdi* (*se lézarde*), és a dir,

⁵⁷³ Hem d'anotar que Riffaterre, per exemple, també parlava d'aquest text pongeà de «Le Papillon» en tant que il·lustratiu del que anomenava *l'intertexte complémentaire*. Certament, funcionen com a *intertexte* les obres anteriors o posteriors d'un text “dont le lecteur perçoit qu'elles ont des rapports avec celle qui a sous les yeux” (Riffaterre 1981: 73); però Riffaterre assenyalava que l'intertext no només hauria de limitar-se a obres literàries pròpiament dites; i així, ell proposava la noció de *l'intertexte complémentaire* en virtut que “L'intertexte n'est pas nécessairement [...] une autre œuvre; il est simplement un fragment du système descriptif d'un mot du texte, mais un fragment incompatible avec le contexte où il est inséré” (*ibid.*, 83); i un exemple clar, per a ell, serien les tres metàfores amb les quals Ponge es refereix a la papallona, a “le papillon décrit comme fleur, comme flamme et comme chenille”, perquè completarien la representació *ideal* de l'insecte: “le papillon n'est pas une fleur, mais *fleur* est le métonyme [par contiguïté] de *papillon*. [...] Il en est de même pour la flamme: les clichés [...] lient inséparablement le papillon et la flamme de la chandelle où il se brûle [*vid.* el poema «La bougie»]; i pel que fa a la *chenille*, la papallona és, en efecte, “l'avenir de la chenille” (*ibid.*, 84); i en conseqüència, per a Riffaterre “le poème n'en est pas moins l'évocation complète fidèle et convaincante de son objet, parce qu'il [Ponge] substitue à cet objet trois représentations de ce qu'il n'est pas, certes, mais trois représentations de ce qu'il présuppose. Loin d'être gratuites, elles sont par conséquent nécessaires. Elles représentent, si l'on veut, sa signification sans passer par son sens (qui serait la forme physique du lépidoptère)” (*ibid.*, 84).

quan s'immergeixi en el temps *real* (el de l'enunciació, el dels actes). A més, el verb no hauria pogut ésser cap altre, perquè, com assenyala *Littre*, la forma *lézarder* prové de la semblança que pot apreciar-se entre les fisures que s'obren a les parets i la silueta d'aquests animals (*les lézardes*).⁵⁷⁴ Aquest mur *ancestral*, doncs, prefigurarà el mur *real* del jardí (que apareix ja determinat per un demostratiu); mur ja situat en un temps i un espai concrets (perquè és el de les *générations présentes*) i pel qual haurà de comparèixer *le lézard*, dragó *tautològicament* caracteritzat per la seva mateixa aparença dragonada, saurina. I en funció de la metàfora que l'afigurarà com a *joia* prehistòrica, els trets distintius de l'animal seran del tot *pertinents*, atès que es produirà la prototípica disseminació de mots vinculats al camp semàntic transferit: així, la tonalitat del cos del llangardaix –ara metàl·lic (com les joies)– serà d'un *bronze* entre verdós i argentat; i la pell del ventre, que és lluent i platejada, esdevindrà una *goutte de mercure* que *se renfle*, perquè a la natura hom pot veure, en efecte, com batega, dilatant-se per la respiració, el pit d'aquests animals; i la menció del mercuri (element també designat pel terme *vif-argent* consignat prèviament en referència al color del rèptil) tampoc no hauria estat pas atzarosa, perquè el mercuri és, certament, un 'metall líquid'. I la imatge ens remetrà, per força, a una altra del mateix poemari, atès que aquestes *gotes mercurials* ens recordaran aquelles *gouttes remplies d'encre* que havíem analitzat (7.2.2) i que afiguraven les *móres* (a «Les Múres», *PP*, 37).

I amb la mateixa estructura verbal que «Le Lézard» i «Le Papillon» irromp «La Grenouille», la granota que només com a tal apareix al títol, perquè s'afigurarà com a *naine amphibie* esdevinguda, en virtut de la disseminació del grup –ph–, la *Ophélie* de l'estany:

Lorsque la pluie en courtes aiguillettes rebondit aux prés saturés, une naine amphibie, une Ophélie manchote, grosse à peine comme le poing, jaillit parfois sous les pas du poète et se jette au prochain étang (*Pc*, 54).

I així, totes les designacions del text estaran perfectament motivades: l'*Ophélie manchote* serà mesurada amb relació al polze; i les gotes de pluja, que sempre en Ponge adquireixen formes d'entitats matèriques, seran *courtes aiguillettes* motivades per la seqüència –uille– que genera el denominador *grenouille*. El poema, doncs, seguirà amb la descripció del cos d'aquesta dama amfíbia (*jolies jambes, corps ganté de peau imperméable, paupières ridées, bouche bagardé*), i la serà qualificada de *goitreuse* tot assimilant l'amplitud del coll a una afecció per galteres.

I de les bèsties terrestres tot passant per les amfibies, arribem a les marítimes. I així doncs, en un dels textos dedicats a la *gamba* (el que inaugura la sèrie «La Crevette dans tous ses états»), també aquesta serà definida tot emergint del seu medi natural com el *lézard*, el *papillon* i la *grenouille*. Aquest cop, però, l'objecte –el crustaci– sorgirà d'un *chaos liquide* que no sols afigurarà el mar, sinó l'estat de concepció de l'escrit per part de l'autor, perquè el títol del text ja es refereix a uns *états* que ens conduirien als del procés de creació textual (i a més, ja sabem que *le chaos* enllaçaria amb *l'ouverture* i *l'abîme* de la realitat que caldria verbalitzar);⁵⁷⁵ i en aquest marejol confús on novament la tinta –l'anhel d'aprehensió

⁵⁷⁴ *Lézard*, a més, és un mot proteic i de connotacions negatives: *Littre* recull, per exemple, l'expressió «Vivre comme un lézard, vivre seul, isolé»; i *Le Dictionnaire de l'argot parisien* (1872), de Lorédan Larchey, assenyala que *lézard* podria considerar-se com una espècie d'apel·latiu despectiu; com el que podria atribuir-se a una persona *poc fiable* (a Bordas 2003: 79).

⁵⁷⁵ Com anota Richard (1964: 168), “Voyez avec quelle fréquence il [l'objecte pongeà] nous apparaît ici comme issu d'une profondeur obscure d'où il semble, littéralement, bondir ou bourgeonner: le lézard sort du mur, la crevette surgit de la viscosité marine, l'escargot s'arrache à la boue, le vin vient du sous-sol, la plume

escriptural— hi intervindria, la gamba es perfilarà mitjançant la metàfora icònica d'un signe d'interrogació: “...C'est alors que du fond du chaos liquide d'une épaisseur de pur qui se distingue toutefois mais assez mal de l'encre, parfois j'ai observé qui monte un petit signe d'interrogation, farouche” (*Pc*, 15). La semblança icònica entre el signe «?» i el cos corb del crustaci és manifesta, però el sentit convencional del signe romandrà present, ergo el poeta encercaria la definició de l'objecte alhora *interrogant-se* sobre el mateix fenomen d'irrupció de la imatge de l'animal a la seva consciència (i el text s'inicia, justament, amb uns punts suspensius, en un instant d'incertesa entre el conscient i l'inconscient). A més, en un altre poema dedicat al mateix crustaci («La Crevette»), el poeta ja havia associat la gamba amb imatges de signes ortogràfics, perquè havia referit que certes al·lucinacions de l'home es produeixen com si la seva *visió* aparegués reblerta “de petits signes [...] à formes de bâtonnets, de virgules, peut-être d'autres signes de ponctuation” (*PP*, 87); i que de la mateixa manera com aquests signes-taques serien “l'effet d'un trouble de la vue”, també la gamba “semble d'abord fofion de la confusion marine [...] où les ondulations liquides sans cesse se contredisent” (*PP*, 88); i per aquest motiu, Ponge declararà, a «La Crevette dans tous ses états», que la gamba “ressemble à certains hallucinations bénignes de la vue, à forme de bâtonnets, de virgules, d'autres signes aussi simples” (*Pc*, 19), fragment que, com pot comprovar-se, reproduïx part del text del poema anterior dedicat a la *crevette*, fet que explicitaria el fenomen del *déplacement génétique* del que havíem parlat (5.1.1).⁵⁷⁶ Seguint, però, amb la *definició* del crustaci, Ponge l'afigurarà com a “petit monstre de circonspection”, atès que, essent *circumspecte* (com anota *Littre*, «étymologiquement, celui qui regarde autour de soi»), aquesta serà la qualitat ponderada de l'animal: la d'observar suspicàçment en cercle i quasi amb actitud assenyaladora (com *un doigt connaisseur*); *qualité* plenament concordant amb el seu cos de naturalesa *arquejada, encerclada*:

Arqué comme un petit doigt connaisseur, flacon, bibelot translucide, capricieuse nef qui tient du capricorne, châssis vitreux grée d'une antenne hypersensible et pleine d'égards, salle des fêtes, des glaces, sanatorium, ascenseur [...]. Mon ami, tu as trop d'organes de circonspection (*Pc*, 15)

I així, i a banda de la menció del *bibelot* —que, d'ençà del cèlebre vers mallarmeà del *Sonet en ix* (*Aboli bibelot d'inanité sonore*), mai no podrà ser inclòs ingènuament a cap poema (i menys en aquest cas, si tenim en compte la importància que havia tingut Mallarmé en la formació de Ponge)—, totes les imatges estaran dirigides envers aquesta activitat ocular i perimètrica de l'animal, motiu pel qual el seu cos serà una *nau banyuda* (per les antenes detectores) o una *claraboia vidriada* (per la lluentor de la closca, que actuarà com a lupa tot insistint en la naturalesa *pleine d'égards* del crustaci). I aquesta fesomia lluminosa i caleidoscòpica

monte de «l'ombre et (de) la fraîcheur qui sont à l'intérieur de l'esprit»... Tout dedans tend à se déployer ainsi en un dehors”. Es tracta, evidentment, d'aquella obertura generada per l'*objeu métalogue*; i de la pura metàfora de la creació. En el cas concret d'aquest text «La Crevette dans tous ses états», l'escrit s'articula en cinc seccions que aborden l'objecte des de diferents perspectives, però aquests *estats* són una clara al·lusió als diferents processos mentals per mitjà dels quals hom pot afigurar-se *une crevette*; evidentment, això també es relaciona amb les diferents etapes de creació textual, atès que ja sabem que el text pongeà es configura en tant que *avant-texte*.

⁵⁷⁶ No serà aquest l'únic fragment repetit, perquè també a «La Crevette» trobàvem la seqüència que hem consignat a propòsit de l'inici de «La Crevette dans tous ses états» [la marquem en cursiva]: “l'œil, dans *une épaisseur de pur qui se distingue mal de l'encre*, malgré toutes ses peines n'aperçoit jamais rien de sûr”; oració que, per cert, declara de forma explícita com la *visió* de les coses tan ponderada per Ponge mai no podria ser del tot fidedigna. Pel que fa al mot *crevette*, no designaria únicament la *gamba* (que seria una «*crevette rose*») o la *gambeta* (*cast.* «camarón»; *fr.* «*crevette grise*»); el mot és més extens, i enclouria tota la gamma de crustacis decàpodes, és a dir, la de crancs marins de totes les espècies.

esdevindrà *sala de festes* i de *miralls*; i també *ascensor* per l'activitat d'ascens i descens de les antenes; però fins i tot *sanatori* en funció d'aquest comportament d'observació recelosa que es tornaria així obsessiva i malaltissa: tot plegat, la imatge de la *crevette* com a paradigmàtica de la circumspecció (“*sens et sensa*”).

Atesa la importància dels referents *en evolució*, però, moltes vegades l'objecte compareixerà en funció d'algun dels seus estats formatius (o transformatius); com en el cas de «Le Pain», *choses* que Ponge definirà mitjançant el seu procés d'elaboració (per la seva cocció en un forn qualificat d'*estel·lar* pel poeta): així, la massa de farina i llevat –*une masse amorphe*– *eructaria* tot formant-se a la superfície la crosta; crosta que, amb motiu de la figuració cisellada per Ponge, adoptarà perfils orogràfics (i és que talment *eructaria* la terra per l'acció volcànica o pel moviment de plaques tectòniques, processos pels quals es formen les cadenes muntanyoses i que justificarien la seva aparició al poema):

La surface du pain [...] cause impression quasi panoramique [...] les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes.

Ainsi donc, une masse amorphe en train d'éructer fut glissée pour nous dans le four stellaire, où durcissant elle s'est façonnée en vallées, crêtes, ondulations [...] (PP, 46)

I si la crosta esdevindria un paisatge, la molla no podria sinó ser un *sous-sol* natural de flors i fulles, tot i que de la consistència de les esponges: “Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie a son tissu pareil à celui des éponges: feuilles ou fleurs. [...] Lorsque le pain rassit ces fleurs fanent et se rétrécissent [...] et la masse en devient friable” (*ibid.*).⁵⁷⁷ I a partir d'aquest fragment disposaríem, a més, de dues noves remissions en aquest diccionari de *Le Parti pris*, perquè aquestes *molles* afigurades *esponges* ens remetrien a la imatge de les *taronges* (a «L'Orange», PP, 41), definides sempre pel poeta com a *esponges* per la seva pell rugosa i pel fet de destil·lar també un líquid (tot i que aquest seria, evidentment, un líquid particular de color ambrat); i per altra part, aquest *sous-sol de feuilles i fleurs* que, en assecar-se, es marcirien, ens retorna a la maceració de fulles de la tisana freda de «La Fin de l'automne» i, de nou, a la del nèctar del poema de «Le Papillon», perquè l'univers pongeà és, en efecte, una cadena analògica infinita on un nombre reduït d'objectes anirà transformant-se per afigurar, transitòriament, la totalitat de les coses (i d'aquí que l'*orange*, al seu torn, també ens remetés a l'*abricot* i a l'*amande verte*, i així indefinidament).⁵⁷⁸

I seguint en la cadena dels aliments, si bé el *pa* era definit pel seu procés d'elaboració, la *pomme de terre* ho serà pel de la manipulació culinària, perquè apareixerà referida en funció d'ésser cuïta. I en aquest cas, bullir els tubèrculs fóra, per a Ponge, com una mena de procediment de domesticació: “Cet apprivoisement de la pomme de terre par son traitement à l'eau bouillante durant vingt minutes, c'est assez curieux” (Pc, 66). Però en virtut de la finalitat d'aquest *ensinistrament*, és a dir, la inevitable deglució de la patata per part de l'ensinistrador, la tasca no podria concloure sense damnatge, i Ponge no n'estalvia els detalls: “[Les] pommes de terre, plongées là-dedans, sont secouées de soubresauts, bousculées, injuriées [...]. Finalement, elles y sont laissées pour mortes, ou du moins très fatiguées”. Amb tot, la *qualité* que hauria volgut destacar Ponge de la patata és que pelar-la

⁵⁷⁷ Quant a «Le Pain», hi hauria, com bé assenyala Lavorel (1986a: 150), “la superposition de divers créations: celle du pain, celle du monde, et aussi celle de l'écrivain”; i caldria remarcar la pertinent imatge de *le four stellaire*, que s'entendria com a ‘voûte céleste’: “une fois le four allumé, laisse voir par les interstices de belles étoiles. Et ce beau mystère qui fait passer une masse ignoble (comme l'est le vocabulaire pour l'écrivain Ponge) à l'état de réalité solide [...] c'est en fait celui de la création littéraire” (*ibid.*, 151).

⁵⁷⁸ Per a una anàlisi exhaustiva sobre l'analogia entre l'*abricot* i l'*orange*, per exemple, *vid.* Rebejkow 1996.

un cop bullida “est un plaisir” (frase que inaugura el text); i, efectivament, la tasca ens serà, amb precisió, referida; i fins i tot se’ns detallarà la manera amb què hauríem d’utilitzar el ganivet a fi i efecte de treure-li la pell al tubercle de forma adequada (quelcom que, al seu torn, ens remetria al text «L’Huître», on també se’ns indicava, com vam veure, la manera com hauríem d’obrir el mol·lusc i quina mena de ganivet caldria emprar):

Entre le gras du pouce et la pointe du couteau tenu par les autres doigts de la même main, l’on saisit –après l’avoir incisé- par l’une de ses lèvres ce rêche et fin papier que l’on tire à soi pour le détacher de la chair appétissante du tubercule.
L’opération facile laisse [...] une impression de satisfaction indicible (Pc, 66)

Com ja vam assenyalar, però, i amb motiu de la constant transformació de les coses, un mateix objecte podrà aparèixer en funció de *qualités* contradictòries; i talment succeeix amb l’aigua, un dels elements essencials en la poètica de l’autor. Al poema «De L’eau», per exemple, Ponge rebutjarà qualsevol noció que s’allunyi de la líquescència, atès que és la constant fluidesa i la qualitat d’informe de l’aigua allò que l’interessarà expressar en aquest moment; i per aquest motiu, el text se centrarà en el tret de la *servitud* que aquest element li professaria a la gravetat, quelcom que Ponge qualificaria com el *vici* de l’aigua, que *passive et obstinée* obeiria sempre a la *pesanteur*:

... elle [l’eau] s’effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu’à s’humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre [...]
LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur [...] (PP, 61-62)

I la manera més *humiliant* que tindria l’aigua de mostrar-se seria per mitjà de la pluja, atès que, així manifestada, esdevindria “une véritable esclave” (qualitat que l’autor hauria pogut reportar mitjançant una etimologia popular, la que hauria establert per mitjà de “le rapport phonétique entre les racines *humid* et *humil*”; LS, P1, 279). Però si bé la primera característica assenyada d’aquest element era la d’esser *informe*, l’aigua del text «Pluie», en canvi, serà descrita, paradoxalment, a partir de les *formes* que adoptaria; i de fet, el text sencer seria, com anotà Beugnot (1990: 142), una “méditation sur les métamorphoses de la forme”; i així catalogades en funció del perfil de la caiguda, gotes d’espessor i forma vària colpejaran les superfícies tot refusant la qualitat de líquescient abans ponderada a «De L’eau», perquè aquest element tindrà ara prou consistència com per, fins i tot, poder esquinçar-se:

... tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes [...]. Ici elles semblent de la grosseur d’un grain de blé, là d’un pois, ailleurs presque d’une bille [...]. [La pluie] se suspend en berlingots convexes. [...] [Elle] choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu’au sol où elle se brise et rejailit en aiguillettes brillantes.
Chacune de ses formes a une allure particulière; il y répond un bruit particulier (PP, 31)

Així mateix, tornarem a trobar la pluja al text «Végétation», però aquesta vegada, perquè aquest nou *objet* reclamarà ésser definit per mediació d’ella; i tot reprenent un cop més la imatge de l’*horlogerie*, la vegetació, ressort *entre els cels i la terra*, serà un conjunt complicat d’aparells hidràulics que la pluja posaria en funcionament, atès que, com el mateix Ponge exposarà al final del text, es tractaria aquí de definir l’element *vegetació* (acotat llavors com a *tapisserie tridimensionale*) per la seva *funció física*, és a dir, en virtut del seu funcionament a l’hora d’anar filtrant l’aigua de la pluja des d’alçades diverses. Es tractaria, doncs, d’una

creativa variant de la definició *teleològica* en la qual el definit se'ns descriu per mitjà de la seva utilitat (Casares [1950] 1969: 159 i ss.). La *vegetació*, en conseqüència, serà afigurada com a conjunt de recipients i embuts de tota mida; i en cap cas la terminologia no serà la dels designadors convencionals dels vegetals, perquè no apareixeran ni *arbres* ni *matolls* ni cap altra entitat natural (només hi haurà una excepció, perquè el poeta ens aclarirà que el *recipient* que conserva més l'aigua rep el nom de *fruits*). Al final del text, certament, l'autor reconeixerà que la vegetació acostuma a ser coneguda per altres característiques i no *pour la sorte de vie qui l'anime* (l'aigua); però ell hauria volgut (*parti pris*) determinar-ho així:

La pluie ne forme pas les seuls traits d'union entre le sol et les cieux [...]
 [...]. [L']on se trouve alors à l'une des mille portes d'un immense laboratoire, hérissé d'appareils hydrauliques multiformes [...] cornues, filtres, siphons, alambics.
 Ce sont ces appareils que la pluie rencontre justement d'abord avant d'atteindre le sol. Ils la reçoivent dans une quantité de petits bols, disposés en foule à tous les niveaux d'une plus ou moins grande profondeur, et qui se déversent les uns dans les autres jusqu'à ceux du degré le plus bas, par qui la terre enfin est directement arrosée.
 Ainsi ralentissent-ils l'ondée à leur façon [...]
 [...]. Enfin, l'on retrouve encore de l'eau dans certaines ampoules [...] que l'on appelle leurs fruits.
 Telle est... la fonction physique de cette espèce de tapisserie à trois dimensions à laquelle on a donné le nom de végétation pour d'autres caractères [...]. Mais j'ai voulu d'abord insister sur ce point (PP, 90-91)

I aquest laboratori de vegetació ens portaria a un altre experiment natural: al de les *inflorescences* de l'arbust de «Le Lilas», en el qual, es duria a terme la destil·lació del color de les flors, la “chimie du rose au bleu”, i on tindria lloc una *effervescence* (mot aparegut per contagi amb *inflorescence*) “dans les éprouvettes en papier-filtre du lilas” (Pc, 117). I hom podria copsar com decanta, en aquest proveta, una “goutte de la grappe”, mots que no en va compareixen amb consonant doblada, tot essent el terme *grappe*, a més, motivat pel de *inflorescences*, atès que aquestes poden ser arraimades (i hauríem de recordar també les *gouttes d'encre* de les móres i la *goutte de mercure* de la sargantana). I d'aquest laboratori vegetal aniríem a una altra vegetació, a la que apareix definida a «Faune et Flore» (PP, 80-86); i en aquest cas, el poeta la voldrà descriure en funció d'una diferent *qualité essentielle*: la de “l'immobilité”;⁵⁷⁹ i també aquí exposarà l'autor que, normalment, hom coneix aquest *être vegetal* pels seus “contours et par ses formes”, però que ell hauria volgut afigurar-lo mitjançant la seva capacitat de poder *absorbir* aliment de la realitat que el circumdaria: del subsòl (per on les arrels “assimilent les sels minéraux”); o de la llum (que és captada per les fulles per tal de dur a terme la fotosíntesi); i així com, per a Ponge, “les informes [et] les amputés voient leurs facultés se développer prodigieusement”, de la mateixa manera succeiria amb els vegetals, que de “leur immobilité” farien “leur perfection”; i la vegetació

⁵⁷⁹ Tornem a trobar aquesta idea a «L'Opinion changée quant aux fleurs» (NNR II, P2, 1205): “Ils [les végétaux] devraient alors cette perfection (relative) à leur attachement au sol, à leur immobilité. Nous ne serions, par rapport à eux, que des vagabonds, des clochards, sans feu ni lieu; des intrus, de trop sur la terre.” I també a «De la nature morte de Chardin»: “je me demande pourquoi une nature morte peut nous émouvoir autant qu'un paysage ou qu'un portrait. C'est parce que la place des objets, c'est l'espace. La place des objets dans l'espace est en quelque façon prophétie de notre destin dans le temps. [...] L'homme est un animal vagabond tandis que tous les végétaux sont immobiles et n'ont pas à chercher leur place. Ils ont leur alimentation dans le sol et ils se développent dans l'espace. [...] Les animaux, par rapport aux végétaux, n'ont pas de place sur la terre, dans la nature. [...] Si on veut le prendre sur le plan tragique, ils passent leur temps à aller chercher l'endroit où ils vont enfin avoir leur mort.” (P2, 1432-3).

romandrà afigurada, doncs, com un ésser parasitari, com un organisme que, immòbil, s'aniria nodrint de “son entour”, de la “ressource infinie d'aliments” que seria la resta de la natura.

Tot aquest món natural, com veiem, sovint esdevindrà artificial, com les peces d'un mecanisme d'horlogeria. I si la vegetació s'afigurava en tant que *siphons* i *alambics*, també la vespa serà definida com un *petit siphon ambulant* per la seva tasca, i és que cal recordar que, com assenyalava Noulet (1954: 144), moltes de les metàfores de Ponge “ramèment à la vie artificielle, fabriquée, inventée par les hommes”; i així, «La Guêpe» compareixerà en tant que “un petit alambic à roues et à ailes [...], une petite cuisine volante, une petite voiture de l'assainissement public: la guêpe ressemble en somme à ces véhicules qui se nourrissent eux-mêmes et fabriquent en route quelque chose” (LR, 16-17); tal i com també *le lézard* prenia la forma d'una “petite locomotive [...] qui circule avec la précipitation fatale aux jouets mécaniques” (Pc, 84).

Com veiem, doncs, el repertori d'objectes dels quals Ponge se servirà per tal de redefinir la realitat serà força exigü malgrat la vastitud del món físic, perquè com que uns remetran als altres en funció d'aquella *substantielle harmonie* que els enllaçaria a tots en una mateixa cadena analògica, aquesta limitada imatgeria esdevindrà, a més de suficient, exhaustiva. A *l'atelier* pongeà s'hi produiria, doncs, una alquímia en la qual el foc, l'aigua i el món vegetal seran els elements primaris a partir dels quals la resta podrà ser definida; i serà la papallona, entre d'altres, essència alquímica per naturalesa, perquè la fragilitat iridescent del seu cos alat –làbil com la flama– traslluirà en miratges les coses més diverses; i així, *veurem* com un bassal d'aigua després de la pluja serà “comme une aile de papillon placée sous vitre” («Éclaircie en hiver»; Pc, 48), perquè com l'essencial són els fenòmens i no l'ésser ontològic de les coses, encara que l'incident més quotidià –“une roue de passage”– retorni aquesta superfície hialina a l'antic bassal d'estat fangós, no serà aquest més *real* que l'epidermis vidriosa d'una ala de papallona (fetus volador, pètal i navili).

I és que, com anotava Reverdy ([1948] 1970: 115), “Entre tout ce que l'on pense et sent [Ponge diria: *que l'on voie*] et les mots qu'il faut pour le dire il y a tout l'espace nécessaire à ce qu'une chose ait le temps de se transmuier en une autre”.

7.4 De repeticions i variacions: «ut *musica* poesis», o del sentit estructural

Musik: Du Sprache wo Sprachen enden.
[Música: llengua allà on acaben les llengües.]
Rainer Maria Rilke, «An die Musik»⁵⁸⁰

El darrer procediment de referència que caracteritzarà la poètica pongeana seria el d'un fenomen estructural que hauria adquirit matisos semàntics: el de la repetició (i en les seves diverses modalitats de variació i fuga). I és que Ponge, en efecte, apel·laria a les formes musicals a fi d'explicitar les múltiples aproximacions i repeses per les quals la seva escriptura provaria de definir un objecte, i tot plantejant-se, al mateix temps, la veritable pertinència semàntica d'una tipologia estructural. Com vam veure, els textos pongeans es classificaven, tot i que no d'una forma categòrica, en textos closos (del tipus definició lexicogràfica) i oberts (esborrany, dossier genètic i dietari). I serà sobretot en aquest darrer cas que la repetició esdevindrà funcional, atès que si cap definició d'objecte no podria donar-se com a terminantment acabada, sols un sistema de repeticions il·lustraria de forma concreta aquesta il·limitada manifestació del sensible, ja que, com diria Farasse ([1975] 1977: 217), just en Ponge “La répétition nous reconduit au thème de l'identité”. Aquesta amalgama de versions (visions) insistents i fragmentàries, doncs, faria que “l'écriture se prend elle-même pour objet. Ce n'est plus l'écriture qui décrit l'objet mais l'objet qui décrit l'écriture”; i fóra per això que la *force référentielle* del text li vindria també “de son redoublement” (Farasse, *ibid.*, 218) i tot provocant, aquestes repeticions, una efectiva tautologia, perquè com deia Valéry a les seves notes, “Tout est réel dans le langage [...]. Mais cet ensemble réel n'est saisissable que par ceux de ses éléments qui se répètent” (a Rey 1973: 196). I és que, com ja assenyala Noulet molt prematurament, i en virtut del que apuntàvem sobre la importància que tenien els noms de les coses per al poeta (fet que el conduïa a assajar en els seus textos desenvolupaments quasi anagramàtics dels denominatius), hom podria observar com, en Ponge,

les attributs ou les comportements d'un objet sortent de son nom comme les variations d'un thème initial. Le nom est au centre; dès lors, il faut partir de lui, y revenir et le reprendre, chaque fois gonflé d'une harmonique nouvelle, d'un ornement de plus, chaque fois monté ou descendu de ton, chaque fois varié et toujours le même. [...] Les reprises sur un thème donné, les variantes qui ressemblent à des modulations, deviennent peu à peu la condition musicienne du texte. Ces exercices de style où se précise un vocabulaire, ces gammes où se délient les analogies, ce rythme nettement conducteur, appartiennent à une structure profonde qui doit assurer, en fin de compte, la résolution du thème fondamental. Ainsi, par leur composition linéaire, leur développement en arpèges et ce doux martèlement

⁵⁸⁰ Dels poemes dispersos i pòstums de Pautor (1906-1926). Extret de Rilke 2000: 296.

des notes préférées, les meilleurs pages de Francis Ponge ont tout de l'art classique de la fugue (Noulet 1954: 141)⁵⁸¹

En aquesta secció, doncs, descriurem aquesta modalitat formal pongeana en totes les seves manifestacions i tot confrontant-la amb l'específica del codi musical d'on seria originària, però sempre tenint en compte que a la poesia de Ponge el vincle amb la música no es donaria ni pels efectes eufònics ni pel canal de la prosòdia, sinó des d'aquesta perspectiva estructural de patrons reiteratius, per la qual cosa la temporalitat de la dimensió musicològica serà confrontada amb la de l'espaiositat del teixit textual; una qüestió que, per a una retòrica de la figura com la desenvolupada per Ponge, fóra indispensable examinar. Vegem ara, doncs, la inèrcia semàntica de la repetició seqüencial pongeana.

7.4.1 De la repetició: variants, variacions, suites i fugues

Com argumentàvem a la part segona de la tesi (5.1), Ponge tendiria a considerar com a *obra* l'esbós i els esborranys de la mateixa, és a dir, a fer de l'*avant-texte*, l'*ouvrage*; i en tant que l'objecte es convertiria, mitjançant la *métalogique*, en *objecteverbal*, el procés de construcció del text seria anàleg al de l'aprehensió de l'objecte, i tot essent, els senyals d'aquesta transició, tant o més essencials que l'acabament mateix de la comesa (*acabament* que, com precisàvem, mai no podria dur-se a terme en funció del caràcter fenomènic de la *chose*). Així doncs, l'establiment de la correspondència entre la factura textual i la de la constitució de l'objecte es produiria tant des d'una perspectiva teòrica –en funció del concepte del *referent evolutiu* i de l'acompliment de la funció d'interpretant per part del poema que el definiria–, com des d'una de procedimental –amb motiu de la disseminació verbal pròpia de la *métalogique* i pels trets d'*avant-texte* que evidenciaria l'obra pongeana. Per tant, i com declarà Maldiney (1974: 101), el text de Ponge seria com una “explication réciproque entre leurs formes en formation, entre la page s'écrivant et la chose se manifestant, toutes deux indiquant la même direction dimensionnelle”; i aquestes podrien ser les premisses de la mencionada reciprocitat *mot-objet* que, segons exposà Lévy, s'haurien donat a l'obra pongeana:

1. [...] il faudrait que l'objet contienne son devenir et ceci ne peut s'accomplir que dans un discours, une page, un texte littéraire...
2. il faudrait aussi que cette page contienne son propre devenir, l'histoire de sa propre élaboration. Ceci est bien sûr une des marques du texte pongien
3. il faudrait confondre le devenir de l'objet avec celui du texte. Pour ce faire, on peut imaginer, par exemple, le moyen de les faire coïncider en temps réel (celui de la lecture du texte) [i a més, ja hem referit, en repetides ocasions, com Ponge es decantava per l'ús del temps verbal present a fi i efecte de propiciar la confluència entre enunciat i enunciació]

⁵⁸¹ De fet, ja Sartre havia advertit en l'obra pongeana una estructuració musical, ja que havia assenyalat com el text de «La Mimosas», per exemple, “offre l'aspect d'un thème suivi de variations: tous les motifs sont indiqués d'abord –ou presque tous–; et chaque paragraphe se présente comme une combinaison neuve de ces motifs, avec l'introduction de très peu d'éléments nouveaux” (Sartre [1944] 1947: 249); però com recull Lavorel (1986a: 167), el mateix Ponge no sempre corroborà aquesta lectura sartreana dels paràgrafs, ja que, algun cop, la *mise en page* dels seus textos respondria a decisions editorials. L'analogia musical, doncs, es focalitzaria més aviat en l'aspecte del desenvolupament d'unitats temàtiques.

4. et finalement, il faudrait confondre l'objet et son élaboration avec le texte et son élaboration (Lévy 1999: 115)

Per aquest motiu, molts dels objectes pongeans esdevenien, com vam veure (6.5.2), paraula, traç escriptural, o bé signatura d'ells mateixos; i aquest hauria estat també el cas de *le savon*, d'una *chose* que, a més, hauria estat escollida pel poeta per la seva existència potencialment (irremissiblement, de fet) *soluble* (mot que, *métalogiquement* i adequada, hauria d'emparentar-se amb el terme *fa-l-ible*, perquè en el seu món de fenòmens, Ponge equiparava la impressió errònia a la fidedigna: si ambdues eren presumptes, ambdues foren legítimes); i talment com *le savon glisse*, de la mateixa manera Ponge diria que “nous glissons ainsi des mots aux significations” (*Sa*, P2, 364).⁵⁸² Així doncs, el sabó, esmunyedís, *es faria loquaç* (“se déplace, devient agile, puis volubile, éloquent [...] facilité d'élocution”; *ibid.*, 364-5); i mentre pogués fer la seva funció tot *essent* (i també *essent décrit*), disposaria de *veu* pròpia (“quelle éloquence?”; *ibid.*, 370); però només *parlaria* fins a la seva dissolució o mudesa, és a dir, en concloure's el text que el constituïria:

Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à disparition complète, épuisement du sujet. Voilà l'objet même qui me convient. Le savon a beaucoup à dire. Qu'il le dise avec volubilité, enthousiasme. Quand il a fini de le dire, il n'existe plus (*Sa*, P2, 362)

Però a banda d'aquest *parti pris* «des mots» per part dels objectes –quelcom que donaria testimoni de llurs propis devenirs (reals-textuals)–,⁵⁸³ la qüestió és que, a aquestes traces explícites del procés de configuració textual que podran observar-se als escrits de Ponge (i no solament en aquells que serien ja deliberats *brouillons-textes*, sinó en la quasi totalitat de la seva producció, on sempre apareixen comentaris metapoètics), s'hi associarien les nocions de *variant* i de *repetició*, nocions que l'autor comparava amb les de les formes musicals. De fet, seria precisament per mitjà d'aquestes repeticions i variacions que es desenvoluparia bona part de la seva tasca (“C'est ainsi, après tout, que je travaille, c'est ainsi que naissent en moi les développements”; *Sa*, a P2, 361); i així ho declarava el poeta als seus lectors –tot justificant-se mitjançant l'esmentada analogia musical– a l'inici de *Le Savon*:

⁵⁸² Sobre el text de *Le Savon*, *vid.* l'article de Jean-Luc Steinmetz «Une leçon de détachement. *Le Savon*», (a *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, 1986, pp. 143-174; reproduït a Steinmetz 1990: 219-245), i el de Max Bense «Sur *Le Savon*» (a *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, 1986, pp. 381-388). Tanmateix, Deguy, per exemple, i a propòsit d'una al·lusió de Ponge a Ponce Pilate, desenvolupa tota una argumentació a l'entorn del denominatiu *Ponge-Pilate* i de les virtuts de l'aigua en tant que discurs i en tant que obra escrita; i així, declararà que “Décrire, c'est laisser le savon fondre [...]. Les manières qu'il fait sont nos manières de dire” (Deguy 1966: 923); i que “L'eau, c'est en même temps la page, le livre” (*ibid.*, 928). Certament, el títol de *Le Savon* – amb la seva menció de la *toilette intellectuelle*– podria recordar-nos l'obra de Reverdy *Gant de crin* (1927), que és un compendi de reflexions a l'entorn de la poesia, però la qüestió és que aquest text de Ponge ha estat tot sovint llegit en clau política a propòsit dels esdeveniments de la segona guerra mundial (*vid.* Rutes pongeanes 9.2), en la línia de la necessitat del poble francès d'oblidar, de *netejar* la memòria del seu passat col·laborador.

⁵⁸³ Com ja sabem, aquestes peroracions dels mateixos objectes tindrien a veure amb la freqüent tornada de Ponge que *l'home no pot sortir del seu propi llenguatge*, que seria assimilable a aquella que tampoc no *els arbres poden sortir dels arbres*; i per això a «Le Cycle des saisons» (*PP*, 48-49), per exemple, els arbres, en lloc de desprendre's de llurs *fulles*, deixarien anar *paraules*: “ils lâchent leurs paroles, un flot, un vomissement de vert. Ils tâchent d'aboutir à une feuillaison complète de paroles”; *paraules* que, al seu torn, no *els dirien* sinó a ells mateixos, perquè malgrat que ho podrien *dir tot*, “ils ne disent que «des arbres»”. I de fet, ja en un text de joventut («Je te croix de bois»), Ponge havia fet esment de la impossibilitat d'“Essayer de sortir du monde par les moyens du monde” (*PA*, 42).

Vous serez étonnés, peut-être [...] des fréquentes, des fastidieuses répétitions que comporte le présent texte [...] ces répétitions, ces reprises *da capo*, ces variations sur un même thème, ces compositions en forme de fugue que vous admettez fort bien en musique, [...] pourquoi nous seraient-elles, en matière de littérature, interdites? (P2, 361)

I és que cal no oblidar que la repetició, a banda d'incidir en l'*épaisseur sémantique* del text, també tindria a veure amb l'intent de Ponge de trobar una motivació entre el signe i el seu objecte:

Dans l'œuvre de Ponge, la répétition est étroitement liée aux difficultés de la représentation. Tenter de motiver le signe, c'est vouloir introduire entre le mot et la chose une relation mimétique en dehors de laquelle la chose ne peut être, semble-t-il, saisie. Cet idéal spéculaire fait du langage un jeu d'échos, de reflets, de similitudes, d'analogies, où la répétition prend une place importante. La motivation du signe repose en effet partiellement sur la répétition de celui-ci, qu'il soit soumis à la décomposition systématique de ses éléments (comme le *verre d'eau*) ou repris tel quel (Bardèche 1999: 57)

Així doncs, Ponge, en el seu afany referencialista, hauria trobat, en una de les disciplines menys referencials de les possibles, la música, un suport formal que li permetria d'anar acotant els objectes talment com si aquests fossin el *tema* –o la idea musical– principal d'una partitura; però caldria analitzar fins a quin punt aquestes relacions podrien codificar-se –considerant-se llavors un espai *trans-semiòtic*–, o bé serien de caràcter metafòric. I és que, com ja vam assenyalar (5.2.1), Ponge havia tingut una sòlida formació musical, però no en tant que complement cultural al seus estudis, sinó tot entenent la música com a mitjà expressiu, perquè les seves primeres passes havien estat encaminades envers la interpretació de partitures. Ja en l'adolescència, certament, abandonaria la música per tal de centrar-se en la paraula, però el fet d'haver-se dedicat des de la infantesa al *llenguatge* musical –més que no pas a la seva projecció sonora i consegüent sensualisme– li hauria fet prendre consciència de la importància del seu dispositiu formal (i per això, per exemple, refusà sempre el lema de l'«Art poétique» de Verlaine⁵⁸⁴).

En Ponge, per tant, no podríem parlar d'analogies sonores sinó de compositives. I així, el poeta considerava que la seva tasca d'abordar un objecte i d'assetjar-lo mitjançant diverses repeses era com la que havien dut a terme els grans músics barrocs: partir d'un tema elemental però molt característic, i treballar-lo amb minuciositat:

Ainsi montrerai-je peut-être comment l'esprit s'exerce à propos d'un sujet fort commun et fort simple. Un peu comme certains musiciens (il en est parmi les plus grands) ont écrit des exercices: Clavecins bien Tempérés, Gradus ad Parnassum.⁵⁸⁵ Si je le fais, c'est aussi pour montrer à chacun qu'il peut devenir poète, pour ouvrir à chacun les voies et les moyens, les difficultés et les plaisirs de la poésie (*Mt*, 136)

⁵⁸⁴ Així ho declarava Ponge: “Certains réclament «de la musique avant toute chose!» Je n'ai jamais rien entendu de plus stupide” (P2, 1436); “«De la musique avant toute chose» [...] c'est une imbécillité” (a Daive [1984] 1991: 33). I era aquest un dels altres motius pel quals no es considerava un veritable poeta: “je ne suis pas poète-poète. C'est-à-dire que les questions du chant, de la musique, je ne les recherche pas” (a Pop [1976] 1988: 19).

⁵⁸⁵ Ponge es refereix, respectivament, al recull *Das Wohltemperierte Klavier* (1722-1740) de J. S. Bach, i al tractat de contrapunt que va escriure en llatí l'organista i compositor Johann Joseph Fux (publicat a Viena l'any 1725).

Tal i com Ponge assenyalava, moltes de les més importants partitures de la literatura barroca musical haurien estat escrites, en efecte, com a simples exercicis (la major part de l'obra per a teclat de J.S. Bach, per exemple), i ja havíem anotat que Ponge també jutjava la seva poesia com *un exercice de rééducation verbale*.⁵⁸⁶ Així doncs, el poeta veia equiparables les seves successives correccions i additaments a la tasca tematicocontrapuntística de certs tipus d'escriptura musical; i vegem com en una entrevista que li concedí a Jean Ristat, ell mateix insistia en la importància de la repetició entesa com a variació musicològica:

Ristat Cette répétition... ce vertige de la répétition...

Ponge J'aimerais beaucoup qu'on emploie le mot *variante*. Ou le mot *variation*. Les variations, comme en musique.

Ristat D'où l'idée que vous aviez eue de mettre au livre une bande qui serait «*L'Art de la figue*», ce qui joue avec *L'Art de la fugue* de Bach. J'ai été frappé, que vous ayez pu, à un certain moment, parler de symphonie à propos d'un texte... Toujours, cette référence à l'art musical...

Ponge Oui [...] bien que mes textes paraissent répétitifs, il y a toujours *variation* [...] sont des variations qui ressemblent aux variations musicales. Le *tempo* peut être différent, ce tempo, qui est signifié, dans la page typographiée ou dactylographiée, par un resserrement ou au contraire par une plus grande enfin je ne sais pas quoi... des interlignes.

Ristat Le jeu des marges et des blancs...

Ponge Tout ça, oui. [...] il y a aussi ce qu'on appelle en musique les *agrèments*. [...] [Dans] la musique baroque, par exemple, chez Rameau ou chez Couperin, enfin chez Bach aussi,⁵⁸⁷ ces espèces de trilles, ces agrèments qui viennent et qui font attendre la note, qui la font désirer. Parce que, finalement, la musique, c'est souvent ça! [...] (a Ristat 1977, *CF*, 287-288)

A pesar d'una certa confusió en els termes musicals emprats, el sentit que vol comunicar Ponge és molt clar, perquè les contínues repeses del seu filat escriptural –i no en va l'etimologia de *text* és 'teixit'– podrien, efectivament, recordar les dels motius musicals.⁵⁸⁸ Amb tot, cal assenyalar que les formes *variació* i *fuga* que Ponge equipara no són

⁵⁸⁶ Hem anotat molts cops que Ponge venerava el poemari *Connaissance de l'Est* de Claudel. I així, hem de dir que, en una conferència pronunciada per Claudel el 4 de novembre de 1916, l'autor havia expressat que molts dels textos d'aquell llibre els considerava com "les études et les exercices pour un pianiste" (Claudel, *Œuvre poétique*, 1028). Molt probablement, Ponge tingué coneixement d'aquestes paraules de Claudel.

⁵⁸⁷ Pel que fa a l'al·lusió a Couperin, i tot i que Ponge no ho puntualitza, pressuposem que es tracta de François Couperin, *Le Grand* (1668-1733) i no del seu oncle Louis Couperin (1626-1661), també músic com el seu nebot, però no de tanta anomenada (i això malgrat que la qualitat de les seves obres és, segons el nostre criteri, molt més elevada). Quant a la nissaga dels Bach, Ponge especifica, en altres ocasions, que la seva referència sempre és a Johann Sebastian (1685-1750); i la precisió també aquí és necessària, atès que no es pot menystenir la importància que tingueren, amb relació al repertori per a teclat, les obres d'alguns dels seus fills (especialment, les de Wilhelm Friedemann, Johann Christoph, i Carl Philipp Emanuel).

⁵⁸⁸ Pel que fa a la peculiaritat dels *cahiers génétiques* pongeans, Beugnot proposa, més que no pas els termes de *variant* o *variació*, el mot *variance*, mot que designaria els meandres de la *démarche* del text de l'autor (reminiscències, al·lusions, autocitacions, etc...): "Au terme de *variante* trop statique et ponctuelle qui renvoie implicitement surtout à une différence de rédaction, ou de variation que Ponge emprunte au registre musical, je voulais substituer celui de *variance*"; perquè més que modificacions, el text funciona com una molla que va cedint segons la pressió de l'escriptura: "tension manifeste dans tout le dossier [del text de *Comment une figue de paroles*...] entre la *résistance* et la *non résistance*, dans cette alternance d'expansion et de resserrement" (Beugnot 1989: 49-59). Així, en aquests quaderns-obres pongeans, "Le vrai texte n'est finalement pas sans doute celui qui a reçu, en revue ou en livre, la sanction de l'impression, mais celui qui, quelque part entre les états et versions multiples, attend une naissance qui ne viendra jamais; texte de nulle part, utopique comme le Livre mallarméen" (*ibid.*, 51).

commutables, malgrat que en una fuga puguin donar-se elements de variació i, en unes variacions, passatges fugats. Molt sumàriament, i en funció de la pertinència que podria tenir la puntualització amb relació a l'obra de Ponge, podríem anotar que l'estructura polifònica d'una fuga –escrita a un nombre de parts reals determinat– s'articula mitjançant la repetició d'un *tema* (o *subjecte*) i de la seva imitació, tot intercalant-se, entre les repeses, fragments lliures (els anomenats *episodis* o *divertiments*); cadascuna de les imitacions del tema, però, a banda de poder variar en to i en mode, també pot sotmetre's a certes modificacions reglades, tot manifestant-se així el subjecte, en conseqüència, per moviment contrari, retrògrad, amplificatiu (amb figures més llargues), o constrictiu (més breus). Aquestes variacions, però, res no tindrien a veure amb la *variació* com a forma musical pròpiament dita, forma que es compon d'un nombre indeterminat de peces més o menys breus, les quals s'haurien desenvolupat en tant que modificacions *a propòsit* d'un tema que és el que apareix sempre al començament de l'obra (i aquestes modificacions podrien ser ornamentals o melòdiques, harmónicocontrapuntístiques, o ja plenament lliures, és a dir, molt diferents de les *evocacions temàtiques* que constituïrien una fuga; evocacions que, més que no pas variacions, serien com els reflexos, però vistos des de diferents angles, del subjecte principal de la composició). En tot cas, les repeticions dels esborranys pongeans podrien assemblar-se més a un tipus de fuga (atès que el text és l'expressió tautològica del tema-objecte), que no pas a un de tema amb variacions, però la comparació no podria superar la d'una projecció de trets de caire metafòric, perquè just la forma fuga és una de les estructures musicals que més respon a la resolució sonora d'un planteig precís i prèviament establert, la qual cosa contradiu l'esperit espontani i *naïve* que tindria, *per se*, un quadern d'esborranys pongeà com el que es correspondria, per exemple, amb el de *La Table*. De fet, la relació que estableix Ponge –i que recull Ristat– entre el text/*avant-texte* de *Comment une figue de paroles* i *L'Art de la fugue* de Bach (tot proposant la denominació lúdica de *L'Art de la Figue*) podria semblar fins i tot inesciaent, atès que just aquesta obra del mestre d'Eisenach suposa la culminació de la fuga com a forma canonitzada.⁵⁸⁹ Certament, els *brouillons* pongeans a l'entorn de la *figue* repeteixen unes mateixes idees tot produint-se certes variants, però el sentit de les repeses no és funcional sinó simplement acumulatiu. Tal vegada, fóra a *Le Savon* on les evocacions del tema podrien tenir una incidència veritablement estructural; i a més, les petites variants lèxiques que hi afegeix Ponge podrien exemplificar l'analogia que estableix el poeta amb els *agrèments* musicals segons li menciona a Ristat, atès que els *agrèments* (ornaments) a l'entorn d'una nota –o entre dues de continuades– podrien equiparar-se a les puntuals correccions que Ponge efectua en el text (tot relacionant-se, aquesta *nuance* sonora, amb les diferents temptatives d'abordar un

⁵⁸⁹ J. S. Bach ja havia demostrat el seu mestratge quant a la composició fugada amb els quaranta-vuit preludis i fugues (en cadascuna de les tonalitats majors i menors, segons la llavors *nova* afinació *temperada*) que componen les dues parts d'*El Clave ben temperat* (1722-1740) [*Das Wohltemperierte Klavier*, BWV 846-869 la 1a Part; i BWV 870-893 la 2a Part]; però la magistral *L'Art de la fuga* (1749-1750) [*Die Kunst der Fuge*, BWV 1080], que és una *única* obra –i no una sèrie de composicions–, és encara molt més peculiar, atès que es conforma com una mena de catàleg sistemàtic de tots els tipus d'escriptura fugada. Les divuit fugues que apareixen –perfectament disposades en funció d'un ordre creixent de complexitat pel que fa a l'elaboració contrapuntística– es fonamenten en un únic tema (que podrà veure's sotmès a les pertinents transformacions) i responen, rigorosament, a les pautes d'escriptura de la fuga escolàstica; lleis, però, que en absolut no desvirtuen la veritable creativitat virtuosística amb què l'autor les escriví (i això tot essent, segons es pressuposa, una obra inacabada). També pel que fa a les variacions, féu Bach una obra paradigmàtica: les trenta variacions amb el mateix baix fonamental i estructura harmònica que va compondre a partir de l'*Ària* inicial del que es coneix com les *Goldberg-Variationen* (1741-2) [BWV 988]; les trenta variacions, a més, s'organitzen en grups de tres, tot essent, la darrera de cadascun d'ells, un canó (a intervals successius que van des de l'uníson a la 9a); i tot el conjunt és una perfecta i proporcionada estructura. Res a veure, doncs, amb un *dossier de brouillons*.

mateix objecte).⁵⁹⁰ I per aquest motiu, per exemple, veurem com Ponge trobarà més oportú “dir” *Le pré* mitjançant uns *agrèments* que no pas solament amb una única nota o atac sonor (és a dir, amb una única expressió); i el poeta aprofitarà, a més, per definir el particular tipus d'*agrément* que seria, en aquest cas, una apojatura:

Le pré ne saurait être dit d'une seule note, un peu prolongée, mais sans trop, sinon de flûte ou de fifre (car un peu d'air remué lui convient et l'idée du tuyau ou du tube), mais plutôt (plus exactement ou plus finement) de plusieurs mais très proches comme dans ce qu'on nomme agréments ou trilles et cela dans un ton toujours bien défini, pratiquement parmi les verts appoggiatures (petite notes sur laquelle on s'appuie avant d'attaquer la note principale) (FP, 216)⁵⁹¹

Tornant, però, a la possible estructura fugada de *Le Savon*, el *tema* o *subjecte* d'aquesta fugatext seria la frase que definiria el *sabó* en tant que “une sorte de pierre” i que portaria dos afegits o *codes* que farien referència al caràcter no natural d'aquesta pedra i a la seva característica principal de ser un objecte esmunyedís: “[la pierre] ne se laisse pas rouler par la nature”, i “elle vous glisse entre les doigts et fond à vue d'œil plutôt que d'être roulée par les eaux” (*Sa*, P2, 362). Aquest *tema* apareixeria una i altra vegada amb petites modificacions –o *agrèments*–, i podríem anomenar *episodis* els fragments que s'hi intercalen, atès que, com els d'una fuga, també contindrien motius del tema principal però ja tractats lliurement. En conseqüència, al text tornaria a enregistrar-se que l'objecte és “une sorte de pierre, mais (*oui! Une-sorte-de-pierre-mais*) qui ne se laisse pas tripoter unilatéralement par des forces de la nature”; i, novament, l'afegit del tema inicial que “elle leur glisse entre les doigts...” (P2,

⁵⁹⁰ Els *agrèments* musicals, representats convencionalment mitjançant una sèrie de petits signes gràfics, podrien constituir des d'una senzilla *nota de pas* a un complex *trinat* (és a dir, una ràpida successió alterna de dues notes a distància de to o de semitò); i existirien centenars de modalitats, en funció del *dibuix* pròpiament dit de l'ornamentació, o bé de la forma d'iniciar-lo o d'acabar-lo: es distingiria, doncs, el *tremblement simple* de l'*appuyé* (recolzat aquest en la nota auxiliar superior), la *double-cadence* (un trinat amb un grupet inicial), etc. Al llarg del període barroc –i, especialment, amb relació a la música per a teclat–, els *agrèments* cobrarien molta importància, perquè més que no pas una funció ornamental, acomplien una d'estilística que, en consonància amb les característiques acústiques dels instruments de l'època, es relacionava amb el mateix desenvolupament expressiu de l'escriptura musical; i per això la noció d'*ornament* no és, malgrat que està ja convencionalment generalitzada, la idònia per a traduir amb precisió la d'*agrément*. De fet, els mateixos compositors afegirien, a les seves obres, la particular *Table d'agrèments* que especificaria l'adequada execució dels mateixos segons llurs propis criteris estilístics (al final d'aquest capítol, en mostrem la de Rameau, músic preferit de Ponge), tot i que destacaria, potser com a paradigmàtica, la *Table* que afegí Henry d'Anglebert a les seves *Pièces pour clavecin* (1689); model que fins i tot inspiraria el de J. S. Bach, que apareix a la taula que el mestre inseriria a l'obra *Klavierbüchlein für Friedemann Bach* (1720). I és que foren especialment els clavecinistes francesos els més dedicats a l'art de l'*agrément* i a la tasca de detallar llurs particulars taules, perquè com que els ornaments sempre s'havien executat d'una forma més o menys creativa per part dels intèrprets, els compositors provaven de limitar aquest espai d'improvisació que estava particularment estès entre els músics italians. A més, i pel que fa en concret a l'escriptura per a clavicèmbal, la distinció entre partitures franceses i italianes és del tot imprescindible, perquè fins i tot els instruments pròpiament dits tenien característiques molt diferenciades (un *cembalo* italià, d'un sol teclat i amb un alt grau de pinçament de les cordes, res no tindria a veure amb un *clavecin* francès, adequat per a emular l'estil *brisé* transferit de les obres per a laüt; els clavicèmbals anglesos o flamencs, per contra, podien adaptar-se més fàcilment a qualsevol tipus de repertori; sempre i quan hom acceptés, per exemple d'aquests darrers, el so *nassal* que els caracteritzaria. De fet, fins i tot la decoració dels mateixos clavicèmbals estava tipificada, així com la de les fustes que es farien servir per a la seva construcció, i la de les plomes dels ocells a partir de les quals es fabricarien les pues dels saltadors; qüestions, però, que no podem debatre en aquestes pàgines).

⁵⁹¹ D'altra banda, val a dir que Ponge tornarà a jugar amb aquesta concepció de prat-*agrément*. Com que ja sabem que l'obra *La Fabrique du pré* no és sinó una rúbrica a l'entorn de la signatura *prat*, el poeta també mencionarà una “gnature des prés” (FP, 262); i com assenyala Beugnot (1996: 188), *gnature* és un neologisme conformat per “apocope de la *signature* qui est aussi le sceau du texte et jeu phonétique avec *appoggiatures*”.

363). Unes línies més avall, una altra vegada emergirà el tema però amb un apèndix d'adjectius: “Le savon est une sorte de pierre, mais pas naturelle: sensible, susceptible, compliquée”; i després, el mateix segment que “elle leur glisse entre les doigts...” però tot incloent l'adverbi que havia aparegut a la segona represa del tema: “se laisse rouler *unilatéralement* par les eaux” [la cursiva és nostra]; i aquesta seria la dinàmica.

Al llarg de tota l'obra de Ponge, de fet, hom podria observar la repetició de certs fragments d'importància temàtica, com al text «Première ébauche d'une main» (*Pc*, 114-116), on el poeta aniria intercalant, al dedins dels paràgrafs, la idea principal de la peça: que “La main est l'un des animaux de l'homme”;⁵⁹² però en aquests casos, no es tractaria de la represa i desenvolupament temàtics d'un subjecte entès com a generador formal, sinó d'un tipus de repetició tan comuna a la lírica tradicional com podria ser el de la típica *tornada*; quelcom que, en el terreny musical, explicitarien els *rondós* i altres formes similars.⁵⁹³

A *Le Savon*, però, encara s'hi traslluirà una altra tipologia musical, perquè la darrera part de l'obra (anomenada *L'Exercice du savon*) es constitueix com una mena de *suite* temàtica, comparació pertinent si tenim en compte les al·lusions que sempre féu Ponge a Rameau i a (F.) Couperin, les *suites* per a clavicèmbal dels quals –també anomenades *ordres*– tingueren tanta importància precisament pel seu caràcter descriptiu a l'entorn d'algun tema.⁵⁹⁴ Així, *L'Exercice du savon* s'incia amb un «Prélude» i una sèrie de textos (relatius a les *danses* que constituïrien la *suite*) que anirien descrivint el *funcionament* del sabó: «Du Savon sec avant l'emploi», «De la confusion spontanée du savon dans les eaux tranquilles», «De l'eau savonneuse et des bulles de savon» i, finalment, «Rinçage». Un cop descrit aquest protocol d'ús del sabó, el text conclourà en comparèixer un nou objecte: la tovallola amb la qual hom s'eixugaria; i aquesta nova *chose* prendria el relleu de l'anterior tot donant pas a una altra entrada en l'*opus lexicogràfic* pongeà: “le corps se prend déjà à un nouvel objet: LA SERVIETTE-ÉPONGE. Mais ici, donc, commence une tout autre histoire” (*Sa*, P2, 405).

⁵⁹² Aquesta metàfora s'hauria establert en funció que la *main* sempre *voletejaria* al voltant de l'home, motiu pel qual esdevindria, per al poeta, *chauvesouris*, *colombe* o *tertereau* (i a més, cal observar que de *la main* obtindríem l'anagrama d'ANIMAL). Com és habitual, però, la imatge aniria ramificant-se projectant el mateix esquema conceptual, per la qual cosa la generalització ens duria a la figura “d'une barque à l'amarre” i d'una “feuille” (darrera baula d'enllaç amb l'arbre). Una metàfora icònica, però, ens tornaria a remetre a l'àmbit animal: les *mans* serien dos *crans*; i la tornada “La main est l'un des animaux de l'homme” es repetiria com un *leitmotiv* per a reforçar la coherència narrativa. Així mateix, el text en qüestió s'estructura en sis parts; i com anota Alexandre (2000: 30), “Ce nombre six cumule les cinq doigts, auxquels s'ajoute le *stylo bagné* tenu par la main du poète écrivain”, perquè, com recordarem, l'*outil* era, per a Ponge, una part del seu cos (a Daive [1984] 1991: 27).

⁵⁹³ De fet, el *rondeau* no era sols una dansa tardomedieval que es ballava en cercle (i d'aquí el seu nom), sinó també un tipus de cançó –molt comuna a la França del s. XV– que alternava un tema principal (T) amb diversos episodis (*couplets*); la forma prototípica fóra: TCCTCCTC. I un exemple l'il·lustraria el «Rondeau» de Villon *Jenin l'Avenu* (a Villon 1970: 135) [publicat originalment a París el 1501, per Antoine Vêrard].

⁵⁹⁴ La forma musical *suite*, tot i que ja desenvolupada a l'època medieval, fou una de les més importants dels ss. XVII i XVIII, i respon a un conjunt de peces independents (originàriament *danses*, en el sentit propi del terme), però destinades a interpretar-se de forma conjunta i successiva. La forma *suite*, a més, fou una de les més comunes en l'escriptura per a clavicèmbal, i com hem assenyalat, el que caracteritzava les de Rameau i les de F. Couperin era, a banda de la llibertat amb què els compositors tractaven aquestes formes típiques de dansa, llurs trets descriptius; de Couperin en destacariem, per exemple, la *Quatorzième ordre* (la *suite* del *Rossignol-en-amour*) i, especialment, la *Trezième*, amb la qual el músic féu tot un catàleg retratístic dels diversos temperaments humans (*caràcters* que segur que haurien despertat l'interès de Ponge); i així, entre les peces hi trobaríem «La Frénésie ou le Désespoir», «La Jalousie taciturne», «La Langueur», «La Coqueterie», «La Persévérance», «La Fidélité», «L'Ardeur», «La Pudeur», etc; peces molt similars a algunes de Rameau, qui també musicà els temperaments amb «La Timide» o «L'Indiscrette» (a *Cinq Pièces*), i tota una natura sensual i selvàtica a la *suite* de l'òpera-ballet *Les Indes galantes*.

Això no obstant, una explícita menció de les danses prototípiques de la *suite* la faria Ponge a l'encapçalament de «L'Araignée» (*Pc*, 109), on pot llegir-se el següent:

EXORDE EN COURANTE
PROPOSITION (THÈME DE LA SARABANDE)
COURANTE EN SENS INVERSE (CONFIRMATION).
SARABANDE, LA TOILE OURDIE (GIGUE D'INSECTES VOLANT AUTOUR)
FUGUE EN CONCLUSION

Cap de les danses mencionades, però, *Courante*, *Sarabande* i *Gigue* –les més importants de la forma *suite*–,⁵⁹⁵ no tindrà veritable pertinència funcional, perquè no sembla haver-hi correspondència entre aquest esquema introductor i el text al qual donarà pas. Certament, en aquest text de «L'Araignée», un dels més peculiars de Ponge pel que fa al disseny tipogràfic (i no en la seva versió cal·ligramàtica, sinó tal i com apareix a *Pièces*, on pot observar-se en una particular disposició de paràgrafs i amb fragments íntegrament escrits en majúscules), apareix inserida, en columna centrada i al bell mig del poema, una sèrie de mots (la major part dels quals designa insectes) que, majoritàriament en seqüències hexasil·làbiques, podria afigurar la *gigue d'insectes* que menciona l'autor a l'encapçalament (perquè la *giga* és una dansa de caràcter viu que es correspondria amb aquesta tirallonga asindètica de paraules, atès que la conjunció *et* apareix només puntualment); però a banda d'aquesta possible analogia, cap de les característiques de la resta del text no sembla poder vincular-se a les de les danses abans citades, i ni tan sols es produeixen, a la darrera part del poema, les repeticions que podrien justificar la presència d'aquesta *Fugue en conclusion* que Ponge anunciava a l'epígraf reproduït.

Així mateix, tampoc l'obra pongeana anomenada *Petite suite vivaraise* té res a veure amb el format musical *suite*. Es tracta d'un conjunt d'apunts de tipus confessional –un breu diari d'una estança a la Suchère al juliol de 1937, malgrat que el llibre es publicà el 1983– on hi apareix la descripció del paisatge de l'Haute-Loire (indret que tornarem a trobar a *Le pré*).⁵⁹⁶ No s'hi farà, però, cap menció musical, i la denominació de *suite vivaraise* es justificaria perquè Ponge descriu la regió del Vivarais (que es troba al departament d'Ardèche). I aquest cop, a més, no es tracta d'un *cahier de création*, sinó d'un conjunt d'impressions a l'entorn del paisatge i de les gents de l'esmentada regió que se'ns reporten sobretot mitjançant frases nominals. De fet, és un text més impressionista que no pas nocionalista com els típicament pongeans; i s'hi fan referències a matisos cromàtics i tot relacionant-los amb efectes pictòrics.⁵⁹⁷ En aquest cas, doncs, res no s'adiria amb la tipologia musical.

Una estructura que sí que seria, en certa manera, deutora del format musicològic, fóra la de *Pour un Malherbe*, tal i com ja hauria assenyalat Combe (1998). Havíem anotat que l'obra es

⁵⁹⁵ A banda d'un facultatiu *Prélude* d'obertura i la dansa *Allemande* que tot sovint es col·locava a continuació, les altres tres danses bàsiques de la *suite* tradicional eren les que amunt es mencionen, i presentaven una estructura ja molt tipificada pel que fa al compàs i als *tempi*; així mateix, i quant a la fuga que Ponge afegeix com a conclusió, és veritat que moltes *suites* podien incorporar-ne una, però com ja hem comentat, és aquesta una forma musical de particular idiosincràsia. A banda d'aquestes danses, però, a la *suite* en podrien aparèixer d'altres també de molt característiques: la *Gavotte* i el *Menuet*, que freqüentment s'enregistraven per partida doble (canviant la segona versió el to o el mode), i altres com la *Bourrée*, la *Musette*, la *Chaconne* o el *Rigaudon*. Ja pel que fa a la *suite* moderna, es tracta simplement d'un conjunt de peces de factura absolutament lliure.

⁵⁹⁶ Com sabem, Ponge refusarà aquesta tessitura intimista, i per això remarcuem de l'obra havia estat escrita el 1937, en una època encara relativa a la de la seva *crise logique*.

⁵⁹⁷ Aquest text pongeà seria, per exemple, dels que més van influir en l'impressionisme dels *cahiers* de Jaccottet (*vid.* Rutes pongeanes 9.3).

fornia de diversos escrits procedents de projectes fallits, però malgrat el que d'això es podria deduir, en cap cas el text no es presenta com una addició o estratificació arbitrària de materials diversos. I així, i encara que “l'ouvrage se dissémine dans la multiplicité de ses fragments, en l'absence de *configuration* narrative ou herméneutique”, els manuscrits de l'obra ens certifiquen que Ponge “ne s'est nullement contenté de reproduire *ne varietur* et *in extenso* les notes prises pour le volume primitivement destiné aux éditions du Seuil” ni per al dels altres projectes editorials tal i com vam anotar (5.2.2), sinó que va efectuar “un choix qui constitue déjà en soi un acte de composition” (Combe 1998: 125). Trobarem, en efecte, que s'aniran repetint uns nuclis temàtics (els motius) que aniran compareixent amb variants tot produint-se un desenvolupament discursiu en espiral (a la vegada lineal i circular). I així, i com assenyala Combe,

Dès les fragments d'ouverture de 1951, se mettent en place les cellules thématiques autour desquelles l'ouvrage finira par se constituer à travers les variations successives. Ces cellules, au nombre d'une trentaine, dont on pourrait dresser la liste exhaustive, portent essentiellement sur la biographie malherbienne: la maison natale [...], le nom de Malherbe [...]. Immédiatement, ces motifs biographiques s'accompagnent de considérations esthétiques –les *blocs* de l'édifice poétique, la lyre [...]– ou morales [...]. À défaut de pouvoir suivre les innombrables ramifications de ces thèmes qui scandent l'ouvrage, se répètent et se combinent à l'infini, avec des variations parfois infinitésimales, on peut du moins tenter l'analyse à partir d'un thème unique, comme celui des *pavés* et de la *cour pavée*, qui révèle bien le travail du *compositeur* (Combe 1998: 126)

En efecte, la quantitat de motius i la ramificació dels mateixos podrien haver enfosquit el plantejament estructural, però tot resseguint certs nuclis temàtics com ara el de la *cour pavée*, no es pot sinó copsar l'acurat treball de variació. Aquest nucli, a més, és fonamental en tant que metàfora arquitectònica relativa a la solidesa de la construcció lingüística de Malherbe, que s'associaria, com ja vam veure, a la de les construccions romanes i que, al seu torn, s'erigeix com a imatge representativa de la *dispositio* com a veritable protagonista del llibre. I un altre dels motius bàsics, també seria de tipus metapoètic: el del joc de paraules *réson* i *raison* relatiu al ressò de la corda de la lira de la poesia del qual també n'havíem parlat (la *corde tendue* que tants cops mencionà el poeta) i que raonaria l'equilibri i la mesura amb què Ponge hauria volgut caracteritzar les seves construccions poètiques.⁵⁹⁸ Dificilment, però, podríem parlar, en aquest cas, d'una estructura fugada. És cert que Ponge considerava Malherbe com el “Jean-Sébastien Bach de la littérature française” (*PM*, 60), però el nombre de nuclis temàtics del llibre excedeix l'estructura de fuga (plantejada a partir d'un únic tema, tot i que a diverses veus), així que potser fóra més adient parlar aquí d'una complexa estructura politemàtica de variacions amplificatives. I és que, com destaca Combe,

chaque répétition permet non seulement de mettre au point la formulation *définitive*, mais encore de tisser de nouvelles correspondances en insérant le thème ou l'image dans de nouveaux contextes, et d'ouvrir ainsi à de nouvelles analogies. Ponge procède donc par l'amplification des thèmes, qu'il enrichit par le jeu d'additions et de variations formelles ou

⁵⁹⁸ No podem oblidar que Ponge valorava Malherbe perquè “Les *principes* de son art poétique sont pour ainsi dire l'unique sujet qu'il traite (au fond). [...] Il ne connaît qu'un seul thème: la Parole comme telle sonnant à la louange de la Beauté comme telle. Il réalise à chaque instant la transmutation de la Raison en Réson. [...] C'est la résonance, dans le vide conceptuel, de la lyre elle-même, comme instrument de la raison au plus haut prix” (*PM*, 261-262). I la solidesa de l'arquitectura també l'associava Ponge a la música barroca, perquè jutjava que el barroc musical estava “bien fondu dans la pierre. Voilà ce que mon goût le plus profond exige” (*PM*, 188). Així doncs, el *classicisme de Malherbe* “c'est le seul que nous tolérons: la corde la plus tendue du baroque. Raison et *réson*” (*PM*, 189).

sémantiques. C'est le retour à l'énoncé du thème primitif, au commencement du discours, qui assure l'unité et la cohérence du texte (Combe 1998: 127)

Com acabem de veure, doncs, seria fonamentalment en aquest aspecte de les repeticions i variacions que Ponge hauria instaurat la seva analogia entre el codi verbal i el musical, perquè essent ambdós llenguatges de prossecució temporal, podrien establir-se correspondències pel que fa al ritme i a l'estructura dels elements que se succeïrien. No obstant això, la importància de les repeticions en l'obra de Ponge derivaria del seu *parti pris*: com ja sabem, la *chose* pongeana és, des de la perspectiva d'objecte poètic que ha d'ésser definit, una entitat delimitada per la percepció visual; però en tant que *chose* pròpiament dita, fóra un fenomen, un instant que només en les seves infinites cristal·litzacions temporals es conformaria pertinentment. I és per això que sols la fragmentació i la repetició del material verbal podria afigurar la *chose*, atès que un text convencional presumiblement acabat resultaria fal·laciós i irrealista. I com assenyala Farasse a Cerisy, les repeticions pongeanes, de fet, donarien coherència interna als seus textos, perquè en lloc de suscitar la impressió de disgregació, no conformarien sinó la imatge d'un bucle que ens retorna, una i una altra vegada, a l'objecte al qual el text es refereix:

La répétition boucle le texte sur lui-même; le texte, qui dérive et s'écarte, se disperse et se fragmente, se trouve, par le jeu de la répétition, assuré d'une cohérence. Un avant et un après sont fixés. Il ne s'agit pourtant pas d'un espace linéaire, progressif, téléologique mais d'un espace circulaire, mieux, spirale enfermant dans sa boucle tout un pan de texte [...]. La fragmentation continue du texte, son érosion, son éparpillement, sa fuite, sa porosité se trouve d'un coup contrôlée, réglée, bouclée. La répétition forme un nœud d'écriture où viennent se prendre et se définir toutes les mailles du texte (Farasse [1975] 1977: 217)

Cada text de Ponge, doncs, traçaria una mena de circumferència el centre de la qual seria un objecte absent i a l'entorn del qual orbitaria tot el material poètic sense més solució de continuïtat que reprendre's en un altre fragment per tornar a dispersar-se i així fins a l'infinit, perquè cap objecte no podria definir-se definitivament ni a la realitat natural ni a la textual (i caldria recordar aquí el postulat de la semiosi il·limitada). Així doncs, hauríem d'analitzar ara el veritable abast semiològic de la música a fi i efecte de revisar la pertinència que tindrien, per al llenguatge verbal, les relacions de concomitància que hi hauria establert el poeta.

7.4.2 Semiologia musical i significació verbal: vincles metafòrics entre la música i la paraula

Com acabem de comprovar, l'analogia entre el fenomen musical i el text pongeà es fonamentaria en la disposició d'estructures. I és que els veritables conflictes de la relació entre els codis musical i verbal són d'ordre semiològic, és a dir, relatius a la naturalesa mateixa –així com al funcionament– dels signes que els constituïrien (circumstància també alligada a la seva transcripció, perquè cal diferenciar el sistema notacional de la música amb l'alfabètic d'una llengua).⁵⁹⁹ Amb tot, Ponge sempre fou conscient d'aquest àmbit de

⁵⁹⁹ Just en els paràmetres de la repetició i la variació s'ha fonamentat bona part de la bibliografia comparatista (destacaria l'obra ja clàssica de Calvin Smith Brown: *Music and literature. A comparison of the Arts*,

dissensió, perquè tot sovint es referirà a la asemanticitat de l'expressió sonora; i per aquest motiu, sempre considerarà *superior* el llenguatge verbal respecte del musical (i tot entenent com a demèrit quelcom que és consubstancial a la música):

La musique, c'est très bien, c'est très important [...] quand j'étais jeune, c'était avec vos musiciens que j'ai connu mes premières émotions esthétiques. Il s'agit là de sons, mais ce ne sont pas des sons significatifs. Les musiciens me diront: «Pardon, ils sont significatifs». Mais je m'excuse (*Mt*, 280)

La Poésie est alors la *science* la plus parfaite, non la Mathématique, ni la Musique. [...] Différence de la musique verbale et de l'autre. Il s'agit ici d'un concert de vocables, de sons *significatifs*. Où la signification (c'est-à-dire, qu'on le veuille ou non, le rapport aux choses du monde extérieur, et son évocation précise) entre pour une part (une assez importante part). (*PM*, 137)

Efectivament, la música no té el significat intensional –entès aquest com a contingut lèxic– que disposen les unitats del llenguatge verbal, però això no vol dir que no tingui *sentit* o que sigui per això un llenguatge *inferior* al verbal;⁶⁰⁰ el *sentit* intrínsec de la música, aquell que li és essencialment propi –i no l'extrínsec que podríem atribuir-li– és estrictament sistemàtic i estructural,⁶⁰¹ i si bé des d'un punt de vista extensional les possibilitats de la música són virtualment infinites, és perquè hom pot relacionar-la amb tota mena de fenòmens físics i psíquics però d'ordre justament *extramusical*, ja que la naturalesa mateixa del so com a pertorbació de la pressió de l'aire no és, *per se*, significativa;⁶⁰² podrà ser-ho, i en certa mesura, en formar part d'un dels sistemes d'organització musical –el tonal, el serial, etc.–, però les unitats sonores que forniran aquest sistema mai no podrien descompondre's en trets sèmics ni per mitjà de cap altra caracterització similar.⁶⁰³ Com assenyala Benveniste

Athens: University of Georgia Press, 1963; treball en el qual apareixen molts exemples a partir dels quals l'autor assenyala aquesta ambivalència *literariomusical* de certes estructures reiteratives). Com amunt assenyalarem, però, aquest tipus d'analogia eludeix l'autèntic nus de la qüestió, i que és el de la asemanticitat del codi musical.

⁶⁰⁰ Com assenyala Serge Martin (1978: 8), en algun cas sí que podem pensar que una melodia té associada un significat establert per convenció, com per exemple la de certs tocs de trompeta en la disciplina militar; però tampoc no podríem parlar aquí pròpiament de *significat*, atès que aquestes seqüències sonores actuen més aviat com a indicadors de certs fets: l'hora de llevar-se, de dinar, d'inici de combat, homenatge als morts, etc. De fet, són aquests fets els convencionalitzats; el toc de trompeta només n'indica l'inici.

⁶⁰¹ Malgrat que ja hem assenyalat a les Consideracions Conceptuals que no distingiríem entre *sentit* i *significat*, sí que ho farem puntualment aquí en virtut que els signes del sistema musical no es comporten com els lingüístics. Així doncs, anomenarem *significat* al tipus de contingut que seria de naturalesa lèxica; i *sentit*, al de naturalesa estructural. I des d'aquesta perspectiva, hom podria entendre la diferent aplicació que fa Agawu dels termes *ambigüitat* i *vaguetat* amb relació a la música: si l'*ambigüitat* denotaria la possibilitat de diferents sentits, i la *vaguetat*, el fet que un significat no estigués ben constituït, en el cas de la música, doncs, podríem parlar d'*ambigüitats*, però no pas de *vaguetats* (Alonso 2001: 36-37, seguint el treball de Kofi Agawu «Ambiguity in tonal music: a preliminary study», dins *Theory, Analysis and Meaning in Music*, ed. d'Anthony Pople, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 86-108).

⁶⁰² Si la *intensió* faria referència a les propietats semàntiques d'un signe, i l'*extensió* a totes les entitats a les quals podríem aplicar aquestes propietats, caldria preguntar-se per què llavors la música podria ser extensional sense disposar d'intensió els seus elements constitutius; però com és evident, estem fent aquí una generalització en establir que, si hom *atribueix* a una seqüència sonora unes certes propietats de tipus semàntic, bé pot considerar-ne les subsegüents aplicacions extensionals; aplicacions, i és clar, aquest cop tan infinites com no restringibles serien aquelles presumptes qualitats intensionals atribuïdes.

⁶⁰³ I és en aquest *sentit* que haurien d'entendre's aquestes cèlebres paraules d'Strawinsky, paraules per les quals quasi fou anatematitzat: “Je considère la musique, par son essence, comme impuissante à *exprimer* quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique [...]. [La musique] pour être réalisé il exige donc nécessairement et uniquement une construction. [...] Il serait vain d'y chercher ou d'y entendre autre chose”

(1974: 60), hom pot relacionar, metafòricament, paraula i música, perquè certa terminologia hi seria transferible, és a dir, “on pourra parler d’un *discours* musical, qui s’analyse en *phrases* séparées par des *pauses* ou des *silences*, marquées par des *motifs* reconnaissables”; però com molt bé precisava, la música seria una llengua que només tindria sintaxi, perquè els seus signes no serien *significatius* a la manera dels lingüístics:

On voit donc en quoi le système musical admet et en quoi il n’admet pas d’être considérée comme sémiotique. Il est organisé à partir d’un ensemble constitué par la gamme, qui est elle-même formée de notes. Les notes n’ont de valeur différentielle qu’à l’intérieur de la gamme, et la gamme est elle-même un ensemble récurrent à plusieurs hauteurs, spécifié par le ton qu’indique la clef. L’unité de base sera donc la note, unité distinctive et oppositive du son, mais elle ne prend cette valeur que dans la gamme, qui fixe le paradigme des notes. Cette unité est-elle sémiotique? On peut décider qu’elle l’est dans son ordre propre, puisqu’il y détermine des oppositions. Mais alors elle n’a aucun rapport avec la sémiotique du signe linguistique (Benveniste 1974: 55)

Molts anys després de l’encertat apunt de Benveniste, el mateix concepte assenyalaria Nattiez (1990) des de l’àmbit de la semiologia musical. En efecte, la utilització dels models elaborats per la lingüística en les anàlisis musicals és un fet relativament habitual, però caldria plantejar-se dues qüestions: si la música “véhicule-t-elle un message, et si oui, comment?”, i si “comme déroulement linéaire formel, a-t-elle des caractéristiques structurelles communes avec le langage?” (Nattiez 1990: 25). I l’autor responia que, si bé per al compositor i per als oients hi ha associacions de significats amb la substància musical,

le lien signifiant-signifié n’est pas ici comparable à ce qu’il est dans le langage humain, puisque l’organisation syntaxique de la musique ne porte que sur sa forme, alors que la logique des relations sujet-prédicat dans une langue met en jeu des contenus de signification. C’est donc seulement métaphoriquement que l’on peut parler de *discours musical*, ce qui ne veut pas dire que notre expérience de la musique soit privée de toute sémantique (Nattiez 1990: 25)

(Strawinsky 1935: 116). Strawinsky, però, només estava justificant la naturalesa sistemàtica de la música; i des d’aquesta perspectiva, compondre era, en efecte, posar en ordre un cert nombre de sons segons certes relacions d’interval (Strawinsky [1945] 1987: 41), és a dir: una qüestió d’elecció, perquè l’elecció d’una o altra nota tindria *sentit* sempre amb relació a les altres al dedins del sistema de l’estructura sonora. Certament, això sembla contradir la capacitat de descripció que hem pressuposat que té la música en parlar dels *caràcters* que havia sabut musicar F. Couperin a l’*Ordre Trezième* abans citada, però no podem oblidar que aquestes peces tenien un títol, és a dir, la indicació verbal que serà la instigadora que interpretem el so en funció del que aquelles paraules susciten al nostre imaginari. I el mateix succeeix amb les més importants obres programàtiques de la història de la música (exceptuant les que incorporen la veu humana, en les quals la relació música-paraula ja s’ha establert): és cert que *El Moldava*, de Smetana, *descriu*, fins i tot prolixament, la trajectòria d’aquest riu, però l’autor no va deixar d’especificar lingüísticament, a cadascuna de les seccions de l’obra, com havíem d’entendre el recorregut sonor; i dels *Quadres d’una exposició* de Mussorgsky disposem també de la completa descripció de totes les pintures de Hartmann que inspiraren l’obra. Per contra, quan no disposem de cap indicació, no podem dir que allò no tingui sentit, sinó que el té justament *per ell* mateix: i així, el sentit d’una fuga de J. S. Bach, per exemple, no és sinó la seva pròpia estructura; i si tot sovint no s’entén, és perquè hom hi busca un suport referencial *extern* —un afegit postís— que la música ni té ni necessita. Moltes vegades, i especialment al llarg del període romàntic, el compositor fomentava la sentimentalitat de les obres, però es tractaria sempre de projeccions alienes al codi: els timbres greus s’associarien amb la foscor i els aguts amb la claredat; l’acceleració i el volum elevat amb la passió, i la lentitud i el volum apagat amb la llangor; però cap d’aquestes associacions no té fonament semiòtic, i els bons compositors aconseguen de suscitar tota mena d’emocions precisament per mitjà de timbres i estructures rítmiques que mai no hauríem associat amb aquelles emocions en qüestió.

I com que el significat que vinculem a un fragment musical no és comparable al que associariem a una expressió verbal, només la transferència del model d'una anàlisi de tipus estructuralista tindria pertinència per als estudis musicals:

les techniques de l'analyse *structurale*, qui sont d'autant plus efficaces en linguistique qu'elles laissent de côté la dimension sémantique du langage, trouvent un champ d'application fécond dans l'analyse musicale. Langage et musique sont constitués d'unités discrètes qui, du phonème à la phrase, de la note au thème, se regroupent en segments hiérarchiques de plus en plus larges (Nattiez, *ibid.*)

Certament, sí que hi ha estudis de semàntica estructural,⁶⁰⁴ però només són efectius pel que fa a l'organització, gradació i distribució de informació semàntica; no poden, però, dil·lucidar els mecanismes de creació de sentit ni, encara menys, abordar el funcionament dels significats translàtics, motiu pel qual la teoria semàntica de l'estructuralisme no seria, de fet, pròpiament *du sens*, sinó de "*l'organisation du sens*" (Larsson 1997: 92). Però en qualsevol cas, i a pesar de constituir-se la música com un sistema de signes asemàntics, justament aquesta sintaxi que li seria la pròpia els atorgaria un *sentit*, malgrat que de naturalesa diferent, com dèiem, de la de les unitats lingüístiques. I per altra part, tampoc la verticalitat de l'harmonia musical i l'horitzontalitat del contrapunt no podrien assimilar-se a la verticalitat de l'eix paradigmàtic i a l'horitzontalitat del sintagmàtic del sistema lingüístic, perquè en virtut de la seva dimensió polifònica, en la música ambdós eixos accepten la simultaneïtat (tant en l'elecció com en la combinació); i així ho reportava també Benveniste:

Une autre analogie, qui dévoile en même temps une différence profonde, est celle-ci. La musique est un système qui fonctionne sur deux axes: l'axe des simultanités et l'axe des séquences. On penserait à une homologie avec le fonctionnement de la langue sur ses deux axes, paradigmatic et syntagmatic. Or l'axe des simultanités en musique contredit le principe même du paradigmatic en langue, qui est principe de sélection, excluant toute simultanéité intrasegmentale; et l'axe des séquences en musique ne coïncide pas non plus avec l'axe syntagmatic de la langue, puisque la séquence musicale est compatible avec la simultanéité des sons [...]. Ainsi la combinatoire musicale qui relève de l'harmonie et du contrepoint n'a pas d'équivalent dans la langue, où tant le paradigme que le syntagme sont soumis à des dispositions spécifiques (Benveniste 1974: 55-56)

Des d'una perspectiva totalment diferent, però, es posicionarien els qui, com Barthes, no considerarien la música en tant que sistema capaç de generar el seu propi desenvolupament *semanticoestructural*, sinó en funció d'aquells referents externs que podrien ser evocats pel so però que, de fet, serien ja totalment aliens al sistema, és a dir, pròpiament, *extramusicals*. I la conseqüència directa d'aquesta postura els conduiria a creure, com en el cas de Barthes, que "la música ne vaut que par sa force métaphorique; peut-être que c'est cela, la valeur de la musique: d'être une bonne métaphore" (Barthes 1982: 252). Certament, i com assenyalava el crític, la important distinció entre *entendre* i *écouter* (relativa a la de *sentir* i *escollar*) seria pertinent en funció de l'*objet*e entès aquest com a referent exterior al codi; i per aquest motiu, és cert que llavors no podríem obviar la importància del presumpte objecte que una obra representaria:

⁶⁰⁴ Per mencionar només tres títols clàssics: Algirdas Julien Greimas, 1966, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris: Larousse; Horst Geckeler, 1971, *Strukturelle Semantik und Wortfeldtheorie*, München: Wilhelm Fink Verlag; i Eugenio Coseriu, 1977, *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos.

Entendre est un phénomène physiologique; *écouter* est un acte psychologique. Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes), par le recours à l'acoustique et à la physique de l'ouïe; mais l'écoute ne peut se définir que par son objet (Barthes 1982: 217)

Però l'objecte o referent natural que seria designat per un signe lingüístic no tindria la mateixa naturalesa que l'objecte del signe musical. La distinció que apuntava Barthes podria equiparar-se a la competència fonètica que té tot parlant d'una llengua, és a dir, a aquella que li permetria de discriminar el so *soroll* (captat només en funció del *sentir*) del so que seria significatiu (so que, a banda de *sentir-se, s'escollaria* a fi i efecte de poder dur-se a terme el plausible reconeixement d'aquella unitat lingüística en qüestió); i en efecte, en el reconeixement d'aquesta unitat significativa hom podria associar-hi l'objecte que es deduiria de la part intel·ligible del signe. En la tessitura musicològica succeiria un fet similar, però la distinció entre la música i el soroll no es duria a terme per mitjà d'un referent extramusical (que podria ser un d'entre una infinitud de possibilitats), sinó d'un *objecte* que no seria sinó el mateix codi, és a dir, reconeixible en funció d'una estructura que podria tenir diferents paràmetres (des dels pròpiament *formals* pel que fa a l'organització dels elements en la prossecució temporal, fins als estrictament acústics). Per a Barthes, en canvi, “dans la Musique [...] le référent est inoubliable” (*ibid.*), circumstància que faria del codi musicològic no un llenguatge, sinó sols un instrument transmissor de senyals acústics que la oïda de l'home organitzaria al seu arbitri; una mena de filtre sense cap mena d'entitat pròpia.⁶⁰⁵

No obstant això, i ja pel que fa al sentit estructural de la música, Ruwet (1972: 10; 135 i ss.), per exemple, als seus articles a l'entorn de la relació entre la música i la poesia, insisteix en la repetició com a tret de pertinència analògic tot argumentant, per a la comparació, les premisses de la *funció poètica* de Jakobson (qüestió ja apuntada pel mateix lingüista⁶⁰⁶). Com fóra lògic, si la reiteració és funcional en la música, que és asemàntica, no podria deixar de ser-ho en la llengua, que és significativa; però precisament per no disposar la música de contingut intensional, les repeticions per mitjà de les quals el so s'organitza són molt diferents de les que poden trobar-se en un poema, atès que, tot i acomplint aquestes una funció estructural més enllà de la purament estilística, estaran necessàriament relacionades amb les propietats semàntiques de les unitats que participen en l'esquema reiteratiu –que és justament el que apuntava Jakobson en ponderar la pertinència de l'equivalència del paradigma en la seqüència del sintagma (i com ja vam exposar, per al lingüista rus la rima

⁶⁰⁵ Barthes, a més, conclou el seu assaig sobre el tema tot dient que “Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens)” (Barthes 1982: 273); una conclusió que, malgrat que podem *entendre* en tant que pretesament *artística* en funció del to de molts dels articles barthians, no deixa de ser un prejudici, per la qual cosa fóra inadequat de rebatre-la amb arguments.

⁶⁰⁶ “A la poesia, mitjançant la reiteració regular d'unitats equivalents, ens és donada una experiència del temps de la cadena parlada comparable a la del temps musical” (Jakobson [1958] 1989: 51). Certament, Jakobson sempre apuntà l'existència de trets semiòtics que podrien ser comuns a diversos sistemes –els trets *pansemiòtics* (*ibid.*, 40); i és que el lingüista, i precisament amb la finalitat d'indagar en el funcionament *semàntic* dels signes no referencials, confrontaria tot sovint el llenguatge verbal amb els de la música i de la pintura de tipus abstracta (*vid.*, per exemple, els articles «On Visual and Auditory Signs» i «About the relation between visual and Auditory Signs», a *Phonetica*, XI, Boston, 1964). Amb tot, sempre l'interessaren aquestes qüestions per tal de poder entendre, des d'una perspectiva més àmplia, la dimensió significativa de la paraula; i així li ho referiria a Pomorska en una entrevista (tot i que cenyint-se aquí a una comparació entre la llengua i la pintura no figurativa): “Experiencias como la pintura abstracta y la literatura denominada *supraconsciente* [surrealista], al anular el objeto figurado o designado, plantean el problema de la naturaleza y del alcance de los materiales que tienen una función semántica. En ello reside el problema para llegar a una nueva comprensión de los elementos que significan en la pintura y en la lengua” (Jakobson [1980] 1981: 15).

suposava una relació semàntica entre les unitats que s'hi veurien implicades). En qualsevol cas, si per a Ponge la poesia tenia més valor que la música, la raó es trobava en el fet que, per a ell, i com ja vam apuntar amb relació a l'anomenat poema cubista (7.2.1), només a la poesia trobaríem les dues dimensions fonamentals de l'existència: el temps i l'espai; perquè si la pintura, segons Ponge, només abraçaria l'espai, la música, al seu torn, només seria un art temporal. Certament, Ponge coneixia l'antiga teoria de Lessing segons la qual la literatura, a diferència de la pintura, es considerava un art temporal i no espacial;⁶⁰⁷ però ja coneixem la importància que, per a Ponge, tenia l'espai, àmbit que jutjava legítimament de la literatura en tant que manifestat per l'escriptura i essent aquesta rastre físic i resta sòlida, és a dir, matèria sensible i, conseqüentment, mesurable en termes espacials (recordem la divisa de Kepler amb què finalitzàvem el capítol 7.2). I com que sentia que la música sols implicava el temps i no l'espai, per això donava més importància a la literatura, l'única que aglutinaria ambdues dimensions:⁶⁰⁸

la musique est faite pour rendre émouvante une portion de temps. Tandis que dans la poésie, ce n'est pas une portion du temps. C'est le temps, ça commence ça continue jusqu'à un autre moment. Voilà la poésie. Il y a deux catégories principales, soit la catégorie de l'espace et la catégorie du temps. Bien. L'écriture comporte les deux, c'est-à-dire que c'est à la fois le temps, c'est à la fois l'espace [...]. [L']écriture tient compte du temps, de la mémoire. Il a la preuve que les écrits, le graphisme restent [...]. Ce qui est tracé reste, mais en même temps, il y a pas de doute, la trace fait partie de la catégorie de l'espace, puisque c'est sur un mur, comme une peinture: la trace fait partie en même temps de l'espace et du temps, c'est-à-dire que l'écriture est la seule expression qui comporte à la fois les deux catégories principales de l'espace et du temps, c'est la seule. Et c'est très supérieur à la musique comme l'entendaient par exemple les gens de Mantoue ou de Venise puisque, selon Monteverdi, dans les récitatifs, la musique est seulement là pour rythmer et colorer la langue, la parole. Dans les Madrigaux ou dans l'Orfée, il est clair que la musique est là pour colorer, pour donner une dimension supplémentaire à la parole, mais c'est la parole, il faut qu'il y ait la parole; quand il n'y a pas la parole, ce n'est plus un récitatif, ni un madrigal. (a Daive [1984] 1991: 33-34)⁶⁰⁹

I si, com dèiem, també per a Ponge la literatura era superior a la pintura, era perquè a aquesta li mancava el temps. Hi hauria, però, dues excepcions: la pintura de Braque i la de Kermadec. Pel que fa a Braque, perquè l'artista hauria sabut *conjurat la damnation* de la

⁶⁰⁷ El *Laokoon* de Lessing havia estat traduït al francès i publicat i reeditat a París molts cops des del 1802, i Ponge el menciona explícitament a «Quelques notes sur Eugène Kermadec» (*AC*, P2, 653), i implícitament a «Deux textes sur Braque» (*AC*, P2, 670).

⁶⁰⁸ I també per aquest motiu quan li preguntaven per què havia escrit poc sobre música i molt sobre pintura, Ponge responia que, en certa manera, el que escrivia ja era música, atès que incorporava el ritme i la cadència incloses en l'esdevenir temporal de la literatura: “il me semble que je n'avais pas à parler des musiciens parce que la musique je l'avais donnée... c'est-à-dire que la cadence et le rythme, le côté *émouvant* d'un fragment de temps –de la durée (ce qui est intéressant dans la musique, la modification émouvante d'un fragment de durée)... l'écriture, c'est la même chose, quelque chose qui se lit dans un certain temps. [...] Je n'ai pas écrit sur la musique, j'ai écrit des textes qui n'ont pas besoin d'être mis en musique” (a Spada [1979] 1988: 29).

⁶⁰⁹ Ho tornaria a dir en una altra entrevista: “La musique c'est une façon de rendre émouvante une portion de temps. Avec l'écriture, temps et espace sont mélangés et satisfaits. Je crois vraiment que l'art littéraire est l'art par excellence. Les grands écrivains sont nettement au-dessus des grands peintres et des musiciens parce que la parole est plus importante que tout. Liée à la musique, cette dernière l'aide à se manifester. Écoutez en ce sens les merveilleuses compositions de Monteverdi. Mais vous entendrez d'abord les récitatifs, car ce sont eux, avant tout, qui grandissent l'œuvre. Je suis vraiment persuadé qu'au commencement était le verbe –et que le verbe était dieu. Seul un langage articulé a permis de poser une grille sur le monde qui, sans lui, serait chaos” (a Boulanger 1984: 3).

pintura *d'être statique*⁶¹⁰ tot essent, en definitiva, un pintor “passioné par les *variations*” (AC, P2, 673). I quant a Kermadec, perquè hauria sabut transcendir l'*espai* propi de les arts plàstiques i abastar el *temps*: “il travaille dans le temps, donc corrige (corrections contrapunctiques), modifie” (AC, P2, 647). Segons Ponge, doncs, hom hi veuria, en Kermadec, “une confusion, dans son esprit, entre les caractéristiques de l'art musical et celles de l'art plastique” (AC, P2, 652),⁶¹¹ i així, si la presumpta mancança de la música és que no podria desenvolupar-se en l'espai, la virtut de Kermadec hauria estat que, el seu traç pictoricomusical, en persistir a causa de les moltes superposicions, abraçaria un sentit espacial a diferència, per tant, de la línia pura de la música, que desapareixeria un cop haver-se fet sentir:

toute musique enfin, efface au fur et à mesure le trait, la ligne mélodique qu'elle vient de vous faire entendre, laquelle n'est jamais ou presque jamais (la fugue en canon faisant exception) superposée à la précédente [...]; enfin, qu'il ne peut s'y produire aucun enchevêtrement, aucun embrouillamini. Tandis que, dans la peinture (et particulièrement dans celle de K'madec), il n'est aucune ligne, voire aucune note, qui ne soit *tenue* et tenue pendant toute la durée du morceau [...]. (À rapprocher de cette critique la thèse célèbre de Lessing, dans son *Laocoon*: les arts plastiques: synthèse; poétiques: analyse) [...]. Tout se referme, tout se construit dans l'espace du tableau: tout se reconstruit en forme statique. Ainsi tout peut être *lu à la fois*. Cela répond donc aux exigences de l'art plastique (synthèse, selon Lessing). D'autre part, dans la musique, il y a *disparition*, à chaque instant, de ce qui précède: rien n'est imposé, donné à lire, *en même temps*. [...] [Dans] la poésie écrite (mais, dans la poésie écrite, on tourne la page, on lit et on oublie au fur et à mesure). Disons donc: «Comme dans la poésie-affiche, la poésie du *Coup-de-dés*, ou les *Calligrammes*», rien n'est aboli: tout subsiste en même temps (AC, P2, 653)

I així, Ponge hauria vist, en la superposició del traç de Kermadec, la mateixa densitat espacial i configuració tridimensional que atribuïa a la seva *épaisseur sémantique*.

Això no obstant, i pel que fa estrictament a la música, Ponge no era conscient que, en considerar-la idònia per a *rendre émouvante une portion de temps*, estava ja apel·lant a una conceptualització espacial (i no sols pel fet de mencionar la *portion*). Efectivament, la melodia d'una peça musical, com bé anotà Martin (1978: 11-12), “n'est pas une suite de notes, mais une forme temporelle, dont chaque élément ne prend un sens que par son contexte”. I aquesta *forme temporelle* fóra la que traçaria l'espai de significació de la música. Les repeticions, així com d'altres seqüències rítmiques, tindrien a veure amb la forma amb què s'*afigura* el *tempo*, que adquiriria així una dimensió espacial en la qual es desenvoluparia el seu sentit com a estructura. No podríem, per tant, estar d'acord amb l'afirmació de

⁶¹⁰ “Notamment, par un certain tremblement, une certaine hésitation simulée du dessin, évoquant le cheminement, la tribulation des êtres; par une certaine déformation du contour des objets [...]; enfin, par certains décalages: décalage du dessin par rapport à la couleur, et parfois de la couleur par rapport à elle-même” (AC, P2, 670-761). Val a dir, però, que ponderaria aquest aspecte de Braque sobretot amb relació a les seves litografies.

⁶¹¹ Com explica Ponge, “l'on peut bien imaginer Kermadec comme une sorte de soliste dans quelque jazz-band. Traitant le pinceau ou le crayon de couleur comme un musicien la trompette ou le saxophone et improvisant, selon son inspiration, son rythme personnel, une longue et syncopée mélodie (ou arabesque). Le caractère *mélodique* de sa peinture est évident. Il s'agit d'un mouvement linéaire en train de se faire (de se produire). Par ailleurs, quittant ce qui est de la ligne pour examiner ce qui est de la couleur, il a souvent insisté, parlant avec moi, sur le fait que chaque couleur, dans ses tableaux, poursuit son *histoire* particulière. Il serait alors comme le maestro d'un orchestre de plusieurs instruments, dont les improvisations mélodiques s'enchevêtreraient sans se confondre, se superposant par endroits, passant l'une sur l'autre, sans se confondre” (AC, P2, 652).

Ponge que “dans la musique il y a *disparition*, à chaque instant, de ce qui précède” (P2, 653),⁶¹² perquè si la línia sonora desaparegués, res en la música no tindria sentit, atès que es configura mitjançant un dispositiu de reminiscències que són les que fan manifesta l’estructura significativa. Qualsevol composició musical es construeix a partir d’un tema (o més d’un), d’un motiu, o d’una figura que no fa sinó transformar-se, i les repeticions i les variacions i modulacions actuen, en grau divers, com a fórmules mnemotècniques. El so, en definitiva, es desenvolupa en el temps i genera espai,⁶¹³ i el cert és que, efectivament, el temps es conceptualitza metafòricament en termes espacials (Lakoff/Johnson [1980] 1995: 167). D’altra banda, i pel que fa al temps, no hem d’oblidar que tant en la música com en la paraula compareix desdoblament, perquè una qüestió és el temps cronològic extern en el qual ambdós codis es desenvoluparien (el temps de les enunciacions) i, una altra, el temps intern relatiu a les obres que, de manera específica, cadascun d’ells *construïria* (el temps dels enunciat); i a aquesta diferència estaria lligada la distinta funcionalitat de les unitats del sistema d’un i altre llenguatge, perquè si bé tots els paràmetres del sistema verbal estarien en funció de la seva capacitat significativa, en la música, en canvi, seria aquest específic *tempo* construït per les figures rítmiques –i per llur disposició– allò que generaria l’*espai semàntic* de l’expressió sonora. En qualsevol cas, però, el cert és que Ponge sí que considerava que l’estructura definia el sentit d’una composició musical, perquè malgrat que donava preeminència a la poesia pel fet de no jutjar l’espai de la música com a espai físic real, associava l’engranatge i el desenvolupament estructural de la música amb una de les imatges més fecundes de la seva poètica: la de la gran maquinària o *horlogerie* de l’univers; *horlogerie* que, com hem vist, també atribuïa al funcionament de la llengua i al de la seva significació, perquè, com assenyala Farasse (1996: 60), “Ponge réunit constamment les deux termes de *fonctionnement* et de *signification*. [...] L’un ne va pas sans l’autre”. I com que el ressort implisor de la maquinària lingüística era el diccionari, el diccionari com a paradigma de la significació (“le *dictionnaire* français mis en ordre de fonctionnement”; PM, 180), es per això que Ponge declararia: “mon clavier est dictionnaire” (NNR I, P2, 1079) [talment com havia expressat, amb relació a la pintura, que la seva *palette* era també *dictionnaire*; P2, 1309]. Per tant, com que l’engranatge de la llengua “fonctionne autant, *au moins autant*, qu’il signifie” (PM, 180), també el de la música tindria aquesta dimensió semàntica; dimensió que, en aquest cas, hauria estat generada per l’estructura de l’organització sonora que hauria trobat en la repetició –quelcom que associaria el poeta a una mena *d’espasme orgiàstic*– l’acompliment del seu sentit:

[On] doit se répéter, devenir insistante pour produire tout son effet et aboutir enfin à quelque modification nerveuse, je veux dire à quelque spasme ou orgasme. La production de son propre signe devenant ainsi la condition de l’accomplissement de quoi que ce soit... Oui! Oui! C’est bien ainsi qu’il faut concevoir l’écriture: non comme la transcription, selon un code conventionnel, de quelque idée... mais à la vérité comme l’orgasme [...] disons

⁶¹² De fet, en aquest aspecte també podríem dir que la parla oral és fungible, així que tant perduraria la paraula escrita com la notació escrita d’una partitura.

⁶¹³ Com apuntava Deguy (1999: 31), “Le temps d’une certaine manière n’existe pas. Pure *distensio animi*, ou vide. Son expérience, s’il en est une, est celle du rythme. La pensée du temps en rythme *emprunte* à la spatialité des comparants, dans le mouvement apparent de son schème, pour se dire en se figurant: la fable de son ineffabilité. L’emprunt radical, qui endette à jamais la pensée, est emprunt en espace. Le mouvement est spatial; expérience du trièdre spacieux, le corps entre en danse transe en danse. Ainsi la différenciation intime du temps est celle des trois instances ou instants, passé, présent, à venir. L’espace est préposé au temps: *prae*, *post*, *retro*, *pro*, etc. Le temps pur est purement impensable, temporalité de la subjectivité (Kant) qui se projette. L’espace *occupe* le temps. Cet emprunt original qui sensibilise la successivité peut être appelé métaphoricité première. Le temps, changé en espace, passe. Passer le temps est la grande passion humaine”.

d'une structure [...] qui doit, pour s'accomplir, se donner, avec jubilation, comme telle: en un mot, se signifier elle-même (*Sa, appendice V, P2, 415-416*)

I per aquest motiu, a *La Fabrique du Pré*, Ponge hagués volgut obtenir la *qualité* del *pré*

dans la manière un peu de l'interminable séquence de clavecin solo du cinquième concerto brandebourgeois, c'est-à-dire de façon fastidieuse et mécanique mais mécanisante à la fois, non tellement de la musique que de la logique, raisonneuse (*FP, 192; variants dels fragment a FP, 204 i 262*)⁶¹⁴

El cinquè dels sis *Concerts de Brandenburg* de J. S. Bach incorpora, certament, una llarga cadència per a clavicèmbal sol que Ponge caracteritza, com hem pogut veure, com a *fastidieuse et mécanique*, però així la determina en tant que exemplificaria el funcionament d'aquest mecanisme o *logique raisonneuse* que es correspondria amb la tan citada *horlogerie*.⁶¹⁵ I és que la *cadència* d'un concert barroc arquetípic suposava, en efecte, un elaborat desenvolupament dels subjectes temàtics més importants que constituïen l'obra,⁶¹⁶ per la qual cosa l'aprehensió verbal d'un objecte també hauria de ser, segons Ponge, similar a aquest procés de desplegament (que podria ser, a més, infinit, perquè mai no s'esgota el motiu o tema que l'inspira); però en aquest cas, la menció de la cadència del concert de J. S. Bach estava motivada per una altra qüestió, perquè prèviament l'autor ja havia comparat el *so* del prat amb el d'un clavicèmbal –una relació que sols podria ser estrictament metafòrica– a partir d'una al·lusió a Rimbaud: “Je repense aujourd'hui à ce clavecin rimbaldien. Pourquoi cela est-il juste? Parce qu'en effet le pré sonne comme un clavecin” (*FP, 203*).⁶¹⁷ Per la distinció que estableix Ponge tot seguit, podem deduir que la

⁶¹⁴ Hem de recordar, a més, que a l'edició de Skira de *La Fabrique du Pré* s'inclou, a la pàgina 45, la imatge d'un fragment del manuscrit de la partitura en qüestió.

⁶¹⁵ Es tracta dels concerts que, a la manera dels *concerti grossi*, Johann Sebastian va compondre a Köthen el 1721; el cinquè (BWV 1050), escrit en *re major*, no és que sigui pròpiament un concert per a clavicèmbal i orquestra, perquè a banda de l'esmentada monumental cadència, el paper que hi fa el clave és l'habitual de *baix continu* (una espècie de suport harmònic que té lloc a partir d'un baix estipulat pel compositor i de l'adequada resolució del mateix per part de l'interpret que l'executa). En tot cas, es tractaria de la primera temptativa de fer del clavicèmbal el *concertino*.

⁶¹⁶ No estem parlant aquí de les *cadències* en tant que trànsit tonal conclusiu –o suspensiu– d'una frase musical qualsevol (pertanyent a un passatge, un moviment o una obra sencera), sinó de la *cadència* com a episodi que, en el primer dels tres moviments amb què s'estructura el concert clàssic, executa l'instrument solista sense la participació del grup orquestral. Aquest passatge, que inicialment era improvisat per l'interpret a fi i efecte de demostrar les seves habilitats tècniques (tot i que, a partir de Beethoven, apareixeria ja escrit pel compositor), té lloc abans de la reexposició del tema principal (perquè cal recordar que el primer temps d'un concert es fonamenta en l'estructura de la *sonata*), i és una virtuosa elaboració dels motius més característics de l'obra.

⁶¹⁷ Fou Philippe Sollers qui li féu a Ponge la menció de *le clavecin des prés* de Rimbaud, que es troba a «Soir historique», dins *Illuminations*: “En quelque soir, par exemple, que se trouve le touriste naïf, retiré de nos horreurs économiques, la main d'un maître anime le clavecin des prés” (Rimbaud, *Œuvres*, 301); i com recorden Bernard i Guyaux, l'expressió *clavecin des prés*, i tal i com ho haurien remarcat sovint els comentaristes, “était sans doute une manière de désigner [...] le bruit sec et grêle que font souvent les grillons, le soir, dans les prairies” (*ibid.*, 531). Així mateix, Ponge farà amb aquesta expressió un dels seus habituals jocs de mots tot evocant el músic Josquin Després i certs barris parisencs: “À propos de la justesse (relative) ou habilité intuitive, poétique, de l'expression *clavecin des prés*, noter aussi l'association d'idées avec Josquin des Prés (musique archaïque), avec le *Pré-aux-Clers* et *Saint-Germain-des-Prés* (quartier d'antiquaires)” (*FP, 204*). Amb tot, hem de dir que l'estètica de Ponge estaria molt allunyada de la de Rimbaud; és més: Ponge havia inclòs a *Comment une figue de paroles* un comentari a la cèlebre carta que Rimbaud envià a Paul Demeny (el 15 de maig de 1871) en la qual expressava: “je travaille à me rendre *voyant*” (Rimbaud, *Œuvres*, 351); i llavors Ponge replicava: “Je ne travaille pas à me rendre *voyant*” (*CF, 150*). Així mateix, i quant a l'analogia pongeana entre el prat i el clavicèmbal, *vid.* Bigongiari 1974.

comparació que efectua entre el suposat *so* d'aquestes dues entitats podria haver estat suscitada mitjançant el raonament que la vegetació d'un prat és breu (és a dir, de poca alçària) com breu o discontinua és la sonoritat d'un clavicèmbal (motiu pel qual ha de recórrer als *agrèments*),⁶¹⁸ perquè la oposa a la reverberació que sí que tindria un bosc –bosc que Ponge associa amb el so dels orgues, atès que sempre *murmuraria* per l'efecte del vent entre els arbres (imatge de l'alçària)– i a la continuïtat sonora de la fluïdesa d'un doll d'aigua, aigua que el poeta relaciona, al seu torn, amb l'arc dels instruments de corda fregada –que són els que poden perllongar el so:

en effet le pré sonne comme un clavecin, par opposition avec les orgues de la forêt voisine (et des roches) et la mélodie continue, l'archet du ruisseau (ou de l'eau). Que *signifie* clavecin? cela signifie: clavier (étendu sur plusieurs octaves) de notes *variées*, dont le timbre est plutôt *grêle*, pincement de ou percussion sur des cordes minces (herbe), éclatements comme *sonneries* petites et sans pédales, brèves: [...] tigarettes et fleurettes, champ varié (du grave à l'aigu), épanouissement, éclosion, éclatement de fleurs petites, vives et variées, sur des tiges brèves, et grêles [...]: rien de l'élan (décollant) du violon, rien du vrombissement de l'orgue (FP, 203-204)

Així doncs, la fórmula analògica establerta seria aquí la següent: la brevetat del so del clave és relativa a la brevetat o manca d'alçària de la vegetació del prat, de la mateixa manera com el perllongament del so és relatiu a l'alçària dels arbres d'un bosc o a la continuïtat de la fluïdesa de l'aigua. Com hem assenyalat, però, en aquest cas es tracta d'una correspondència només d'escaire metafòric, perquè la relació establerta amb la música no té cap mena de fonament semiòtic: no es relaciona amb el funcionament dels signes, sinó amb la seva projecció imaginària.

Així mateix, també al text de «L'Abricot» (Pc, 174-176), on el fruit és considerat com una *note insistante, majeure*,⁶¹⁹ l'al·lusió a la música té un origen metafòric. Per una banda, l'analogia es fonamenta en una relació d'iconicitat, perquè el poeta assenjala la semblança que hi hauria entre l'albercoc i una nota musical (“petite, ronde”) al dedins d'un pentagrama (“sous la portée”); però per una altra, també hi trobarem una relació conceptual: Ponge descriu com aquesta *nota* (fruita) es perllonga uns quants compassos en l'escala dels taronges (“pendant plusieurs mesures dans la gamme des orangés”), i com que un albercoc pot presentar, en efecte, diverses tonalitats ataronjades, el poeta hauria comparat el *continuum* de l'espectre cromàtic amb el de l'espectre sonor, perquè el mot *gamme* té el doble sentit d'escala musical i de gamma de colors. Segons Ponge, a més, el *so* d'aquest albercoc o

⁶¹⁸ El clavicèmbal, en efecte, com també el virginal o l'espina, en ser un instrument de teclat que acciona un mecanisme de corda *pinçada*, no pot perllongar el so de cap nota, així com tampoc no té la possibilitat de matisar el volum sonor talment com ho faria el seu successor, el piano (el mecanisme del qual funciona mitjançant l'accionament d'uns martells, essent un instrument de corda *percutida*); i per aquest motiu, eren tan importants els *agrèments* per als clavicembalistes, perquè per mitjà d'ells podia suggestionar-se la perllongació de la sonoritat –i, en conseqüència, la de la intensitat harmònica– de la nota sobre la qual es fonamentaven. Mai no podríem parlar, doncs, de les *limitacions expressives* d'aquests instruments respecte dels moderns, perquè disposaven de tots els recursos necessaris per a transmetre, adequadament, l'escriptura musical que els corresponia.

⁶¹⁹ De fet, una nota no pot ser major o menor; en tot cas, pot *pertànyer* a una tonalitat major o menor. El que ha volgut aquí transferir-li el poeta a l'albercoc és l'esplendor i la lluïssor que hom associa a les tonalitats majors per oposició a les menors, tot i que, novament, estem parlant ara de qualitats extrínseques. En l'escala fonamental d'una tonalitat menor, la distància entre els sons sempre és més petita que la de la seva relativa major, per la qual cosa hom atribueix a les tonalitats menors un caràcter luctuós tan lícit pel que fa a l'àmbit de la sensibilitat humana com impropri pel que fa a l'organització del sistema musical.

nota es propagaria només a través de “mots couverts [...] et comme sous l’effet de la pédale de feutre”; una imatge que podria semblar gratuïta, però que ens revela la característica de la pell d’aquesta fruita, que és envellutada talment com ho és el feltre que acciona un dels pedals del piano (la *sordina*); pedal per l’efecte del qual el feltre cobreix els martells del mecanisme pianístic i gràcies al qual el so se silencia considerablement –i d’aquí la menció dels *mots couverts*, és a dir, silenciats. Com veiem, però, en cap cas el vincle no es fonamenta en una veritable col·lació entre els codis verbal i musical; no hi ha més contacte que el propiciat per l’operació translàtica.

Per altra part, la preferència de Ponge pel clavicèmbal i per la música barroca en general (freqüentment mencionada a la seva producció)⁶²⁰ tindria a veure amb l’esperit racional i sensualista de la seva *métalogique* fenomènica, i d’aquí que preués especialment un compositor com Rameau. Al text «La Société du génie», per exemple, que és una apologia de Rameau, el poeta declararia que considerava aquest músic com el seu èmul per “le recours à l’harmonie naturelle, la pratique de la modulation enharmonique, le goût de la sympathie des tons, [...] et l’enchère constante à la raison” (*Mt*, 214), motiu pel qual sentenciaria que és “l’artiste au monde” que l’interessaria “le plus profondément”. I és que Rameau havia estat, en efecte, l’autor d’un *Traité de l’harmonie* (1722) que, per primera vegada, relacionava la noció de les *funcions* amb la dels graus de la sèrie harmònica. I així, i per les seves idees pel que fa al *basse fondamentale* i per la importància que atorgà a l’*accord* –més que no pas a la línia melòdica, a la que jutjava precisament com a subsidiària de l’harmonia–, s’argumentaria aquest *enchère à la raison* assenyalat per Ponge; però si bé la consciència musical de Rameau era molt més propera a la física i a la matemàtica que no pas a qualsevol altra disciplina humanística (recordem, a més, que el seu tractat d’harmonia tenia com a model l’*Abregé de musique* de Descartes), aquest esperit racionalista no l’impedia d’aconseguir, de l’àlgebra de les seves transicions cromàtiques, una pronunciada sensualitat, ja que el mateix compositor confessava haver examinat els sons de la natura a fi i efecte de trobar-los una correspondència logicomusical.⁶²¹ I per aquest motiu, Ponge hauria copsat, en la “merveilleuse rigueur dans la sensualité harmonique” del músic, el contrapunt de la

⁶²⁰ De tota manera, Ponge no només preuava la música del barroc francès. Pel seu temperament, abominava, per exemple, Beethoven (“vraiment, cher Beethoven cela valait-il la peine d’en faire des représentations grandioses?”; *LR*, 165); de fet, abominava els simfonistes en general; i de la música romàntica, només valorava els *Moments Musicaux* de Schubert, per exemple; és a dir: peces de petit format no gaire efectistes i més aviat transparents pel que fa a la seva estructuració i desenvolupament temàtic (pel que fa a les esmentades peces de Schubert, per exemple, es tracta de l’*opus* 94 de l’autor; sis peces per a piano d’estructura lliure i de caràcter molt líric, però sense concessions al patetisme sonor). Tot i això, i tal i com li ho assenyalà en una carta a Thibaudau el 1966, Ponge es quedà frapat amb el *Plus Minus* (1963) de Stockhausen que va escoltar al festival Maeght (*Lettres à Jean Thibaudau*, 43), per la qual cosa sabem que l’interessava la música experimental contemporània. Així mateix, i com ja vam anotar, Ponge feia lectures *pictographiques* (7.1.2) o bé cercava motivacions cratilianes en l’onomàstica (6.1.1); i sempre provant de justificar, per mitjà de jocs lingüístics, les *afinitats electives* del seu món, també hauria destacat que el nom del seu admirat *Braque* es trobava, justament, a mig camí entre *Baroque* i *Bach* (àmbits molt afins al seu esperit), tot i que li calgué precisar que el nom del músic s’hauria de pronunciar llavors *à la française* (*AC*, *P1*, 128).

⁶²¹ Precisament, Rameau fou acusat, pels qui defensaven el *bon gust* i la *sentimentalitat* de l’obra de Lully (el seu presumpte rival), d’un racionalisme científicista que es considerava execrable. Al prefaci del seu *Traité de l’harmonie*, Rameau argumentava, en efecte, que la *ciència* musical hauria d’estar regulada per premisses d’escaire matemàtic, però perquè aquestes eren, per a ell, i justament pel fet de ser *racionals*, en tot conformes a la natura. Com és evident, cap llenguatge no pot ser jutjat mitjançant consideracions apriorístiques, i ni el *gust* ni el *sentiment* són pertinents en referència al *codi* –que no als efectes– de la música (i pel que fa als efectes, dubtem que poguéssim haver-hi algú que no cregués que la major part de les composicions de Rameau són d’un *gust* exquisit). Amb tot, el que sí puntualitzaríem del discurs del compositor és que la música no és pas una ciència; en tot cas, caldria considerar-la com a *tekhné*.

seva *métalogique*, que tractava d'objectivar els trets aparents de les coses talment com el compositor hauria volgut raonar les seves intuïcions harmòniques:

Il veut [Rameau] étudier la nature pour y faire un choix de couleurs et de nuances surprenantes avec rigueur. Il veut être savant pour distinguer et varier, et pour...justifier l'audace de ces intuitions (*Mt*, 217-218)

A més, si bé Ponge parlava sempre de la separació irreductible entre el món del llenguatge i el món natural, justament l'escriptura de Rameau hauria aconseguit de fer aquesta síntesi, tot i que, en aquest cas, el llenguatge no seria el verbal sinó el musical: i així, i essent la natura *un univers infini* i el llenguatge un de *fini*, tot *matérialisant* –per mitjà del so– el primer amb l'objectiu *d'en faire un univers fini*, i tot articulant el segon devers *l'infini*, Rameau hauria pogut *rapprocher ces deux mondes* (*Mt*, 219); i les seves composicions exemplificarien la culminació d'aquell procés de *raó i ressò* que tant ponderava el poeta.⁶²²

Pròpiament, però, no s'estarien establint aquí relacions entre la *sintaxi* harmonicocompositiva de la música i la del sistema lingüístic, sinó entre els *efectes* que tindrien certes pautes de composició d'un i altre codi i que, justament, derivarien de l'específic funcionament dels signes particulars de cadascun d'ells. En tot cas, sols l'al·lusió a les repeticions tematicoestructurals que, desenvolupades en alguns poemes, funcionarien com a *leitmotiv*, justificaria una confluència entre ambdós codis, perquè el *leitmotiv*, havent-se originat en el *sistema* operístic (els signes del qual són ja de naturalesa mixta), és una tècnica fonamentada en una relació de tipus simbòlic, atès que *atribueix* a una determinada seqüència sonora la competència de fer reconeixible una entitat extramusical (un personatge, un esdeveniment, etc.), tot i que es tractaria d'una entitat ja integrada en l'estructura *pansemiótica* de la composició operística.⁶²³ I és que tots els procediments de Ponge haurien estat dirigits envers la definició de l'objecte, motiu pel qual fins i tot els paràmetres d'un sistema areferencial com el musicològic haurien volgut ésser emulats pel poeta en funció de les variacions que, respecte d'un tema o idea musical, insistentment el redescrien i el fan l'objecte d'aquella partitura; objecte, però, *per ell* mateix i no com a representació *d'un altre* com en el cas dels signes lingüístics, que sempre oscil·len, pel que *són* i pel que *trasllueixen*, entre l'opacitat i la transparència; la de la llum que es debat entre les paraules i les coses.

⁶²² Val a dir que la inclinació de Ponge envers Rameau també es veia induïda per l'esperit nacionalista que el poeta sempre manifestà, i que es trobava també al darrere del seu gust per Malherbe o per la pintura de Chardin: "J'ai parlé de Rameau pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'il m'a toujours semblé que Rameau, par rapport à Bach ou à un musicien baroque, avait toutes leurs qualités plus quelque chose de particulièrement français, [...] et que, par son invention, il est extrêmement nouveau, moderne à son époque par rapport à bien d'autres. Il représente exactement l'équivalent de Chardin en peinture, par rapport à Rembrandt, par exemple" (a Spada [1979] 1988: 29). Evidentment, el geni està per sobre de la nacionalitat, però cada obra d'art és també el fruit d'una tradició i d'una època. No podem obviar que les paraules de Ponge amaguen un cert prejudici, però cal assenyalar que, pel que fa a la música barroca, les diferències estilístiques entre les distintes escoles europees eren més que notòries (i com hem vist, fins i tot el mecanisme dels instruments variava en funció de la nacionalitat). Fou Bach qui, precisament, sintetitzà i sublimà les característiques dels diversos estils nacionals (i d'aquí el seu universalisme), però és cert que la música de Rameau, per exemple, seria prototípica del tipus d'escriptura musical que llavors caracteritzava l'escola francesa. Per a una lectura entre Ponge i Rameau basada en l'esperit de l'estil barroc i la discontinuïtat del pensament, *vid.* Lafond 2007.

⁶²³ Recordem que havia estat Wagner, i justament dins l'àmbit del seu concepte de *Gesamtkunstwerk* [obra d'art total], qui divulgà la tècnica del *leitmotiv*.

Table d'agrèments de Jean-Philippe Rameau

Per a Ponge, i segons hem vist al llarg d'aquest capítol, les successives correccions textuals i les diferents temptatives d'abordar els objectes *auraient l'air* dels agrèments típics de la música barroca, petits ornaments *qui font attendre la note* talment com si aquesta fos *la chose à décrire*. La *Table d'agrèments* següent reproduïx la de l'edició de les *Pièces de clavecin* (1724) de Jean-Philippe Rameau, el músic que més preuava Ponge.

La meitat esquerra de la taula està dividida en dues seccions: l'externa (*Noms et figures*) mostra els signes gràfics que apareixeran a la partitura i que es correspondrien amb cadascun dels agrèments (la llista no és exhaustiva); i la interna (*Noms et expressions*) exemplifica la forma amb què aquests haurien d'executar-se al llarg de la interpretació. La meitat dreta, dedicada a consideracions de tipus *estilístic* (és a dir, relatives a la *toucher* o tipus d'atac que realitzaria l'interpret, quelcom de similar a la *dició* en un discurs verbal), dóna unes indicacions amb relació a com haurien de dur-se a terme les anomenades *ligadures d'expressió* (*la liaison*), que són les que relacionen un grup de dues o més notes consecutives que formarien part d'una mateixa *idea* musical; i com pot veure's, la *liaison* tant podria implicar un accent d'intensitat en la primera de les notes del grup, com el desenvolupament d'un trinat d'enllaç entre una distància de segona. [Reproduïm per Rameau [1724] 1978: 14].

NOMS et figures des agrèmens.	NOMS et expressions des agrèmens	Liaison	Expression
<i>Cadence</i>	<i>Cadence</i>		
<i>Cadence appuyée</i>	<i>Cadence appuyée</i>	<p>Une liaison qui embrasse deux notes différentes, comme - - - <i>marque qu'il ne faut lever le doigt de dessus la première qu'à près avoir touché la seconde.</i></p>	
<i>Double Cadence</i>	<i>Double Cadence</i>	<p>La note liée à celle qui porte une Cadence ou un Pincé, sert de commencement à chacun de ces agrèmens.</p>	
<i>Double</i>	<i>Double</i>	Exemple	Expression
<i>Pincé</i>	<i>Pincé</i>		
<i>Port de voix</i>	<i>Port de voix</i>	<p>Une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'on les touche.</p>	
<i>Coulez</i>	<i>Coulez</i>	Exemple	Expression
<i>Pincé et port de voix</i>	<i>Pincé et port de voix</i>		
<i>Son Coupé</i>	<i>Son Coupé</i>	<p>Le pincé & doit se trouver dans le milieu de cette batterie.</p>	
<i>Suspension</i>	<i>Suspension</i>	<p>Première Leçon</p>	
<i>Appuyement simple</i>	<i>Appuyement simple</i>	<i>Main droite</i>	<p>Ceci se répète souvent sans discontinuer, et avec égalité de mouvement.</p>
<i>Appuyement figuré</i>	<i>Appuyement figuré</i>	<i>Main gauche</i>	

7.5 Coda (final). De miralls i de miratges

La paraula poètica entre l'opacitat (*rien*) i la transparència (*res*)

My words like eyes in nighth, stare to reach
A centre for their lighth [...]

...

My words like eyes that flinch from light, refuse
And shut upon obscurity [...]

Stephen Spender, «Darkness and Light»⁶²⁴

Iniciàvem aquest darrera trajectòria dedicada als procediments semiològics de la referència pongeana tot abordant la iconicitat que assajava el poeta per tal de reflectir la realitat, per tal de fer de les paraules el mirall de les coses; i de fet, no hem d'oblidar que, si més no, en el domini de les llengües indoeuropees, la funció sígnica sempre ha estat relacionada amb la metàfora de la visibilitat, perquè les arrels etimològiques de les paraules que signifiquen 'signe' no al·ludeixen sinó al camp de la visió: a la circumstància de mostrar o de descobrir-li a un espectador les coses, o bé a la d'orientar cap a elles la seva mirada (Bühler [1934] 1967: 80). Així doncs, en aquesta darrera secció, i després d'haver traçat un recorregut pels procediments de la *métalogique* pongeana, farem una petita reflexió sobre la naturalesa del signe en virtut de la seva capacitat real o bé il·lusòria de traslluir els referents, i parlarem també, a propòsit de la tesi de Deguy sobre la referència poètica, del fenomen de la negativitat en tant que la presència del signe implica sempre l'absència de quelcom, circumstància especialment escaient per a l'activitat poètica com a refractora de l'implícit (és a dir, com a transformadora de l'incorpori en figura corpòria). Apuntarem, doncs, algunes discussions a l'entorn de la capacitat representativa del signe que ens permetran de perfilar i concloure la nostra tesi sobre la referencialitat pongeana, i hi afegirem les consideracions de Sartre sobre el signe poètic en virtut que fou un dels primers autors a advertir la importància de *Le Parti pris*.⁶²⁵ Examinarem, en definitiva, la pertinència del caràcter visibilitzador del signe i la naturalesa de la imatge –o del miratge– de la figura traslluïda, fet que implicarà, al seu torn, considerar l'entitat sígnica entre l'opacitat i la transparència (el que alligaria amb la immanència i la transcendència que parlàvem a l'Obertura a propòsit de la direccionalitat de les funcions del llenguatge), atès que expressar “que le signe doit être à la fois présent et absent pour remplir son office, c'est dire qu'il oscille entre la transparence et l'opacité, sa capacité représentative étant liée irréductiblement à cette oscillation” (Récanati 1979: 19).

⁶²⁴ Extret de l'edició de Brett dels *New Collected Poems* (2004), que recull les últimes versions que el poeta féu dels seus versos al llarg dels darrers anys de la seva vida (recollit a Spender 2007: 106).

⁶²⁵ Ja vam anotar la importància de «L'Homme et les choses» (1944), la ressenya de Sartre sobre *Le Parti pris*, i tampoc no hem d'oblidar que, molts anys abans, el jove Ponge havia ja dedicat els seus primerencs *Douze petits écrits* (1926) a “J. P.”, és a dir, a Jean-Paul (Sartre).

7.5.1 D'absències i de presències, o de la translucidesa del signe

En abordar la naturalesa de la funció signica ens fèiem ressò de les *fal·làcies referencial i extensional* per les quals la significació d'un signe se supeditaria a l'objecte que, presumptament, aquest substituiria (1.1.1); el que implicava una concepció, en efecte, *fal·laç*, tant del funcionament del procés de la semiosi com del plantejament mateix de la realitat que, en principi, hi seria referida, perquè ni una llengua és una nomenclatura, ni coneixem la realitat sense fer-ne una conceptualització, ja que el nostre dispositiu perceptual depèn dels nostres condicionaments biològics. Tot procés de referència, doncs, mai no es resoldria com un passatge factible entre els mots i les coses, sinó que es duu a terme en funció d'una complexa xarxa d'inferències. Això no obstant, si bé una teoria referencialista forta –l'explicitació de la qual podria ser una definició ostensiva– es revelaria impròpia, això no implicava, com vam veure, que haguéssim d'excloure de la noció del signe la idea de la remissió (atès que tot signe remet, si més no, al seu interpretant), ni que la qüestió del significat pogués desvincular-se totalment d'aquest *aliquo* o correlat invisible del signe. Certament, la tesi referencial moderada resolvia d'una forma teòrica la major part dels problemes que plantejava la tesi tradicional, però el fet és que, des de qualsevol de les perspectives, el signe funciona *in absentia* (absència el rastre de la qual, però, evidenciaria la mateixa presència del signe), i a partir d'aquesta imatge hom podria preguntar-se per la seva efectiva capacitat reflectora amb relació al seu objecte, ja que “Une expression linguistique ne peut représenter un objet que si elle *s'efface* devant cet objet et s'évanouit en quelque sorte pour le laisser apparaître” (Récanati 1979: 85). Així doncs, aquesta *paradoxe de la présence-absence* que seria connatural al signe ens duria a qüestionar-nos amb quin grau d'opacitat o de transparència exerciria aquest el seu *funcionament*:

Le paradoxe de la présence-absence du signe. Il faut que le signe soit présent (pour représenter la chose signifiée); mais s'il est trop présent, il finit par cacher la chose qu'il est censé dévoiler. Pour accéder à la chose signifiée, on doit certes passer par le signe, mais on ne doit surtout pas s'y arrêter. [...] Le signe possède un double caractère, il est opaque et transparent, il découvre et cache à la fois la chose signifiée; c'est la notion de signe qui est intrinsèquement paradoxale, mais ce genre de paradoxe ne doit pas être évité à tout prix: il faut plutôt chercher à s'en accommoder, pour saisir la spécificité de cette notion de signe (Récanati 1979: 17-18)

De fet, parlar de la transparència dels signes no sempre podria semblar pertinent, perquè, com vam veure, hi hauria diversos models referencials (1.3.1), i si bé al descriptiu o prototípic li escauria la visibilització del referent, no així a l'instruccional o argumentatiu, perquè el referent no seria, en aquests casos, un objecte susceptible d'ésser visibilitzat (i és per això que, des d'aquesta perspectiva, les unitats de la llengua purament gramaticals, per exemple, també podrien *referir*, tot i que al món de la gramàtica, a l'espai metalingüístic). Efectivament, ja vam veure com Eco, per exemple, no parlava de *referents* en tant que objectes o individus, sinó de Remesos o d'unitats culturals, motiu pel qual un signe podria conduir-nos, per exemple, a una instrucció gramatical o bé a una funció *actualitzadora* (com en el cas dels articles); però en tot cas, seria aquesta vacil·lació entre l'opacitat i la transparència allò que, metafòricament, definiria el signe, perquè la seva naturalesa, lluny de resoldre's com a substitució alternant entre la presència i l'absència, implicaria un trànsit en el qual hi intervindrien ambdues dimensions, ja que una expressió, evidentment, “fait

toujours autre chose que représenter un objet: elle exprime un sens” (Récanati 1979: 85).⁶²⁶ I així, si bé la funció designativa o referencial estaria representada per un diagrama com: $x \rightarrow y$ i l'autoreferencial o reflexiva per aquest altre: $\hookrightarrow x$, Récanati conclourà per establir, com a diagrama genèric del signe, el que integraria ambdues trajectòries: $\hookrightarrow x \rightarrow$; tot representant-se, així, aquesta vacil·lació a través de la qual tot signe desenvolupa el seu funcionament entre la transparència de la referencialitat i l'opacitat de la reflexivitat.⁶²⁷ I per tant, a la funció representativa el signe no deixaria, en part, de referir-se a si mateix, talment com tampoc no a la funció poètica el signe es reclouria en una cega autoreferència (és a dir, en el que, en un cas extrem, es convertiria en una *endogénèse* tant del significat com del significat).⁶²⁸

La qüestió, però, és que, quan un text poètic prova d'establir un vincle de semblança entre els mots i les coses, literalitza la metàfora de la transparència sònica, motiu pel qual la immanència de la suposada autoreferencialitat es converteix, en aquest cas, en el dispositiu d'una transcendent referencialitat, perquè en suscitar-se la motivació sònica s'il·lustraria, per una banda, que una configuració significant pot traslluir l'element que designa (tot remarcant-se, així, la propietat de la transparència); i per una altra, que hauria estat just aquella específica configuració verbal la que hauria possibilitat la motivació (tot emfasitzant-se, en aquest cas, la rellevància de la matèria i de l'operació autoreferencial que, si bé en un principi hauria de ser fosquejadora, es revelaria aquí com a esclaridora). De fet, i com assenyalaria Léonard, un cop acceptat que els mots designen una idea de la realitat i no pas la realitat mateixa, l'única forma de copsar-la *sefaentment* no fóra sinó fabricant una

⁶²⁶ Com assenyalaria Benveniste, “l'attribut que nous mettons au coeur le plus profond du langage” és el que li conferí Heràclit a l'oracle de Delfos: “*Oute légei, oute kryptei* «ll ne dit, ni ne cache», *alla semainei* «mais il signifie»” (Benveniste 1974: 229).

⁶²⁷ De fet, veurem que el diagrama de Récanati també resultarà efectiu per a explicar el funcionament del signe poètic, però hem de precisar que Récanati no pretenia reflectir aquí el mecanisme de la poesia, sinó, com hem dit, el del funcionament del signe en general. Així mateix, aquesta dimensió entre la presència i l'absència també es trobaria, segons Genette, en la noció de l'*écart*, perquè cadascun dels *signes réels* –els explícits, els escrits– d'una obra establiria una *équivalence sémantique* amb certs *signes virtuels*, atès que l'expressió generadora de l'*écart* propiciaria la simultaneïtat entre “la présence d'un signifiant et l'absence d'un autre [...]”. Pascal l'avait déjà dit: «Figure porte absence et présence»” (Genette 1966: 210). Certament, i com ja vam aclarir (7.2.2), nosaltres no estariem d'acord amb l'*écart* en tant que *anomalie* o *déviement* del llenguatge poètic respecte del convencional, però sí en tant que distància o diferència entre un i altre (tot considerant-los a la mateixa jerarquia); i per això també subscriuriem aquestes paraules assenyalades per Genette, atès que atorgarien als signes una doble dimensió presència/absència: la generada per la pròpia naturalesa sònica, i la propiciada per la dimensió retòrica. Per altra part, i quant a la funció *reflexiva* del signe ($\hookrightarrow x$), no hauria d'entendre's com a subsidiària de la designativa, perquè, com diu Ricœur, la reflexivitat li permetria al llenguatge d'articular-se en tant que discurs especulatiu. No podem, en efecte, *sortir* del llenguatge, ni tan sols per poder adreçar-nos al llenguatge mateix: “il n'y a pas de lieu extérieur au langage et c'est encore et toujours dans le langage qu'on prétend parler sur le langage”; però seria justament gràcies a aquesta capacitat que té el llenguatge de distanciar-se d'ell mateix “en tant que tel et dans son ensemble”, que podrà designar-se “lui-même et son autre” tot desenvolupant-se aquest discurs especulatiu (Ricœur 1975: 385). La reflexivitat, doncs, no seria contrària a la referencialitat, sinó “le savoir qui accompagne la fonction référentielle elle-même, «le savoir de son être-rapporté à l'être»”; i en conseqüència, “cette conscience réflexive, loin de refermer le langage sur lui-même, est la conscience même de son ouverture” (Ricœur, *ibid.*). I com assenyalaria Récanati (1979: 60 i ss.), el signe opac per excel·lència seria el que és *mencionat* i no *emprat*, és a dir, no pas el signe poètic, sinó el signe en la seva funció estrictament metalingüística.

⁶²⁸ Com anotà Rigolot ([1978] 1979: 173), “Endogénèse des signifiés comme dans l'écriture automatique”, i “endogénèse des signifiants” en tant que “ce sont les bricolages phoniques et graphiques qui cherchent à créer des rapports nécessaires, mimologiques, entre les éléments réputés arbitraires du langage”. Com hem vist, però, en el cas de Ponge, fóra aquesta *endogénèse des signifiants* la que hauria afigurat els referents de la seva obra.

expressió que la afigurés i tot assajant, en conseqüència, la utòpica motivació entre el mot i la cosa designada; i com que un text poètic es caracteritza just per ser una creació verbal de caràcter indeleble (recordem la literalitat de la literarietat), el missatge hauria de ser prou transparent com per traslluir la realitat, tot i que prou opac com per fixar-la en una i única configuració lingüística que donés raó de la seva facticitat:

Si l'humanisme traditionnel a crée au cours de son évolution la scission entre les choses et les mots, c'est bien parce que la réalité, comme l'a montré Michel Foucault [a *Les mots et les choses*], tend à se confondre avec sa désignation [tendència que just hauria factibilitzat la referencialitat pongeana]. Les choses n'étant plus marquées par leurs désignations dans les mots, l'écriture et le monde ne se ressemblent plus; le poète se doit de reconquérir la ressemblance et, dès lors, on comprend pourquoi il s'attache aux mots eux-mêmes plutôt qu'à leur valeur de signe. Pour ce faire, il s'agit de trouver une parole où la réalité serait prise mais où elle ne se diluerait plus dans ce qui la désigne, où elle resterait intacte dans l'évidence de son expression matérielle, c'est-à-dire finalement dans l'expression poétique qui en fabrique la ressemblance (Léonard 1981: 106)

Això no obstant, no caldria ni que acotéssim l'argumentació al vincle entre els mots i la realitat experiencial, perquè també en la creació dels mons imaginaris podríem parlar de motivació o semblança entre *signans* i *signatum* en virtut de la nostra tesi de les figuracions corpòries, és a dir, en tant que *figurans* i *figuratum* comparteixen forma de figuració. I és per aquest motiu que postulàvem que, a la poesia, la referència passa per l'autoreferència, perquè l'immanent ens conduiria envers el transcendent.

I així succeiria a la poètica de Ponge. La seva fita, que just copsàvem que coincidia amb els postulats de la tesi referencial forta, es fonamentava en la premissa que les paraules haurien de suposar la *donation de son référent*, circumstància que el poeta suscità mitjançant una *poiesi* cratiliàna i lexicogràfica on es ponderava una semblança entre el mot i el seu objecte que s'explicitava, a més, per mitjà de deliberades definicions-descripcions. I així, es feia evident que es tractava d'una poètica que reclamava un grau òptim de transparència, el que el mateix Ponge certificava en pretendre “rendre présent, par le langage, un objet absent” (Lévy 1993: 85), i tot fent de la seva paraula les seves *façons de voir*, i de la seva poesia, una creació *logoscopique* (Mt, 177), és a dir, tot definint-la en tant que instrument òptic. Per tant, el *parti pris* de Ponge, i revocant aquelles fal·làcies referencial i extensional que mencionàvem en virtut de la seva construcció d'una referencialitat forta, hauria factibilitzat aquesta confusió entre la *réalité* i la seva *désignation* que recollia Léonard de la tesi Foucault, i tot donant també preeminència a la configuració significant a fi que la realitat designada es fes evident per mitjà de *son expression matérielle*. I en conseqüència, la suposada opacitat que resultaria d'incidir en la forma lingüística s'hauria convertit en transparència, perquè, per bé que la *métalogique* pongeana semblés només propiciar l'autoreferencialitat en destacar la materialitat gràfica i fonètica del *signans* i mitjançant mecanismes d'interacció sintagmàtica (procediments que just exemplificaven la manifestació empírica de la funció poètica), tots els paràmetres d'aquesta materialitat —*épaisseur sémantique*, en fi— no *funcionaven*, a la seva poesia, sinó amb la finalitat de determinar i afigurar el *signatum*, és a dir, amb motiu de l'acompliment d'una funció referencial translingüística que, lluny d'enfosquir els referents, els visibilitzaria. I a més a més, Ponge no sols els hauria reflectit, sinó que també els hauria redefinit, perquè una cosa és el món dels referents extralingüístics que són referits pel llenguatge convencional (tot essent, al seu torn, *convencionalitzats*) i, una altra, aquesta mateixa realitat extralingüística però a partir de la imatge que Ponge hauria establert, perquè, si com és manifest, “Nous ne pouvons pas dire le monde tel qu'il est en soi, mais

seulement tel qu'il est ou paraît être pour nous", i mai no seria possible "l'idée d'une perception et d'une connaissance objectives de la réalité" (Kleiber 2001: 346-347),⁶²⁹ bé el poeta n'hauria pogut construir una en la qual *le parti pris des choses* equivaldria a un *compte tenu des mots* (una equació que ja ens indica que just la transparència referencial pongeana hauria de ser tributària de la mateixa configuració lingüística). I és per això que podríem dir, amb Collot (1989: 172), que el llenguatge poètic de Ponge seria, "en même temps qu'un rapport du langage au langage" (en l'exercici de la funció poètica), "un rapport du langage au monde". Només caldria, doncs, calibrar la veritable acceptabilitat d'aquesta transparència pongeana, és a dir, de considerar fins a quin punt el signe poètic pot traslluir l'entitat de la qual és signe i tot discernint, per tant, si la figura que en resulta és imatge reflexa o bé miratge il·lusori. Vegem-ho.

7.5.2 Sobre la figura reflectida: de la iconoclàstia a la hipotiposi semàntica

Com ja hem vist al llarg d'aquestes pàgines, la *materialitat* del signe lingüístic ha estat sovint confrontada amb la naturalesa dels llenguatges pictòric i musical, perquè en aquests darrers casos, les entitats cromàtiques i sonores funcionen més com a formes que com a signes en virtut d'aquella màxima de Focillon que expressa que «le signe signifie, alors que la forme se signifie» (a Cuesta Abad 1997: 83). El mateix Sartre, que fou un dels primers a ressenyar *Le Parti pris* de Ponge, tal i com vam anotar (4.1.1), tenia una concepció del signe poètic íntimament relacionada amb el de les altres manifestacions artístiques, tot i que hem de precisar que ell no considerava que la música i la pintura, per exemple, fossin llenguatges, atès que jutjava aquestes disciplines com a codis intransitius: "Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur [...]; ce sont des choses, elles existent par elles-mêmes" (Sartre 1948: 60). A partir d'aquesta premissa, doncs, Sartre confrontava les *formes* d'aquestes arts amb els *signes* lingüístics, que sí que serien significatius excepte en contextos poètics, perquè a la poesia, i sempre segons el filòsof, els signes es convertirien en *choses* tot perden la seva dimensió semàntica i assimilant-se així a les formes no signiques de les altres arts: "L'écrivain, au contraire, c'est aux significations qu'il a affaire. Encore faut-il distinguer: l'empire des signes, c'est la prose; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique" (*ibid.*, 63). I en conseqüència, si bé a la prosa "les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets" (*ibid.*, 70), Sartre establia que el poeta, en canvi:

considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme un vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet; le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiques; pour le second, ils restent à l'état sauvage. Pour celui-là, ce sont des conventions utiles [...]; pour le second, ce sont des choses naturelles (Sartre 1948: 64)

⁶²⁹ Qüestió que, en l'àmbit literari, seria relativa a aquella *illusion réaliste* apuntada per Valéry, és a dir, a "l'erreur [...] qui consiste à croire que la littérature peut reproduire le réel", perquè, en definitiva, "le seul réel, dans l'art, c'est l'art" (a Genette 1966: 258-259); i nosaltres ja havíem insistit molt (2.1) en el fet que el realisme no és sinó una convenció, "un code de représentation" (Barthes 1970b: 87). *Vid.* també l'article «El realismo como concepto crítico literario» (1969), de Lázaro Carreter (a [1976] 1979: 121-142).

le poète [...], il en est de lui comme des peintres quand ils assemblent leurs couleurs sur la toile; on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence: il crée un objet. Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s'attirent, ils se repoussent, ils se *brûlent* et leur association compose la véritable unité poétique qui est la *phrase-objet* (*ibid.*, 67-68)

Per aquest motiu, Sartre va valorar tant el *parti pris* pongeà, atès que en referir-se el poeta a les coses tan declaradament, es justificava així el *parti pris* del filòsof; i a més, el mateix Ponge havia dit que “les mots, *déjà*, sont *autant choses que mots*” (*PS*, 23). Això no obstant, la paraula poètica no hauria perdut, per a Sartre, del tot la significació, el que succeeix és que aquesta esdevindria *naturelle*, com si es tractés d'una icona; i així, i pel que fa al mot poètic, “Sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui *représente* la signification plutôt qu'il ne l'exprime” (*ibid.*, 66). Per tant, i malgrat que la concepció pongeana del mot com a *chose* s'assemblaria molt a la de Sartre, els arguments d'un i altre no coincidirien exactament, perquè si bé Ponge assajà la iconicitat i mai no deixaria d'establir associacions entre la paraula i les altres manifestacions artístiques tot incidint en la dimensió *matèrica* del mot, la qüestió és que, com hem vist, i excepte en els casos dels pictogrames suggerits per algunes lletres, en el seu cas hauríem de parlar sempre d'una materialitat de caire semàntic (derivada de la història del mot, o bé de la seva capacitat de reproduir-se en altres formes significants per derivació o composició, talment com s'esdevenia la transformació de la matèria per als epicureistes). I malgrat les analogies que sempre establí, Ponge jutjava molt diferents els signes lingüístics dels de la pintura o la música i justament per aquesta dimensió semàntica de les paraules, perquè no fou sinó mitjançant la naturalesa semiòtica de les entitats verbals que provà d'establir les semblances entre els mots i les coses. La música i la pintura, per contra, només li oferien una via de comparació de caire metafòric; i així, ell mateix declarà que les arts li permetien, de fet, de descansar de la seva obsessió pel significat:

Mais voilà aussi pourquoi musique et peinture me plaisent si fort! Parce qu'elles me reposent, si j'ose dire, de ma damnation et de mon mérite, qui est de vouloir, à tous risques, affronter directement les significations (a Chapon 1987: 308)⁶³⁰

Certament, havíem vist com sovint les semblances que traçava Ponge entre l'objecte i la seva descripció verbal no es resolien sinó en una declaració d'intencions, com en el cas de *La Seine* (7.1.1), i això malgrat que, sobretot el gènere descriptiu, seria l'adient per a la hipotiposi.⁶³¹ I per aquesta raó, una part de la crítica ha qualificat Ponge precisament

⁶³⁰ Fou a *L'Écrit Beaubourg*, on més prolixament Ponge abordà totes aquestes qüestions. Les formes i colors de la pintura, segons ell, serien conformadors gràfics, és a dir, directament mitjà d'expressió més que no pas entitats signíques. I així mateix, la música, per a Ponge, compartiria amb les arts plàstiques aquesta *qualitat* de poder ésser percebuda o assimilada “passivement, sans le moindre effort et sans jamais, selon l'opinion commune, avoir besoin de traduction” (*P2*, 902). Per altra part, també apuntà que qualsevol reflexió a l'entorn de l'art es feia mitjançant el discurs verbal, motiu pel qual la superioritat de la paraula sempre fou, per a ell, indiscutible: “les délibérations, décisions, travaux, n'ont pas été menés autrement que par le moyen de mots” (*P2*, 904).

⁶³¹ Recollim, per exemple, aquesta il·lustrativa declaració d'Antoine Albalat extreta del manual clàssic *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, de l'any 1899 (Paris: Armand Colin, pp. 225 i ss.): “La description est la peinture animée des objets. Elle n'énumère pas, elle fait plus qu'indiquer: elle peint. [...] La description est un tableau qui rend les choses matérielles visibles. En un mot, le but de la description est de donner l'illusion de la vie. [...] La description doit être vivante. C'est son essence. Comme elle est l'art d'animer les objets *inanimés*, il s'ensuit que la description est *presque toujours une peinture matérielle*. [...] Donner l'illusion de la vie par l'image *sensible* et le détail *matériel*, voilà le but de la description” (citat a Hamon 1991: 57).

d'iconoclasta a pesar del seu anhel iconogràfic. Segons Gleize (2004b: 117), per exemple, Ponge escriuria “contre les images (c'est un des plus actifs iconoclastes qui soient)”; també Beugnot (1990: 65) havia remarcat el fet que Ponge no buscava “aucunement par voie d'ekphrasis ou d'hypotypose, à placer l'œuvre sous les yeux avec des mots, à éveiller une représentation visuelle”, sinó que hauria proposat “plutôt une lecture des intentions de l'artiste et de la loi de constitution de son œuvre, c'est-à-dire de la poétique implicite”; i en la mateixa direcció s'haurien dirigit els judicis de Walther en precisar que els textos de Ponge “font clairement apparaître l'intention apophantique en lieu et place de l'intention imageante”, perquè

On a toujours l'impression que, malgré ses profonds rapports visuels et intellectuels avec la peinture, il [Ponge] retire à ses phrases et à leurs relations la possibilité d'une formation d'images, pour ne pas laisser leur caractère apophantique se dissoudre dans l'imaginaire (Walther 1967: 83)

I per aquest motiu, també Giordan (1976: 487) assenyalaria que Ponge era un “Poète du visuel”, és a dir, no pas un poeta *visual*, sinó un poeta *del visual*, perquè malgrat que el món que pretengués referir-nos fos el percebut per la mirada, no hauria volgut sotmetre els seus textos ni a la tipologia cal·ligramàtica⁶³² ni a les convencions per mitjà de les quals hom reconeix com a realista la definició de certs objectes, perquè, efectivament,

Ce qu'il [Ponge] propose, c'est le paradoxe d'une écriture de l'image sans imagination, qui contournera presque tous les objets proposés au regard dans le tableau pour plonger dans l'intimité d'une pratique. D'où la difficulté de l'analyser, puisque l'évidence [...] y est refusée. Pas de *doublets* de Braque ou de Chardin. Refus des *vestigia*. Ponge ne re-peindra ni ses choses, ni celles des peintres. [...] Pas de mise en rapport de la cruche de Ponge et de celle (en grès vert), resplendissante de reflets qu'à peinte Chardin. Nulle chaise de mots pour l'opposer à celle de Braque (Formentelli 1981: 185)

Però així havia de ser en tant que el *parti pris des choses* de Ponge implicava el *compte tenu des paroles*, és a dir, en tant que els efectes visibilitzadors que es derivarien dels seus textos provindrien de la capacitat afiguradora (referencial) del llenguatge; i és per això que, tal i com vam veure, la iconicitat pongeana era genuïnament lingüística tot manifestant una *iconicité du sens* a partir de la qual al poema es produiria el “control de l'imatge par le sens; en d'autres termes... un imaginaire impliqué dans le langage lui-même” (Ricœur 1973: 268). I així, i contràriament al que assenyala Beugnot (1990: 65) amb relació a la no hipotiposi de Ponge, per a Kingma-Eijgendaal i Smith (2004: 24), en canvi, el terme *évidence* que el poeta usava freqüentment per indicar *certaines effets de sa poésie* sí que podria equiparar-se a la hipotiposi clàssica; el que hauria canviat serien els mitjans de representació, l'específic mode descriptiu del poeta (amb les seves repeticions i variacions, el seu text-esborrany, o la seva iconicitat metafòrica). I així, la famosa *rhétorique par objet* pongeana perseguiria

⁶³² Certament, vam parlar dels cal·ligrames *genètics* de Ponge, dels dibuixos que realitzava abans de verbalitzar la descripció de l'objecte, però val a dir que just aquests esbossos desapareixerien totalment de l'obra pongeana publicada. I havia de ser així en virtut de l'escaire fenomènic del poeta: com sabem, tot referent copsat pels sentits és sempre fluctuant. I la imatge fixa d'un poema visual tradicional és, en definitiva, coercitiva amb relació a l'element representat, perquè, com assenyala Peignot (1993: 44-45), “quel qu'il soit, un texte est déjà une image [...]: typographiquement parlant, et [...] par l'entremise de l'image mentale qu'il suscite. Mieux: on peut très logiquement soutenir que l'image du poème visuel, dans la mesure où elle limite celle que le texte suggère, le trahit”.

au fond le même but que l'hypotypose: la description cherche à mimer l'objet, –mimétisme propre à toute *évidentia*, à toute hypotypose [...]. L'idéal pongien de la représentation directe, voire visuelle de l'objet, ne diffère de la vieille hypotypose que par les moyens employés pour le réaliser: si l'hypotypose classique impose à l'objet décrit une grille préexistante, formée par l'imitation des grands auteurs et les prescriptions des théoriciens, chez Ponge c'est la variation qui compte: «point de règles à cela: puisque justement elles changent (selon chaque sujet)» (Kingma-Eijendaal /Smith 2004: 24-25)

I és que, tal i com havíem assenyalat, els codis de la representació realista no eren sinó una de les modalitats de la ficció (2.1.1), i la idea de Ponge era la de retornar-li el real a l'irreal realisme. Com assenyalaren Veck i Gleize (1979: 33), doncs, hi hauria en Ponge més *allusion imitative* que *illusion représentative*, tot essent la *hipotiposi* pongeana el fruit del *réalisme sémantique* (Walther 1967: 84) que la seva específica retòrica hauria aconseguit desenvolupar. La poesia de Ponge, per tant, no es classificaria ni entre la dels *poètes du signifiant* (tradicionalment opacs) ni entre la dels *poètes du signifié* (tradicionalment transparents), perquè expressaria “ses doutes sur elle-même tout en exposant une réflexion sur la poétique et sur la rhétorique” (Hubier 1993: 29). I així, hom podria entendre la retòrica pongeana que provava d'acostar els mots a les coses com si el poeta volgués “rappeler que ces relations sont indiquées sémantiquement dans la langue”, motiu pel qual

Cet art poétique, cette rhétorique de l'objet, apparaît, plus qu'une pratique des tropes, comme une sémiotique, dont la volonté d'adapter le plus possible le poème par la réalité sémantique à l'objet qu'il définit, qu'il décrit, se joue et se déjoue tout au long de l'œuvre (Hubier 1993: 31)

I talment ho havia assenyalat, com havíem vist, Lavorel (1986a: 145). El món *objectual* reconstruït per la retòrica semiòtica pongeana, doncs, afavoriria la seva descripció referencial tot potenciant-ne la visibilitat; i en bandejar-se aquella opacitat que es considerava com a prototípica dels enunciats poètics, la viabilitat referencial de l'escriptura de Ponge es veuria argumentada, en primer lloc, (i) per la diafanitat i concreció amb què aquesta traslluiria els seus referents (tot passant de la referència virtual a l'actual o fàctica), perquè, en virtut de les *figurations* de la seva retòrica *literal*, una retòrica que proporcionaria totes les *qualités* distintives de cadascun dels objectes que hi serien referits, l'autor hauria *literalitzat*, talment com ho havia aclarit De Man a l'entorn del funcionament de la metàfora ([1979] 1990: 178), les possibles indeterminacions referencials que podrien haver estat projectades, i tot produint-se aquella confluència entre el sentit proposicional i el sentit de l'enunciació o intencional que indicava Searle (1979). I en segon lloc (ii), pel fet de suscitar un efecte d'hipotiposi per *allusion imitative* que defugiria tots els convencionalismes de la representació que no feien sinó fictícia la descripció presumiblement realista, i tot suscitant així una *iconicité du sens* que hauria provocat que tots aquells recursos verbals que suposadament enfosquien la projecció referencial esdevinguessin translúcids. Els signes, doncs, només serien opacs amb relació a la realitat convencionalitzada, perquè amb relació a la nova realitat *redescrita*, just n'esdevindrien el mirall reflector. De fet, hom podria creure que el llenguatge convencional reflecteix com a mirall i, el poètic, en virtut del miratge, però ja que, en definitiva, el real *tout court* és inassolible, fóra la referencialitat institucionalitzada la reflectora de miratges, i tot essent, la referencialitat poètica, el mirall de les moltes i distintes possibles realitats (talment com era utòpica la geometria euclidiana i *real* l'el·líptica o la hiperbòlica). I per això la dimensió referencial en poesia seria, segons el neologisme de Heidegger que reprèn Collot (1989: 174), *modifiante* i *mondifiante*: “le monde [...] se *mondifie*. [...] Et l'invention poétique répond à cette métamorphose perpétuelle. Changer les mots,

c'est changer les choses”, just un *mondifier* que hauria explicitat a la perfecció el *refaire le monde* pongeà.⁶³³ I d'aquí també la importància que atorgava Ponge a la qüestió de l'anomenar en tant que activitat per la qual hom defineix el món tot fent-se'l comprensible. Això implicava, com vam veure, retornar la paraula a un hipotètic *état naissant*, és a dir, a fer dels signes quasi els indicis de les coses; però això no seria sinó una *construcció poètica*, perquè l'alliberament del caràcter convencional dels signes no es duria a terme, com anotà Argente (1984: 46) i reprenia Tuson (1990: 15-16), “en el sentit d'una desvinculació de la relació estipulada entre el *signans* i el *signatum* [...] ans, ben al contrari, en el d'una subjecció addicional a un nou sistema de convencions” que hauria establert el poeta. I així, per bé que el vincle *natural* entre el *signans* i el *signatum* del llenguatge poètic és, *en tant que poètic*, una construcció del discurs, el vincle entre el *signans* i el *signatum* del llenguatge poètic en *tant que llenguatge* resta subjecte, sens dubte, “a les mateixes restriccions que qualsevol altra mena de discurs”.

En conseqüència, caldria accentuar que, en Ponge, hauria estat justament la dimensió de la reflexivitat la conformadora dels nous referents, atès que hauria estat gràcies a la disseminació verbal de la *métalogique* (procediment de reflexivitat centrat en el *signans*) i a tots els altres recursos centrats en el significat operats el poeta que aquest hauria pogut *refaire* el món. I així, el diagrama esbossat per Récanati a l'entorn del signe en general ($\hookrightarrow x \rightarrow y$) resultaria especialment adient per a explicar el funcionament del llenguatge poètic i, en particular, el de Ponge, atès que aquesta paradoxa d'*autoreferencialitat referencialista* perfectament podria il·lustrar-se per mitjà d'aquest esquema bidireccional (Collot 1989: 172). El poeta, doncs, “en explorant les possibilités intrínseques” del llenguatge i “la structure interne des mots”, i tot descobrint, “grâce aux hasards de l'association verbale, des rapports inédits entre les mots”, aconseguiria de “mettre au jour de nouveaux horizons pour la chose”;⁶³⁴ i aquest nou llenguatge, “dans la mesure où il se délivre des images stéréotypées du réel transmises par le code”, ens lliuraria una imatge *renovada* del món circumdant (Collot, *ibid.*, 173). Si ho recordem, havíem anotat a l'Obertura que Valéry havia recollit de Malherbe la imatge de la poesia associada a la *danse* i la imatge de la prosa associada a la *marche*. I de fet, el diagrama de Récanati dibuixaria aquesta *démarche* poètica que aniria des de l'opacitat de la matèria afiguradora a la transparència de la figura reflectida: és a dir, des del gir de la *danse* de l'autoreferencialitat ($\hookrightarrow x$), a la projecció de la *marche* de la referencialitat ($\rightarrow y$); el que, en el cas de Ponge, hauria significat la referència a la realitat visible, per l'autoreferència de la mirada lingüística que anomenà *logoscopique*.



⁶³³ I aquesta seria també la tesi fonamental de Ricœur exposada a *La Métaphore vive* (1975): que «la poésie redécrit le monde».

⁶³⁴ Aquesta seria, a més, la proposta de Collot (1989) a l'entorn de la poesia moderna en general, la qual, després d'haver estat considerada com a *langage replié sur lui même*, es revelaria com a projecció d'un horitzó que articularia una triple vessant: el *rapport au monde*, la *constitution du sujet* i el *fonctionnement du langage*. Certament, podríem aclarir que tota poesia, i no solament la moderna, accompliria aquesta triple dimensió; però en el cas de Ponge, aquest paràmetre no només serviria per a descriure la seva poètica, sinó per a explicar-ne l'origen, perquè sols en funció de les coses (*rapport au monde*) hauria establert l'autor un nou dispositiu lingüístic (*fonctionnement du langage*) que, en definitiva, no faria sinó explicitar el *parti pris* d'un subjecte anomenat Francis Ponge (*constitution du sujet*).

Així mateix, i per a concloure la tesi de la referencialitat poètica i a fi de diferenciar, en el cas concret de l'obra de Ponge, els referents designats pel llenguatge convencional dels seus referents específicament dissenyats per la configuració verbal de la *métalogique*, podríem emprar el terme de la *référance*, terme proposat per Michel Deguy (1972) per als referents poètics i que podríem relacionar, a més, amb el de la *différance* derridiana, perquè, com vam veure, l'escriptura de Ponge vertebraria les dues dimensions que associava Derrida a la seva noció de la *différance* (6.5.2): la de l'*espacement* (per la distància entre la linealitat i la tridimensionalitat de l'*épaisseur sémantique*, i per l'establerta entre la retòrica clàssica i la literalitzada per les figuracions no euclidianes), i la de la *temporisation* (per la mateixa noció del referent evolutiu i per la naturalesa del *texte/avant-texte* que explicitaria la seva gènesi en un esdevenir temporal). Certament, Deguy, que no associava explícitament la *référance* amb els plantejaments de Derrida, li donava al concepte una dimensió molt més àmplia, ja que, per a ell, la veritable trajectòria referencial de la poesia, sempre quelcom d'enigmàtic, no es relacionaria sinó amb la negació de l'objecte, és a dir, amb la noció de la *negativitat* a la qual ja havíem fet menció (3.4.2); però dins de l'àmbit de la negativitat, de fet, també s'enclouria la dimensió de la *différance*, perquè, com assenyalava Hegel, el negatiu és la *diferència absoluta*, l'exclusió de tota identitat o bé la identitat mateixa que s'exclou.⁶³⁵ I així, i en virtut de l'esmentada negativitat, es produiria la transició de la *cosa* (lat. *res*) al *no-res* (fr. *rien*), però si aquest *no-res* de la *referència* seria el "lieu d'un rapport actif s'ouvrant à autre qu'elle", aquest *espai* no fóra, com deïem, un simple buit, sinó "un vide qui contient toute chose, [...] un rien tranchant d'où tout advient, qui est la charnière de toutes choses" (a Collot 1989: 180-181): és a dir, una *negació* en tant que capacitat mateixa d'esdevenir *chose* (i no podem oblidar que *rien* i *réel* tenen la mateixa arrel etimològica: *res*, 'chose'). I és per això que per a Deguy la poesia es referiria a quelcom que ell anomenava *le neutre*. No es tractaria, però, de cap *transcendant* ni de cap *au-delà* (Deguy 1972: 7), sinó d'un *vide* en tant que trànsit entre la presència i l'absència, perquè estariem parlant d'una espècie "d'absence qui ne manque pas", d'un "défaut qui ne fait pas défaut (comme le vide de la cruche vide est ce dont la cruche ne peut manquer)" [i inevitablement recordariem aquí la *cruche* pongeana] (Deguy 1972: 5). I en efecte, ja havíem anotat com la negativitat no implicava absència sinó una presència en absència (i recordem aquell *plein du vide* afigurat per la poesia de Wang Wei, per exemple, 3.5), perquè, com anotava Oller, la llengua és un instrument simbòlic que "sense deixar de ser el que és, refereix a una altra cosa i també a la possibilitat de negació de la mateixa", tot aconseguint "una presència en absència, en sobreimpressió, precisament en el lloc ocupat per una altra contrària o simplement diferent" (Oller 1986: 212).

Tanmateix, ja Lavorel (1986a: 242) havia indicat que cada text de Ponge podria entendre's "comme une négation du référent qu'il remplace", i fins i tot el mateix Ponge, tot remarcant també l'origen llatí del terme, havia dit que *les choses* "ne sont que *riens* (*res*)" (*Pr*, 165), atès que *serien*, però en el seu *ésser* aparencial o transició fenomènica, tot afigurant-se per analogies diferenciadores (diferidores) en la infinita cadena evolutiva del món natural (infinitud també latent en la homòloga cadena semiòtica, tot diferint-se els significats d'un interpretant a un altre). Així, i malgrat no voler adherir la seva poesia a cap plantejament de tipus ontològic, Ponge declarava, com vam veure, i just al text «L'Objet c'est la poétique» (títol que reproduïa la celebrada divisa de Braque), que "L'être... n'est que de façons d'être

⁶³⁵ A *Wissenschaft der Logik*, vol. II (citat per Kristeva a [1969a] 1978: 186). A la part primera d'aquest treball (3.4.2) ja anotàvem les moltes possibilitats semàntiques que vertebrava el concepte de la negativitat i les diferents perspectives d'estudi que obria. Nosaltres hem pres aquesta anotació de Hegel precisament per la seva al·lusió a la *diferència*, i per la filiació que hem establert entre la «*diferència*» derridiana i la «*referència*» de Deguy.

successives” (*Ly*, 151), perquè sempre l’*objet* de cadascun dels seus textos, a banda de definir-se *per negativitat*, és a dir, en relació i per diferència amb els altres, seria consirat en tot el seu devenir fluctuant i transitori, podent ser, *chaque chose, toute chose* (el buit “qui contient toute chose” de Deguy; allora *flamme* i *flèche* tal i com Ponge designava l’*hirondelle*). Amb tot, el que no subscriurien els referents pongeans respecte dels de la noció de Deguy relativa a la *référance* seria el caràcter d’*enigmàtics*, atès que, en funció d’aquella reflexivitat signífica propiciada per la *literarietat* jakobsoniana que hauria explicitat Ponge mitjançant la seva *métalogique*, l’opacitat intransitiva que, presumiblement, seria la pròpia d’aquesta reflexivitat hauria esdevingut, per contra, transparència referencial; i tot essent, el món natural de Ponge, el *mateix* que el referit per la llengua comuna. La diferència, doncs, sols rauria en la trajectòria dels signes, és a dir, en la dimensió de l’interpretant que, justament, hauria estat emmirallada per la seva poètica lexicogràfica; per una poètica que, tot fent de la *referència* referència, no podríem sinó anomenar *referencialista*, atès que en convertir els referents virtuals en referents actuals (en figures corpòries, en definitiva), Ponge hauria fet del no-res, la *chose*: és a dir, dels miratges (fr. *rien*), la realitat (lat. *res*).

Rien, cette écume, vierge vers

...

Le blanc souci de notre toile.

Stéphane Mallarmé⁶³⁶

⁶³⁶ Primer i últim vers de «Salut» (1893), poema que obre el recull de la poesia completa de Mallarmé, tal i com l’autor ho va disposar abans que la mort el sorprengués (Mallarmé, *Œuvres complètes*, 27).

8. CONCLUSIONS

DE LA INTERMITÈNCIA DE LES COSES, O DE LA CERTESA DE L'INCERT

Il n'y a rien de réel en soi mais un mouvement dont la perpétuelle continuité est la seule réalité.

Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord. Notes (1930.1936)*⁶³⁷

La tesi que hem provat de sostenir al llarg d'aquestes pàgines ha estat la de la natura *referencialista* que, en funció de les premisses que establíem, i en virtut de les proves adduïdes per l'obra de l'autor, caracteritzaria la poètica de Francis Ponge; argument que implicava, i tot essent aquest l'objectiu últim del nostre treball, el fet d'acceptar com a plausible la capacitat referencial del llenguatge poètic, un supòsit sovint qüestionat per una lectura esbiaixada de la teoria de la funció poètica de Roman Jakobson, i per una concepció de la referència que restaria encara sotmesa a una restrictiva interpretació de l'axioma d'existència. Un cop acceptada, però, la viabilitat referencial relativa a un univers fictici, és a dir, la validació de la realitat de les dimensions imaginàries i de la seva factible designació, res no impediria que a la poesia poguéssim parlar de referencialitat, i que fins i tot una específica formulació referencial, com fóra el cas de la proposada per Ponge, pogués legitimar una particular poètica, atès que *poiesi*, en definitiva, no és sinó creació: la creació, per mitjà del llenguatge, de tot allò que, justament sols per mitjà del llenguatge, esdevé realitat significant, perquè altres realitats psíquiques –com, per exemple, les suscidades per una seqüència musical–, no tindrien entitat representacional. I és que, com ja establí Collot,

L'idée selon laquelle la poésie serait un discours non-référentielle s'autorise souvent d'une conception trop étroite du référent, assimilé purement et simplement à la définition objective que la science peut donner d'une chose, en l'abstrayant de son contexte vécu. La poésie nous invite donc à redéfinir le référent (Collot 1989: 175-176)

El procés referencial hauria de ser, en definitiva, el que li permetria al signe de transcendir-se, de projectar-se en una dimensió de coneixement on la seva natura semàntica desplegaria el seu sentit. I és per això que la referencialitat no dependria del tipus d'entitat susceptible d'ésser referida, sinó de la mateixa capacitat del codi semiològic de definir, redefinir i, fins i tot, crear entitats de referència, motiu pel qual la poesia podria, plausiblement, desenvolupar aquesta funció.

D'una forma prou generalitzada, però, s'hauria establert que el llenguatge poètic acostuma a caracteritzar-se per la seva opacitat; si més no, en comparació amb el llenguatge convencional, atès que, si bé aquest, en principi, perseguiria la transparència –perquè justament *funcionaria* pel seu capteniment socialitzador–, el de la poesia, per contra, cercaria defugir-la, ja que tot sovint no voldria representar la *mateixa* realitat a la qual els signes es referirien de forma habitual. Les premisses de Jakobson, amb motiu d'exposar com a *dominant* dels textos poètics la funció per la qual es privilegiava el *signans* en demèrit del *signatum*, semblaven ratificar aquesta suposada tendència de la poesia envers l'opacitat, però com ja vam assenyalar a l'Obertura, el lingüista no negava la funció referencial, i com hem

⁶³⁷ Recollit a Reverdy [1948] 1970: 190-191.

comprovat al llarg del treball, aquesta *literarietat* podria tenir, com en el cas de Ponge, just l'efecte d'esclarir la trajectòria referencial. I com que seria la mateixa configuració verbal la reflectora de la realitat poètica, la presumible opacitat que hom li atribuiria a la poesia es desvetllaria, més aviat, en tant que transparència, i tot traslluint, la figuració poètica, la realitat referida. Per tant, la projecció d'un camp de referència imaginari, és a dir, de la realitat on els mots acomplirien el seu específic sentit (perquè tot sovint el text poètic resemantitza les unitats lèxiques o bé crea sentits inèdits), no només seria un acte plenament genuí de l'activitat poètica, sinó que, en explicitar-se aquesta realitat mitjançant les figuracions pròpies dels procediments poètics, els referents podrien definir-se més concretament que en el llenguatge convencional, atès que haurien estat especialment generats per aquella específica configuració lingüística (i ja vam exposar com tots els paràmetres susceptibles de descripció verbal podrien incidir en la construcció referencial: des de l'estructura ritmicofonètica fins als trets sèmics sistemàtics de les peces lèxiques, perquè totes les *latències* semàntiques de cadascun dels mots podrien activar-se en funció del treball operat pel poeta). Evidentment, això no implicaria que els referents poètics no poguessin ser més complexos o més abstractes que els convencionals, ans al contrari. La *definició* que assignàvem a aquests referents l'associàvem nosaltres al sentit literal del mot *figura* i a les seves connotacions de plasticitat (és a dir, tot tractant-la com la *forme extérieure d'un corps*, segons paraules de Du Marsais), fet que propiciaria comprendre la referencialitat poètica des de la perspectiva de l'efectiva capacitat de representació del llenguatge i tot indagant en la seva possibilitat de *configurar* la realitat que designés. I així, aquesta definició operada per la paraula poètica hauria estat la premissa a partir de la qual diferenciàvem l'abstracte convencional del sensible poètic, i tot servint-nos, a fi d'il·lustrar el nostre argument, de l'antiga proposta ternària dissenyada pels estoics amb relació al procés de la significació.

Com havíem apuntat, els estoics, en efecte, abordaven l'activitat lingüística des d'una perspectiva que avui no podríem sinó considerar com a referencial, perquè no parlaven del sentit dels mots (el que entendríem ara per significat al dedins del sistema), sinó del sentit de les coses expressat per les paraules; i havien considerat aquest àmbit conceptual d'incorpori tot diferenciant-lo del cos de les coses i del cos de les paraules. I com que, per a nosaltres, com dèiem, el procediment poètic el que fa és afigurar la dimensió referencial tot essent la imatge poètica la concreció del sentit del món creat per cada configuració lingüística específica, és per això que argumentàvem que a la poesia es produïa una corporeïtzació dels referents gràcies a la creació de les figuracions, perquè com just acabem d'exposar, tota figura és, literalment, un perfil corpori. I per aquest motiu, per al nostre raonament ens servíem de la idea de Wittgenstein a l'entorn de la representació del món mijançant figures, perquè com que la figura ha de tenir la forma de la realitat que afigura (és a dir, ambdues dimensions compartirien, com deia el filòsof, forma de figuració o forma lògica), copsar la *figura* o imatge verbal ens revelaria la realitat creada pel poema, i això amb independència de les dificultats que podria suscitar la imatge des d'un punt de vista intel·lectual, atès que la configuració verbal concretaria sensitivament aquell fet poètic tot generant, simultàniament, la seva específica raó de ser; i d'aquí la capacitat de la poesia de traduir el teòricament inassolible o, fins i tot, el presumible inefable, de tot allò que, paradoxalment, la qualificava de no referencial, perquè seria tot remetent a ella mateixa com a construcció verbal que hauria de transcendir envers l'univers imaginari de la seva creació, univers tan complex i inextricable com requerís la seva naturalesa. I és per això que un poeta tan críptic com Reverdy, els referents del qual serien autèntiques creacions *ad hoc*

en virtut que no tindrien cap punt de contacte amb els del món de l'experiència (recordem com parlava de la imatge poètica en tant que *creació pura de l'esperit*), apuntava que

On croit que le plus grand artiste est celui qui sent, qui perçoit, qui observe le plus vivement, le plus profondément, le plus nettement. Non, le plus grand artiste est celui qui exprime le plus fortement, le plus justement ce que parfois il ne perçoit que le plus confusément. (Reverdy [1956] 1989: 216)

I com podem observar, Reverdy incidiria en aquella *definició* que associàvem al perfil de la figura (no traduïble, doncs, a la suposada diafanitat del món referit, sinó a la de la seva referència amb motiu de la configuració del procediment poètic). I per aquesta raó revisàvem la dimensió dels implícits: la dels ignots, els absents, els intàctils i els invisibles, perquè es farien explícits en la tessitura poètica, ja que la poesia podria referir malgrat que partís d'una matriu creativa únicament conformada per traces de pulsions verbals que sols un cop acabat el poema cobrarien entitat de realitat designada. I si la paraula no cobra sentit sinó en una dimensió de referència, més encara ho faria en l'àmbit poètic, atès que en virtut dels processos de resemantització cotextuals i contextuals, la paraula hauria de projectar-se referencialment envers l'espai que hauria creat la seva mateixa redefinició semàntica, i tot corporeïtzant, d'aquesta manera, la franja incorporària de l'ombrós conceptualitzat. De fet, la suspicàcia envers la referència sobretot derivava de la consideració del referent en tant que intel·ligible apriorístic, però talment com al llenguatge ordinari passàvem de la idea del clàssic referent concret (objecte o individu) a la d'un conceptual i proteic referit (*du référent au référé*), també un suposat no cognoscible podria ésser referit en tant que afigurable i en funció que la figura és una imatge motivada, és a dir, tot tractant-se, en aquest cas, d'un referit la intel·ligibilitat del qual passaria per la seva conformació sensible (*du figurans au figuratum*). I és que no hi hauria cap motiu pel qual justificar que la poesia hagués de veure's mancada de la capacitat *transcendental* que caracteritza el llenguatge, és a dir, de la capacitat que té, en tant que llenguatge mateix, de transcendir-se i d'exercir, en suma, la funció simbòlica que li és pròpia. I si la comprensió del llenguatge ens porta sempre fora d'ell mateix tot implicant un acte d'abstracció, també la reflexivitat o direcció centrípeta de la *literarietat* ens duria a una dimensió de projecció o d'obertura (quelcom que, en el cas de Ponge, es correspondria amb aquella *entrouverture* provocada per la *mise en abîme*), perquè el llenguatge poètic,

au moment où il semble se détourner des choses pour se tourner vers lui-même, puisse, jusqu'en ce détour, et peut-être grâce à ce détour même, rejoindre d'une certaine façon le monde. Le texte poétique *montre*, alors même qu'il *se montre*. [...] Le propre du langage poétique, c'est que sa réflexivité, loin de l'enfermer en lui-même, l'ouvre à un dehors. Sa visée autoréférentielle n'exclut pas son pouvoir de référence (Collot 1989: 172)

En el cas específic de Ponge, però, ens trobàvem al davant d'una poètica els referents de la qual no suposaven sinó una particular projecció dels del nostre discurs ordinari, per la qual cosa la peculiaritat de la seva obra i, molt probablement, la causa de l'estranyesa i desconcert que va suscitar malgrat no oferir dificultats d'identificació referencial (*vid.*, per exemple, Ross 1982), es deuria al fet que es desenvolupa, justament, a través d'una específica *creació* de la funció referencial, perquè el clar objectiu de Ponge no era altre que el de dur a terme un particular funcionament del llenguatge mitjançant el qual poguessin ser referits, *sefaentment*, els objectes del món natural (el seu *parti pris*); i just perquè les coses més elementals no oferirien dubte pel que fa a la seva existència. Amb tot, argumentar una poètica com a referencialista però en tant que efectiva referidora del real empíric reclamava

revisar l'acceptabilitat referencial del llenguatge ordinari, atès que la nostra concepció de l'activitat poètica mai no s'emplaçaria al marge del funcionament general de la llengua ni seria analitzada a partir de criteris restrictius, ans al contrari, ja que, en definitiva, el discurs *poètic* no és sinó una particular *mise en jeu* (recordem «l'objem» de Ponge) del llenguatge convencional. I és que si justificàvem la viabilitat referencial del llenguatge poètic és perquè defensem, en primer lloc, l'efectivitat de la referència del llenguatge convencional, perquè com havíem anotat que assenyalava Argente (1984: 46), “l'associació entre l'aspecte *sensible* i l'aspecte *intel·ligible* del llenguatge poètic” és, “*en tant que poètic*”, una fita de l'específica construcció del discurs; “mentre que l'associació entre l'aspecte *sensible* i l'aspecte *intel·ligible* del llenguatge poètic, *en tant que llenguatge*, resta subjecta a les mateixes restriccions que qualsevol altre discurs”.

Així doncs, i en funció de tots els arguments adduïts en aquest treball, i per a concloure la qüestió de la viabilitat de la referència enfront el dilema de les fal·làcies referencial i extensional, podríem servir-nos de la imatge del desenvolupament de la ciència moderna respecte de l'obsolet model de l'antic mètode axiomàtic, model que precisament la geometria no euclidiana hauria contribuït a foragitar (a Sevilla/Barrios 2000: 73); i així, podríem establir una analogia (*proportionalis*) entre l'esmentat procés en l'àmbit científic i el pas de la tesi referencial forta a la moderada. Al llarg de l'antiguitat i del període medieval, el procedir de la ciència es caracteritzava per l'establiment d'una sèrie d'axiomes que s'autojustificaven en virtut de la seva mateixa naturalesa axiomàtica, és a dir, en tant que evidències incontestables i per tothom admeses (el que seria relatiu, en el cas del llenguatge, a una concepció com la de la tesi naturalista); i el pas subsegüent es donaria amb la formulació de protocols de derivació empírica fonamentats en la disposició d'hipòtesis la validesa de les quals restaria sempre supeditada a la de les mateixes dades empíriques (el que relacionaríem amb la tesi referencial forta i la seva concepció idealista de la percepció); lògicament, però, també hauria de refutar-se aquest mètode empíric, perquè la dada immediata, que mai no és absoluta sinó relativa, esdevé il·lusòria tot essent interpretable. Però aquest nou contrapeu no havia d'implicar que la ciència hagués d'immergir-se en un relativisme absolut (talment com tampoc el llenguatge no podria, pel fet d'haver d'acceptar la impossibilitat de reflectir un coneixement del món objectiu i fiable, instaurar el relativisme ontològic d'un constructivisme radical); i així, el que hauria resolt el procedir científic, i tot admetent en primer lloc la fal·libilitat dels seus dispositius per a l'obtenció del coneixement, seria el fet de projectar un mètode versàtil que estigués, en efecte, fonamentat en la *realitat* de les coses, però acceptant-ne sempre unes certes condicions i procedint mitjançant inferències justificades.⁶³⁸ I encara que el plantejament fóra condicional, no per això deixaria de tenir, en tant que plantejament mateix sotmès a una sèrie de supòsits, la seva coherència; premissa que enllaça amb l'acceptació i defensa de la referència que justificava Kleiber, atès que, si bé la fal·làcia referencial invalida, en termes absoluts, la noció de la referència (tal i com la pressuposava la tesi referencialista forta), podria validar, en canvi, la tesi de la referència moderada; tot essent, just els seus condicionaments i prevencions, allò que, paradoxalment, li conferiria la plausibilitat, perquè no estariem parlant ja de l'inassolible *real* (referència actual), sinó d'una idea consensuada de realitat (referència virtual). I és que del que es tractaria és de tenir en compte que “ce que nous croyons être le monde réel n'est que le monde tel que nous le percevons ou tel que nous

⁶³⁸ De fet, aquestes *condicions* no deixen de ser axiomes (i les matemàtiques, per exemple, difícilment podrien deixar de ser una disciplina axiomàtica); però la qüestió és que ara s'acceptaria la fal·libilitat d'aquestes condicions, que deixarien de ser operatives en el moment en què altres de més *evolucionades* les poguessin substituir i així indefinidament.

croyons qu'il est", ja que, com precisàvem, "si l'on parle d'une expression référentielle comme renvoyant à telle entité du monde réel, peu importe que ce ne soit que dans notre modèle phénoménologique du monde, l'important est que nous croyons que cette entité fait partie du monde réel" (Kleiber 1999: 21, i 2001: 352). Aquestes paraules, doncs, justificarien la plausibilitat de la referencialitat estatutària del llenguatge convencional, perquè tot essent conscients que mai no podríem tenir un coneixement objectiu de les coses, hauríem acceptat la representació del món que ens referiria el llenguatge ordinari, ja que l'alternativa constructivista radical no seria viable en termes de significació. Això no obstant, estaríem plenament d'acord amb els supòsits constructivistes pel que fa a la relativització del nostre coneixement efectiu del real, perquè, com anotava Glasersfeld ([1981] 1988: 34), "l'activité humaine de connaître ne mène jamais à une image du monde qui soit certaine et vraie, mais seulement à une interprétation conjecturale". Així, i seguint amb l'exposició de Kleiber, si bé "il convient de renoncer au paradigme objectiviste, on n'est pas pour autant condamné à renoncer à une sémantique objective ou référentielle classique", atès que "le fait de savoir que ce que nous croyons être le monde [...] n'est qu'une réalité construite, qui a émergé de notre interaction physique et socio-culturelle avec notre environnement, ne légitime pas pour autant l'hypothèse d'une sémantique constructiviste radical", perquè "l'adoption du constructivisme ontologique ne se traduit pas automatiquement dans le domaine du sens par un constructivisme sémantique" (Kleiber 2001: 354-355). En conseqüència, al *consensus sémantique* pel qual acceptaríem com a *objectiva* la nostra imatge convencionalitzada del món s'hi associaria un *consensus perceptuel*, el que ens permetria que el nostre coneixement sobre les coses pogués ésser verificat empíricament però al marge de la lògica i de qualsevol consideració a l'entorn de la veritable naturalesa ontològica de l'entitat referida. Per tant, la diferència entre la possible viabilitat de la dimensió referencial pongeana (amb relació al seu món *refait*) i la del llenguatge convencional (amb relació a la idea del món que tenim institucionalitzada) rauria, precisament, en el paràmetre de la intersubjectivitat, perquè, com vam assenyalar que declarava Larsson, el sentit "n'existe que dans et par l'intersubjectivité [...]. Quand on parle de sens *objectif*, c'est de sens *intersubjectif* qu'il s'agit en réalité [...]; l'opposition n'est pas entre l'objectif et le subjectif, mais entre le subjectif et l'intersubjectif" (Larsson 1997: 36). I aquesta resolució ens duria, de nou, a l'opacitat i a la transparència dels signes, atès que podríem acceptar com a plausiblement referidor de la realitat convencional el *llenguatge de les coses* pongeà si les seves figuracions transcendissin el llindar de l'estricta subjectivitat per a emplaçar-se en la intersubjectivitat: és a dir, si tinguessin la capacitat d'afigurar-nos, amb prou transparència, el món *natural* que hi apareix designat. Com ja vam argumentar tot perfilant l'abast nocional de l'axioma d'existència, però, la naturalesa ontològica del món referit no afectava l'activitat referencial, així que res no impediria que un text poètic pogués referir-se al món que aquella específica creació verbal hagués projectat; però en el cas de Ponge, no hem d'oblidar que estaríem parlant d'una referència al nostre món experiencial i no *a priori* d'un d'imaginari, motiu pel qual caldria aquí preguntar-se fins a quin punt les *condicions* establertes per la creació de la *métalogique* estarien el suficientment ben vertebrades com per poder equiparar la referencialitat de la poètica pongeana a la del llenguatge convencional. I en funció de tots els aspectes que hem anat abordant al llarg d'aquest estudi –i independentment que puguin semblar-nos més o menys aconseguides les figuracions pongeanes–, la resposta seria afirmativa, perquè Ponge hauria construït un dispositiu referencial anàleg al de la tesi referencial forta (mitjançant una concepció lingüística nomenclaturista els referents de la qual complirien, a més, supòsits d'existència) que ens permetria d'identificar els referents de la seva poesia amb els referents efectivament coneguts de la nostra realitat experiencial. De fet, ja havíem vist com Ponge trencava amb

les convencions pel que fa a la descripció tradicionalment considerada com a realista, però a diferència d'altres propostes presumptament objectives com la de Robbe-Grillet, per exemple, la seva particular representació, i malgrat que més subjectiva que la d'aquest autor, fóra més realista, atès que la fita de Ponge hauria estat la d'equiparar la percepció factual (amb tota la imperfecció i la subjectivitat que implica la nostra activitat perceptiva) a la noció abstracta generalitzada, és a dir, tot convertint els referents virtuals en referents actuals. I així, la convencionalitat estatutària dels signes per mitjà de la qual hom els reconeix com a comunament referencials en virtut de la tesi referencial objectivista moderada hauria estat aquí substituïda per un plantejament cratilià a través del qual la presumible opacitat caracteritzadora de la reflexivitat del signe poètic es revelaria, per contra, com a diafanitzadora de l'entitat extralingüística que aquest projectaria, i tot coincidint, aquestes entitats extralingüístiques, amb les del nostre món circumdant.

L'altra qüestió és que la referència pongeana hauria de conduir-nos, a més, a la *redefinició* d'aquesta realitat –malgrat que, paradoxalment, sense deixar de ser aquesta la comunament reconeguda i per tots acceptada. Però si conveníem que un plantejament referencial constructivista podria, eficaçment, reportar-nos un àmbit referencial imaginari, bé podríem acceptar que la poètica pongeana, mitjançant la construcció d'una hipotètica referencialitat forta, podria *refer* el món sense que aquest deixés de ser el comunament admès. I així, en comptes d'entendre la funció referencial com a l'estatutària per la qual els missatges ens remetrien a la representació del món convencionalitzada, l'entendríem ara en tant que possible representació, també del món circumdant, però entès ja aquest no segons convenció, sinó mitjançant l'experiència derivada d'unes impressions sensorials que, per naturalesa, són canviants i il·lusòries (que és el que assajà Ponge). I per tant, hom podria acceptar la possibilitat que també una configuració lingüística poètica pogués referir-se a la realitat convencional, tot i que *redefinint*, precisament, els referents als quals faria referència. I si nosaltres partíem, a fi d'il·lustrar la defensa de la referencialitat en poesia, de la imatge dels cossos tot qualificant els referents poètics d'entitats corpòries en virtut de la seva naturalesa figural, en el cas de la poètica de Ponge, doncs, aquest univers de figures no seria sinó una modelització del món que ens envolta però a partir de la nova mirada del poeta enregistrada pel seu aparell *logoscopique* (el derivat del seu mètode *métalògic*); i així, en el particular esbós de les seves figures (imatges puntuals dels estats de les coses) rauria la seva *redefinició* de la realitat, i d'una realitat en la qual els objectes sols podrien ser de naturalesa visible i de caracterització formal, atès que qualsevol al·lusió a fets no empírics hauria estat, per principi, bandejada de la seva obra. I aquesta redefinició del món hauria estat possible gràcies a l'específica construcció referencial duta a terme pel poeta i que coincidiria, com hem vist, amb la de la tesi referencial forta; tesi que implicava un plantejament elemental i nomenclaturista de la llengua vinculat a una relació biunívoca entre les paraules i les coses. La creació pongeana, doncs, hauria estat, precisament, la de fer efectiu aquest vincle entre un món de *choses* i la seva correlativa descripció amb *paroles*, circumstància que propicià, per una banda, que l'autor partís d'un plantejament lingüístic de caire fundacional a partir del qual la paraula, des d'un hipotètic *état naissant*, designés de forma motivada els objectes de la realitat natural; i per una altra, que en aquest llenguatge nomenclaturista el mot *chose* (que hauria d'abraçar la totalitat de l'univers del poeta) funcionés com a *interpréteur générique*, fet que li permetria de referir-se a qualsevol tipus d'entitat –i tant comptable com no comptable– però sempre com si es tractés d'una entitat discreta i formalment definible, i tot suscitant-se, així, una relació directa entre el món discret de les paraules i un món també discret de figures visibles al qual aquelles assenyalariaien.

Segons el plantejament de Ponge, a més, hi hauria un vincle de dependència entre la noció d'un objecte i l'objecte en qüestió (recordem-ho: "la *signification* est le rapport aux choses du monde extérieur, et son évocation précise"; *PM*, 137); i així, i en haver estipulat l'autor una poètica de caire lexicogràfic, haurien pogut perfilar-se, en aquestes *noves definicions* dels objectes, llurs noves particularitats, tot considerant-se, però, que així com dues o més expressions coreferents poden tenir un diferent valor cognoscitiu (recordem l'axioma fregeà de l'estrella del matí i la del vespre, ambdues Venus), també el mateix succeiria amb les expressions de Ponge, essent aquestes, doncs, ja l'exemple d'aquesta natura *redescrita* pel poeta; *redescripció* que, al seu torn, es veuria clarificada pel sistema metafòric interactiu –que no substitutiu– assajat per l'autor. I per aquesta raó, els *ventres lluents dels dragons* esdevindrien, segons l'enfocament pongeà, *gotes de mercuri* (l'argent viu, com no, dels miralls), malgrat que *referir-se*, ambdues expressions, al mateix *objecte* de la realitat.

Conseqüentment, la tasca de la *métalogique* pongeana no hauria consistit només en la fita de procurar una nova designació de les coses, sinó en la circumstància d'haver promogut un nou recorregut significant que, traçat pel desenvolupament semiòtic de llurs designadors, ens les referiria *distintes*, i això ho hauria possibilitat Ponge mitjançant el seu dispositiu dels poemes-interpretants: cada signe o expressió referidora, doncs, i amb motiu de la disposició lexicogràfica d'aquesta poètica (i estariem parlant aquí d'una lexicografia que, essent fenomènica –translingüística–, ens transmetria no la definició del signe, sinó la de la realitat designada, talment com ho feien les antigues definicions *reals*), compareixerà com a *definiendum*, motiu pel qual la predicació definicional que es generaria (el poema o *definiens*) perfilarà, en funció d'una *épaisseur sémantique* que es resoldrà com a *matèrica* (tot essent les nocions *coses*, argument establert per Ponge per tal de bandejar el caràcter abstracte que es consideraria com a inherent a qualsevol conceptualització), la nova figura dels objectes que, efectivament, hi seran referits. I tot el dispositiu de la *métalogique*, desplegat en l'exercici de la funció poètica com a disseminació verbal diafanitzadora, estarà orientat envers aquesta redescrípció referencialista, ja que el joc de recurrències de la *literarietat* hauria expandit un camp analògic de doble vessant (el de les *généalogies* o afinitats etimològiques, i el de l'*entrechoc des mots* revelador de les semblances més vetllades o inesperades) que, lluny d'indiferenciar o ambigüitzar els *referents*, en destacaria llurs noves *qualitats* per mitjà de justificacions lingüístiques tan pròpiament sistemàtiques (disseminació centrípeta) com suggestionades (disseminació centrífuga), perquè l'analogia pongeana, del tot aliena a l'operada pels seus contemporanis, tant es regiria per criteris de similitud (*anàlogos*) com pels de diferència per comparació (*analecta*); i de la mateixa manera, també haurien resultat efectius els procediments icònics i tots els de naturalesa metafòrica, que haurien estat els encarregats de *sensualitzar* i *visibilitzar* aquestes noves figuracions (tot literalitzant-les per a concretar la possible vaguetat de llurs referents) i que evidenciarien, així mateix, els processos de transformació als quals es veuen sotmeses les coses a la natura (referents evolutius) i dels que tindriem coneixement en funció de l'experiència *real* –que no lingüística– de les mateixes; dimensió *factual* que és la que abasta la lingüística cognitiva tot assimilant semàntica i pragmàtica, i de la viabilitat de la qual la poètica de Ponge en donaria testimoni, atès que tant les seves metàfores icòniques com les pròpiament conceptuals ens il·lustren la manera amb què, en projectar-se trets de naturalesa experiencial d'una realitat a una altra (els dominis origen i destí), poden afigurar-se, en efecte, realitats inèdites i obrir-se nous discerniments.

Així doncs, i com que, en virtut de la seva fluctuant manifestació fenomenal –que no de la seva conceptualització estable–, els objectes mai no podrien ésser definitivament descrits (i

d'aquí el trajecte de la *phénoménologie aux phénomènes*), el procés de gènesi de l'obra de Ponge –i fins el de la pròpia reflexió metapoètica– no podria sinó formar part de la mateixa creació, motiu pel qual aquesta esdevindria més *proésie* que no pas *poésie*, és a dir, més assaig o proemi d'un *objecteverbal* sempre rectificable que no pas producte textual definitiu, circumstància que hauria suposat que considerar els *brouillons* pongeans com a veritables esborranys-crisàlides resultés una incongruència. I per aquest motiu, a la creació de Ponge serien del tot pertinents tant les noves tipologies formals que adquiriren les seves composicions (*sapate, dossier génétique...*), com les noves modalitats de gènere que assajà el poeta (*proème, momon...*), tot convertint-se així, el seu *texte*, en un veritable *avant-texte*, i tot abraçant, la seva obra, l'àmbit dels gèneres didàctics com la *faula* o l'antic manual de la *Leçon des choses*, atès que cada objecte, descrit des de la nova perspectiva metalògica, ens lliuraria la *leçon* que hauria pretès reportar-nos el poeta (i tot implicant, aquesta *poési* –més aviat *gnosépoïèse*, tal i com la definia Lévy–, un escriure de coneixement que alligaria amb el dispositiu de la semiosi il·limitada que el seu format lexicogràfic hauria expliciat).

Per altra part, també hauríem vist com Ponge comptava, amb la finalitat de perfilar les seves noves figuracions, amb el parament de la pintura i de la música, atès que el *real* que havia de ser objecte de la seva poètica hauria de comprendre les dimensions espacial i temporal, les que, en principi, caracteritzarien un i altre codi, respectivament. Però pel que fa a l'autèntica pertinència d'aquests àmbits en la seva obra, podríem concloure que cap de les dues disciplines no hauria tingut una incidència veritablement funcional: quant a la pintura, hauria estat la composició espaciofigural i lumínica de certs artistes plàstics la que hauria contribuït, certament, a proporcionar-li a l'autor les característiques formals del seu món objectual i definit,⁶³⁹ però en cap cas no podríem establir correspondències més enllà de les pròpiament metafòriques, perquè els trets d'iconicitat dels signes resultarien, com vam exposar, d'una atribució de caràcter simbolitzant que només podria justificar-se per raons de naturalesa extralingüística (llevat del cas dels pictogrames que, en efecte, sí que podrien palesar algunes lletres de l'alfabet); i així, es tractaria, en el seu cas, més aviat d'una *iconicité du sens*; i és per això que parlàvem dels efectes de la *hipotiposi sémantique* pongeana produïts per la seva *méta-rhétorique*, atès que en molts casos la imatge suscitada respondria més a una *allusion imitative* que no pas a una *illusion représentative*. I és que cal no oblidar que Ponge hauria fet seva l'expressió de Braque de l'*espace tactile*, és a dir, no assumint l'espai en tant que dimensió pura i matemàtica, sinó concebant-lo en tant que la distància real i física que el separaria de les coses, perquè no hi hauria objecte, en fi, sense subjecte que el pogués percebre, i per això el recorregut no acabaria en l'objecte, sinó en el mateix subjecte (*de l'objet au sujet*). I quant als paràmetres musicològics, i tot postulant d'antuvi que l'*objecte* en música mai no seria quelcom d'aliè al seu codi sinó, justament, quelcom d'inherent, tampoc els recursos de repetició i de variació mencionats pel poeta no hi haurien funcionat amb l'eficàcia dels de les seqüències sonores per tot l'adduït al capítol corresponent, atès que, en definitiva, en l'únic que hauria pogut fonamentar-se la *transferència* musical (i estem parlant ja, per tant, de relacions una altra volta metafòriques) hauria estat en allò que, precisament, resta absent en l'obra de Ponge, ja que, per bé que ell hauria volgut revocar la mudesa de

⁶³⁹ I recordem com en el seu llistat de pintors preferits hi figuraven els de tendència cubista però no els impressionistes (justament, els adreçats als fenòmens), perquè la tècnica d'aquests últims (amb l'excepció de la de Degas –que mai no renunciaria als contorns definits– i de la d'algun altre), basada en superposicions de pinzellades discontinües, no buscava sinó *desmaterialitzar* les figures a fi i efecte de suggerir-hi l'evanescència; i per molt que també Ponge hagués volgut ponderar la qualitat d'evanescent de les coses, aquesta desmaterialització hauria anat en contra de la seva pròpia definició d'*objecte*. I per aquest motiu, Ponge vinculà la seva estètica a la pinzellada *melòdica* de Kermadec i a la *tacada* de Dubuffet, atès que ambdues explicitaven la permanència, en l'obra artística, de la qualitat matèrica dels materials de composició.

les coses, aquestes no deixaran de *mostrar-se* silencioses en tots els poemes; i és que, com vam veure, Ponge ponderava els trets mimogràfics en demèrit dels mimofònics, perquè perseguia l'analogia visual per sobre de la de caràcter fonètic en virtut del *parti pris* «des yeux» que caracteritzava la seva poesia *logoscopique* dirigida sempre envers el món visible. I per aquesta raó, Ponge hauria volgut emplaçar-se en l'àmbit pluridimensional de la geometria no euclidiana, el que li permetria d'abordar la tridimensionalitat (amb la ingerència de la profunditat semàntica que es produiria per mitjà de l'*entrechoc des mots* i del concepte de la *mise en abîme* explicitada per l'*objeu*), i també d'abordar la quarta dimensió que és la temporal i amb totes les seves fluctuacions, aspecte que hauria il·lustrat per mitjà de la idea de la pervivència de l'escriptura que sempre associà amb la materialitat del llenguatge, i que ell sentia que s'explicitava a través del rastre de la seva grafia com a empremta indeleble (imatges que el poeta assimilava a la solidesa de l'estil de Malherbe i a les restes romanes de Nîmes); i això sense oblidar que tant l'espai com el temps el transmetien ja les paraules en tant que atresoraven tota la seva història semàntica des de llurs acotacions etimològiques (i d'aquí que la principal eina de Ponge fos l'híbrid i heterogeni diccionari *Littre*), perquè si bé per una banda, Ponge se serviria de les etimologies “avec le souci de mettre à jour, en remontant vers les racines, le plus grand nombre de sens qui donnent volume aux mots” (Veck 1986: 385), també era conscient, per una altra banda, que l'*étymologie* “permet de mettre en évidence un des attributs (la temporalité) qui font des mots des objets matériels” (*ibid.*, 384), motiu pel qual temps i espai es convocaven ensems en tota paraula. Així doncs, la retòrica pongeana no podria sinó convertir-se en la particular manera de dir cada objecte en funció de les seves característiques, perquè, tot adduint sempre el lema de Braque (el seu mestre indiscutible –*plus poète que les poètes*– en tant que màxim artífex de traduir els objectes en autèntics *accomplissements*), per a Ponge, en definitiva, fóra l'*Objet* la *poétique*. I és que més que no pas *dir* l'objecte, el poeta hauria volgut fer-lo paraula, és a dir, “transformer la parole qui nomme la chose en la chose nommée” (Lévy 1999: 12); i per això parlariem d'una retòrica literal, atès que la definició de cada objecte hauria de ser, per principi, tautològica: no pas figuració revocable, sinó veritable figura. No podria tractar-se, doncs, sinó d'una poètica de referents *actuels*, d'aquells que complirien, en efecte, amb l'axioma d'existència en el seu sentit originari, així que la veritable creació pongeana hauria estat la d'emular aquell planteig referencial clàssic per mitjà del qual la *réalité*, com apuntava Foucault, es confondria amb la seva *désignation*, i tot fent de les imatges creades el miratge de l'inassolible real (*de l'image au mirage*).

Tot plegat, doncs, la poètica de Ponge esdevindria *referencialista*, *redefinicional* i *fenomènica*, atès que podem reconèixer, en la seva nova especificació, tots i cadascun dels objectes que, justament definits en funció de la seva precarietat aparential, compareixeran, reflectits *différents* entre la varietat d'articles del poemari (tal i com també es transforma la matèria segons la física d'Epicur), en cadascuna de les seves transicions fenomèniques; i tot essent, la circularitat remissiva (reflectora) d'aquesta *horlogerie* lexicogràfica, la *qualité différentielle* de la seva coherència i plausibilitat referencial.

I com ha quedat constatat, aquesta referencialitat pongeana no implicaria la refutació de la reflexivitat que es derivaria de les premisses de Jakobson ($\hookrightarrow x$), perquè justament hauria estat en el desenvolupament de la funció poètica que Ponge hauria pogut (re)definir els perfils de la realitat que els seus textos haurien, en efecte, projectat referencialment ($\hookrightarrow x \rightarrow y$). I tots aquells remesos abstractes i inaprehensibles que el llenguatge convencional sols podria conceptualitzar haurien estat, en virtut de la seva *métalogique*, “diaphanisés,

naturalisés” (LR, 17): és a dir, *visibilitzats* per l’emmirallament dels signes i tot essent, *le parti pris des choses*, la imatge reflexa d’un *compte tenu des mots* (“PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS”; Mt, 20).



Certament, aquest *esdevenir* de les coses afigurats per la poètica pongeana també havia estat assenyalat per Maldiney, autor que, com havíem apuntat (4.1.1), elaborà una interpretació fenomenològica de l’obra de Ponge i que, al marge d’aquest marc teòric filosòfic que el fonamentava, sempre va satisfer al poeta. I així, Maldiney havia exposat que, per a Ponge, res no seria *être* sinó *puissance d’être*, perquè la capacitat de la *chose* “de se produire dans une infinité d’apparitions, loin de résulter d’un processus d’idéation, est plutôt induite de l’épreuve même de son être-là dont l’évidence est incontournable” (Maldiney 1974: 78); i per aquest motiu, tant preuava Ponge aquest assaig malgrat no sentir-se identificat amb els supòsits hegelians i husserlians que l’argumentaven, perquè si bé per a Maldiney entre les paraules i les coses no hi havia ni distància ni no-distància, sinó una tensió de proximitat i llunyania (*ibid.*, 90), seria aquesta tibantor (la de la *corde* de la *métalogique*) la que, làbilment, aniria ajustant la dimensió referencial de la poesia pongeana, perquè, en definitiva, tant les paraules com les coses no són sinó latències mai definitivament acomplides (semiosi il·limitada, *bronillon* perpetu):

Les choses et les mots ne sont commensurables qu’au niveau de leur puissance. [...] Le mot n’est pas d’abord position mais puissance. De même la chose dans la gratuité abyssale de son être-là transcende toutes ses manifestations. L’articulation de ces deux puissances fait du langage humain l’articulation phonétique de la réalité (Maldiney 1974: 104)

I serà en el traç de la disseminació verbal –com a rastre d’aquest espaiat de *latència* (noció que no endebades implica un existir ocult o no manifest)–, on Ponge empremtarà la figuració dels fenòmens (presència i transparència), atès que els objectes *són*, com l’*être* (objecte, en fi), una intermitència diferida. I essent l’esser “façons d’être successives, [...] autant que de battements de paupières” (*Lj*, 151), sols la literalització de la figura explicitada per la corporeïtat dels referents poètics podria definir un instant de parpelleig, perquè, en definitiva,

La réalité ne se révèle qu’éclairée par un rayon poétique.

Georges Braque, *Le Jour et la Nuit* (1952: 37)



9. APÈNDIX. RUTES PONGEANES

9.1 SOBRE LA VIDA I L'OBRA DE FRANCIS PONGE

Perspectives biogràfiques i crítiques, i primeres traduccions de l'obra pongeana

Pel que fa a un registre dels esdeveniments remarcables de la biografia de Francis Ponge, hom pot adreçar-se a les corresponents seccions de *Chronologie* que apareixen als dos volums que la col·lecció «Bibliothèque de la Pléiade» de Gallimard consagra al poeta, ja que, com és sabut, els volums de les edicions crítiques d'aquesta col·lecció ofereixen una molt completa documentació (tant descriptiva com crítica) a l'entorn dels autors l'obra dels quals estableixen (i en el cas de Ponge, dirigeix l'edició Bernard Beugnot, un dels millors especialistes en l'autor –juntament amb Bernard Veck– segons el nostre criteri). Per a una biografia relatada, però, comptem amb el treball de Thibaudeau titulat *Ponge* (1967), tot i que, en aquest cas, la informació sols abraça la trajectòria de l'autor fins als anys seixanta. I també parcial, encara que molt més específica, és la biografia que va elaborar Jean-Marie Gleize al seu estudi *Francis Ponge* (1988) i que se centra en el període que va des de la primera publicació del poeta a la revista *Mouton blanc* (1922), fins als anys cinquanta. Per a nosaltres, de fet, aquest seria l'estudi biogràfic –que no imparcial biografia– més interessant sobre Ponge i malgrat la seva limitació històrica, ja que, a part de suposar un petit viatge pel pensament i les tendències polítiques de l'escriptor, aborda amb detall l'època de l'anomenada *crise logique*. I d'altra banda, remarcaríem l'especial agudesa psicològica amb què Gleize descriu el temperament pongeà (remetem, per exemple, a la descripció inicial que traça Gleize [1988a: 5] de l'híbrid esperit de l'autor). Això no obstant, és a través de la seva correspondència on es pot anar resseguint acuradament el recorregut vital i literari de Ponge: a la intercanviada amb Paulhan, es denota l'autoritat que aquest exercia sobre el poeta, però ja a la que creuà amb Tortel o Seibel, s'hi descobreixen els matisos de la seva personalitat (a l'apartat 10.1 de la Bibliografia citada donem les referències). Per a un registre de les cartes de Ponge, doncs (de les publicades i de les identificades), remetem a Bernard Beugnot i Bernard Veck: «Les amitiés et la littérature. Ponge épistolier», *The Romanic Review*, New York: Columbia University, vol. 85, núm. 4, 1995, pp. 615-628. I així mateix, assenyalem que l'11 de juny de 2009, Gallimard publicà l'*Album Amicorum* de Francis Ponge, un àlbum editat per la seva filla Armande –i amb postfaci de Gérard Farasse– que reproduïx bona part de les dedicatòries que Ponge adreçà a amics i coneguts des del 1926 fins al 1988.

Quant als estudis de conjunt de l'obra pongeana, i a banda de les monografies i articles que consignem a la Bibliografia (10.2), i sempre tenint en compte que els volums de «La Pléiade» també ofereixen molta informació valuosa (especialment, quant a la descripció de manuscrits i altres documents dels arxius pongeans), voldríem destacar l'acurat treball de Jean Pierrot denominat *Francis Ponge* (1993), estudi que ha estat sols tangencialment citat aquí amb motiu que la interpretació de Pierrot s'allunya considerablement de la nostra pel que fa a les qüestions referencials, atès que, per a aquest investigador, les definicions pongeanes estarien més aviat dirigides envers un abstracte imprecís. Amb tot, la prossecució argumental de Pierrot és impecable i molt completa, i malgrat desenvolupar una tesi contrària a la que nosaltres plantejem, just la seva contraargumentació ens ha servit per a considerar i reconsiderar els supòsits que adduíem. Així mateix, també caldria destacar el conjunt d'articles crítics relatius al poeta que, l'any 1986, va ser publicat per les

Éditions de L'Herne a la important col·lecció «Cahiers de L'Herne» (núm. 51); i també el seguit de comunicacions i d'intervencions que s'enregistren a les actes del Col·loqui sobre Ponge que se celebrà a Cerisy el 1975 són d'especial importància, perquè el mateix poeta pogué respondre a totes les qüestions que allí s'abordaren quant a la seva obra (també a la secció 10.2 de la Bibliografia en precisem les referències).⁶⁴⁰ D'altra banda, i pel que fa a incidència de la crítica a l'entorn de Ponge fins als anys vuitanta, és a dir, encara en vida del poeta, remarcuem l'article «Fortunes de Ponge (1924-1980). Esquisse d'un état présent» (a Beugnot/Mélançon 1981: 143-169), on sobretot s'assenyala la rellevància que tingué la primerenca ressenya de Sartre sobre *Le Parti pris* i la petjada que deixà en treballs posteriors. Quant a un registre exhaustiu de la bibliografia crítica pongeana, però, remetem al volum dedicat a Francis Ponge de la *Bibliographie des Écrivains Français* (Paris/Rome: Memini, 1999); volum dirigit per Bernard Beugnot, Jacinthe Martel i Bernard Veck, i que compta amb mil cinc-cents seixanta-vuit entrades bibliogràfiques relatives al poeta.

Pel que fa a les traduccions de l'obra de Ponge en llengua castellana, havíem avançat ja que les primeres es dugueren a terme a Hispanoamèrica. El primer testimoni que hem trobat figura a la important antologia de poesia francesa que es publicà a un número triple de la revista *Sur* de Buenos Aires l'any 1947 (núm. 147-149, gener/març), sota la direcció de Victoria Ocampo; i fou el mateix Jorge Luis Borges qui s'encarregà de traduir dos textos de Ponge extrets de *Le Parti pris des choses*: «Del agua» i «Orillas de mar».⁶⁴¹ I a banda de la traducció d'algun text dispers, no fou fins a l'any 1968 que es publicà, a Caracas (editorial Monte Ávila), *De parte de las cosas*, una traducció íntegra de *Le Parti pris* (juntament amb set *poèmes*) duta a terme per Alfredo Silva Estrada,⁶⁴² aquesta edició, bilingüe, comptaria, a més, amb un interessant apartat final de notes on el traductor assenyala aspectes lingüístics relatius a les dificultats de la traducció, així com algun apunt amb relació a la bibliografia pongeana publicada fins a aquell moment. Per a un registre de les traduccions castellanes dels textos pongeans, però, remetem a l'índex establert per Casado a 2007: 606-607, llistat on haurien d'afegir-se les versions de textos de Ponge que elaborà Andrés Sánchez Robayna i que apareixen a la seva compilació d'assajos *La luz negra* (1985).⁶⁴³ Certament, en l'actualitat és Miguel Casado qui ha efectuat la traducció més important, en llengua castellana, de l'obra de Ponge (*vid.* Casado 2001 i 2007), i quant a les traduccions en altres llengües romàniques, destacariem la versió catalana de *Le Parti pris* duta a terme per Joaquim Sala-Sanahuja (*El partit pres de les coses*, Barcelona: Llibres del Mall, 1987), i la italiana que dugué a terme Jacqueline Risset (*Il partito preso delle cose*, Torino: Einaudi, 1979), atès que ambues són especialment eufòniques i aconsegueixen de respectar al màxim els

⁶⁴⁰ En aquests apartats, si no indiquem les referències amb detall és perquè ja es consignen a la bibliografia.

⁶⁴¹ Sobre la qüestió, remetem a l'article de Silvio Mattoni: «La traducción de poesía francesa en la Argentina: dos hitos del siglo XX», a 1611, *Revista de Historia de la traducción*, núm. 2, 2008. Disponible en línia a l'enllaç: <www.traduccionliteraria.org/1611/art/mattoni.htm>. Així mateix, podríem recordar que Borges inclou al seu poemari *Elogio de la sombra* (1969) un poema anomenat «Las cosas» l'esperit del qual ens recordaria molt el de Ponge, i que el poema formaria part després de l'antologia poètica (1923-1977) que aplegà el mateix autor l'any 1981. I les *coses* que Borges anota, en efecte, tindrien un to molt similar a les *choses* pongeanes: “El bastón, las monedas, el llavero,/ la dócil cerradura, las tardías/notas que no leerán los pocos días/que me quedan, los naipes y el tablero, /[...] /... ¡Cuántas cosas,/limas, umbrales, atlas, copas, clavos,/nos sirven como táticos esclavos,/ciegas y extrañamente sigilosas!/Durarán más allá de nuestro olvido;/no sabrán nunca que nos hemos ido.” (a Borges [1969] 1989: 370).

⁶⁴² Els *poèmes* traduïts són: «Testimonio», «Drama de la expresión», «El paseo por nuestros invernaderos», «Razones para escribir», «Recursos ingenuos», «Razones para vivir feliz» i «Introducción al guijarro».

⁶⁴³ Les traduccions del poeta canari són: «Lo insignificante», «Drama de la expresión», «Fábula», «El paisaje» i «A la materia soñadora» (Sánchez Robayna 1985: 137-140).

jocs lèxics pongeans. De tota manera, caldria apuntar que, tal i com Ponge ho reportà en una entrevista, fou Ungaretti el primer a traduir-lo en llengua italiana, així com també Ungaretti va ser, com havíem apuntat ja en aquest treball, traduït per Ponge. I vegem com aquest ho referia:

Ungaretti, aidé par Paulhan, a traduit des pièces dans un numéro de *Commerce*. [...] Dès la fin de la guerre, Ungaretti est venu à Paris. Je l'ai rencontré, nous sommes pour ainsi dire tombés dans les bras l'un de l'autre. Il a été tout à fait fraternel, voire paternel. Nous avons échangé toute une correspondance. Il a travaillé aussi à faire paraître en Italie des choses de moi. [...] En sens inverse, j'ai moi-même traduit des poèmes d'Ungaretti, *Carnet du vieillard, Apocalypse*. Dans ses lettres, il me dit que j'ai anobli sa littérature, il était très laudatif (a Koster 1983: 105)

Malauradament, no resten testimonis directes de la correspondència intercanviada entre Ungaretti i Ponge, però per a un estudi detallat sobre llurs traduccions mútues i sobre la influència que aquestes exerciren en les obres originals dels poetes, remetem a la tesi doctoral elaborada per Isabel Volante Picon: «Pratique et poétique de la traduction chez Giuseppe Ungaretti, 1888-1870» (Sorbonne; Université de Lettres: Paris I, 1996) [vid. especialment, les pp. 298-304].⁶⁴⁴ Ja pel que fa a les traduccions en llengua portuguesa, disposaríem d'una versió de «Le Carnet du bois de pins» a cura de Leonor Nazaré: *O Caderno do pinhal* (Lisboa: Hiena, 1986); i a banda d'una breu antologia bilingüe de l'obra pongeana (*Alguns poemas*, Lisboa: Cotovia, 1996), amb selecció i introducció del traductor, Manuel Gusmão,⁶⁴⁵ fins a l'any 2000 no es publicaria la versió completa de *Le Parti pris*, una traducció col·lectiva a càrrec de Carlos Loira, Júlio Castañon Guimarães, Adalberto Müller Jr., Ignacio Antonio Neis i Michel Peterson: *O partido das coisas*, São Paulo: Iluminuras. Tot seguit, aparegué una versió dels *Doze pequenos escritos* per part d'Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson i Ricardo Iuri Canko (Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade General do Rio Grande do Sul, *Cadernos de Tradução* 13, 2001); i així mateix, voldríem destacar la traducció i estudi que feren de *La Table* Ignacio Antonio Neis i Michel Peterson (*A mesa*, São Paulo: Iluminuras, 2002). Com havíem assenyalat (5.1.1), es dugueren a terme tres edicions de *La Table* pongeana, i aquesta traducció s'hauria basat en el text de Les Éditions du Silence però tot confrontant-lo de nou amb el manuscrit autògraf (del qual n'era ja transcripció) i proposant algunes modificacions i corregint algunes falles gràfiques evidents que mostrava l'original. Ja per finalitzar, val a dir que, al moment que tancàvem aquesta tesi, estava en preparació *La Fabrique du pré* (*O pré-prado: a fábrica*), una versió de *La Fabrique du Pré* també elaborada per Michel Peterson, Ignacio Antonio Neis i Ricardo Iuri Canko.

Quant a les versions de Ponge en llengües no romàniques, la primera traducció alemanya de *Le Parti pris des choses* es publicà l'any 1973, a càrrec de Gerd Henninger i Christoph Schwerin, i amb aquest esplèndid títol: 'En el nom de les coses' (*Im Namen der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp), un epígraf que descriuria perfectament la poètica de Ponge

⁶⁴⁴ La tesi es publicà amb el títol de: «Une œuvre originale de poésie: Giuseppe Ungaretti traducteur», Paris: Presses Universitaires de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

⁶⁴⁵ L'Antologia inclou dos dels *Doze petits écrits* (*Doze pequenos escritos*), set textos de *Le parti pris* (*O partido tomado pelas coisas*): «A Laranja», «A Ostra», «O Pão», «O Fogo», «O Ciclo das Estações», «O Molusco», «Notas para uma Concha», un *proème* (*Proemas*: «O Passeio nas Nossas Estufas»), de *Le Grand Recueil* (*A Grande Recolha*), un text de *Lyras* (*Liras*: «A Família do Sábio»), tres de *Pièces* (*Peças*: «A Terra», «A Aranha», «Primeiro Esboço de uma Mão», i «O Sol colocado em abismo») i tres escrits del *Nouveau Recueil* (*Nova Recolha*: «O Objecto é a Poética», «A Sonhadora Matéria» i «O Prado»).

nominalista i *chosiste*; i a més, l'edició, bilingüe, incorporava la traducció de la ressenya de Sartre de *Le Parti pris* «L'Homme et les choses» (*Der Mensch und die Dinge*). Amb tot, ja el 1959 s'havia dut a terme una versió de *Proèmes* a cura de Katharina Spann (*Proèmes: Naturre piscem doces*, Berlin: Henssel); i ja a partir del 1965, Gerd Henninger i Katharina Spann traduïren *Le Grand Recueil* (*Ausgewählte Werke*, Frankfurt am Main: S. Fischer): *Lyres*, el mateix 1965 (*Lyren*); i *Pièces i Méthodes*, el 1968 (*Stücke, Methoden*). Quant a les primeres traduccions angleses de poemes pongeans, serien força peculiars, atès que es tractaria tot sovint d'edicions il·lustrades i de curt tiratge; i així, el 1968, només s'haurien fet 120 còpies de l'edició il·lustrada (per Penelope Campbell) de la traducció, a càrrec de Peter Hoy (qui hauria inclòs també una introducció), de «L'Huître» i «Le Papillon»: *Two prose Poems. The Mollusc; The Butterfly* (Leicester: Black Knight Press); de 500 còpies hauria estat el tiratge d'una sèrie de 26 *Poemcards* (amb dibuixos de John Sutcliffe) relatiu a la traducció, també a càrrec de Hoy, de les «Notes pour un coquillage»: *Notes on a Shell* (Stoke Ferry, Norfolk: Daedalus Press, 1969); i a banda d'una edició privada de 90 còpies del poema *Rain* també traduït per Hoy el 1969 (Oxford, 97, Holywell Street), i d'una versió de *Le Savon*, a càrrec de Lane Dunlop, duta a terme el mateix any (*Soap*, New York: Grossman/London: Jonathan Cape Editions, 1969), ja una selecció important de textos traduïts de *Le Parti pris* es trobaria a *Things*, amb prefaci i versions de Cid Corman (New York: Grossman Publishers, 1971); i finalment el 1972, es publicaria la traducció completa del poemari a càrrec de Beth Archer: *The voice of Things* (New York: McGraw Hill; amb introducció de la traductora).

9.2 PONGE EN LA SEVA CIRCUMSTÀNCIA HISTÒRICA

Activitats de Ponge durant la guerra, i polèmica amb Camus i amb els surrealistes

Le Parti pris va ser gestat en plena ocupació alemanya, però no hi trobarem, com tampoc a la resta de les obres de l'autor, cap referència bèl·lica (només a *Le Savon* s'hi fa alguna menció). De fet, durant la guerra, Ponge sols fou mobilitzat un any (del 13 de setembre de 1939 al 17 de juliol de 1940); i de forma excepcional –atès que ja sabem que Ponge defugia l'autobiografisme–, tenim testimoniada aquesta època en els titulats *Souvenirs interrompus*, una mena de crònica hiperrealista que dugué a terme el poeta i que no es publicaria sinó en un dels volums pòstums del *Nouveau, nouveau recueil* (NNR I, a P2, 1120). La major part del conflicte, certament, la visqué Ponge retirat a Coligny, i com ja hem anotat en aquestes pàgines (5.2.1), fou Jean Paulhan qui, a París, s'encarregà de tot el relatiu a l'edició –força accidentada– de *Le Parti pris*. Això no obstant, s'infereixen de les cartes del poeta les penúries d'aquells moments, i la seva voluntat explícita de mai no abordar el tema. Això no obstant, que no fos un escriptor temàticament compromès –com, per exemple, Aragon–, no implica que no pogués ser un *résistant souterrain*, perquè, com assenyala Farasse (1996: 15), Ponge era conscient “que l'artiste est plus porteur d'avenir par la forme qu'il donne à ses textes et par les déformations qu'il inflige aux formes anciennes que par leur message, qui risquerait de le transformer en simple idéologue”. I així ho confirmen les paraules de l'autor:

Je n'ai jamais été un peintre de batailles, je n'ai pas fait de poèmes, comme Éluard et Aragon, contre l'occupant. Mais ma *Lessivense* [es recull a *Pc*, 71-75] a été considéré comme un texte de résistant. [...] Les écrits qui ne sont directement inspirés par aucune des idéologies de l'époque peuvent être aussi subversifs que les textes directement inspirés par ces idéologies [...] peuvent être plus révolutionnaires et indiquer le malaise contemporain. Je crois même que l'écrit peut être une espèce de bombe à retardement à faire éclater plus tard; les valeurs subversives sont intérieures, ne sont pas visibles (entrevista per a *Le Monde* inclosa a Koster 1983: 102; *vid.* els detalls a la Bibliografia)

I és que, per a Ponge, la tasca de *révolutionnaire* s'hauria de dur a terme

à l'intérieur du langage et à propos des choses qui n'étaient absolument pas de l'ordre de la lutte politique. [...] [En] réalité les véritables révolutions se font à partir des techniques d'expression (*P2*, 1413-4)⁶⁴⁶

la véritable révolution [...] se place dans l'écriture, *dans la littérature*. [...] [II] y a beaucoup plus d'éléments subversifs et révolutionnaires dans un *texte* sur n'importe quel sujet, sur n'importe quel thème [...] que dans des sermons ou des discours politiques, ou des œuvres prenant ce caractère. Pourquoi? Parce que nous sommes dans le langage, nous sommes enfermés dans la langue qui est la nôtre [...]. Et que c'est à la modification par transmutation des termes, enfin dieu sait quoi, par le travail sur cette langue que nous pouvons changer les choses (*P2*, 1420)⁶⁴⁷

Amb tot, val a dir que Ponge, que fou membre del partit comunista francès del 1937 al 1947, milità discretament al grup de *Résistance du Front national* fundat pels comunistes (el mateix Aragon li encarregà la direcció de les pàgines culturals del setmanari comunista *Action*; tasca que desenvolupà entre 1944 i el 1946, i que abandonà per diferències amb el PCF). Però mai no deixaria d'insistir en el fet que la seva veritable activitat com a resistent l'hauria dut a terme amb el seu *parti pris* poètic: "Pendant la résistance, j'ai porté des paquets plutôt que d'écrire des textes exaltants. On n'aurait pas demandé à Corot de peindre des tableaux de batailles. On ne me le demanda pas" (a Duché 1950: 226). Sobre aquestes qüestions, remetem a Gleize (1988b: 134-141) i, especialment, a l'article d'Ian Higgins «Shrimp, plane and France: Ponge's resistance poetry», dins *French Studies*, vol. XXXVII, núm. 3, 1983, pp. 310-325 (reproduït i traduït al francès a *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, 1986, pp. 295-320). I pel que fa en concret al seu vincle amb el partit comunista, *vid.* també Gleize (1988b: 155-162). Així mateix, caldria assenyalar que el text de *Le Savon* ha estat un dels més llegits en clau política (*vid.* sobretot Noudelmann 2000), és a dir, en tant que *toilette intellectuelle* les connotacions de la qual es vincularien a "le nettoyage ethnique et idéologique de Vichy" (Noudelmann 2000: 82); i en la mateixa direcció, remetem a l'article de Nathalie Rachlin «Francis Ponge, *Le Savon* and the Occupation» (*Sub-Stance*, vol. 27, núm. 87, 1998, pp. 85-106).

Així mateix, i igualment pel que fa a la seva activitat com a *résistant*, però en relació amb la coneixença que féu de Camus, també en parlaria Ponge amb detall en una entrevista

⁶⁴⁶ Extret de l'entrevista que Ponge concedí a Serge Gavronsky el 7 de febrer de 1972: «From an Interview with Francis Ponge» (*Books Abroad*, vol. XLVIII, núm. 4, 1974; es recollí justament a la traducció que Gavronsky féu del cicle de «Le Soleil» de *Pièces (The Sun Placed in the Abyss and Other Texts)*, New York: Sun; 1977). Certament, Gavronsky va ser un dels altres impulsors de l'obra de Ponge als Estats Units, i va elaborar la tesi doctoral «Francis Ponge, the power of language» (Berkeley: University of California Press, 1979).

⁶⁴⁷ En aquest cas, citem per l'entrevista concedida per Ponge el 31 de maig de 1976 a Jean-François Chevrier, Frédéric Berthet i Jean Thibaudeau: «Entretien avec Francis Ponge», *Cahiers critiques de la littérature*, núm. 2, 1976, pp. 4-32.

concedida a Dahlin. Com ja havíem apuntat, les relacions amb el filòsof no van ser, sobretot al començament, gaire reeixides, i així ho explicava Ponge tot relatant com s'havien conegut i el motiu d'haver deixat de col·laborar amb la Resistència:

il y a eu des frictions d'ordre politique et presque psychologique entre Camus et moi parce que Camus était devenu franchement un peu trop célèbre et trop infatué par sa célébrité... des prétentions, comme ça arrive souvent à des individus qui sont pleins de supériorité naturelle. C'est surtout de là qu'est venue la friction entre Camus et moi. Parce qu'il ne supportait pas qu'on ne soit pas du même avis sur le plan politique. Parce que lui était plutôt pro-Anglais et moi je l'étais moins [...]... mais par la suite nous nous sommes rapprochés de nouveau parce qu'il avait de très bons côtés aussi [...]. J'ai eu communication des manuscrits de Camus, bien avant qu'il soit célèbre, par [Pascal] Pia, un ami commun. Pia m'a communiqué au moins trois manuscrits de Camus –*Le Mythe de Sisyphe*, *Caligula* et *L'Étranger* – en copies dactylographiques. Puis j'ai rencontré Camus pendant la Résistance assez rapidement ensuite –probablement à Lyon où il descendait, où il avait des amis. [...] Moi j'allais à Lyon pour le journal *Le Progrès*, parce que j'étais résistant. [...] Alors il y a eu ces histoires de la Résistance et nous sommes beaucoup vus [...]. Quand les allemands sont entrés dans la zone libre, *Le Progrès* s'est arrêté; [...]. J'ai commencé alors à écrire et ensuite à faire de la résistance active, à faire ces voyages de résistance. Jusqu'alors on m'avait demandé de ne pas faire de la résistance active, d'apparaître simplement comme un tranquille employé d'assurance (a Dahlin [1979] 1980: 272-273)

Així mateix, Ponge confessava el seu desagrut envers *L'Homme révolté* de Camus, i per això en un principi s'acostà al surrealisme (a Breton especialment). En qualsevol cas, però, cal assenyalar que, segons Ponge, hauria estat el curador de les obres completes de Camus editades a la col·lecció «Bibliothèque de la Pléiade» de Gallimard qui hauria malinterpretat i falsejat el to de les diferències entre ell i el filòsof: “L'homme qui a fait ça –d'ailleurs après la mort de Camus– est un militant politique qui a tiré les choses à lui. Il a rangé un peu les choses pour faire ressortir les différences politiques qu'il y avait entre Camus et moi” (a Dahlin, *ibid.*, 271). I qui, veritablement –tot i que sempre segons Ponge–, va descriure amb justesa el tracte que mantingué amb Camus fou el biògraf del filòsof, Herbert R. Lottman, al seu treball *Albert Camus* (Paris: Seuil, 1978).

Pel que fa al seu tangencial vincle amb els surrealistes, ja hem donat compte en aquestes pàgines de la manca de sintonia que s'hi establí. Certament, quan Vitrac, Leiris, Artaud i Desnos trencaren amb el surrealisme, Ponge envià una carta de suport a Breton, Éluard i Aragon, a qui encara no coneixia (es recull a *PA*, 104-110). En aquesta «Lettre aux surréalistes» (1930), Ponge, que sol·licitava entrevistar-se amb algun d'ells, els defensava (“je suis avec vous”) amb motiu d'unes crítiques que aquests havien rebut per part d'Emmanuel Berl. I l'actitud de Ponge és d'extrema amabilitat i d'adhesió al credo surrealista. En aquell moment, també signà el manifest que anunciava *Le surréalisme au service de la révolution*, però malgrat que, inicialment, s'hi sentí atret, ben aviat es desvinculà de l'esperit surrealista:

j'étais fort intéressé par les questions que se posaient les surréalistes et que moi-même je me posais aussi (je crois qu'il y a un phénomène d'époque et aussi d'âge –c'est-à-dire que je pense que la jeunesse est toujours surréaliste, et c'est pour ça qu'il y aura toujours des lecteurs pour le surréalisme dans le sens où les jeunes sont anarchistes, contestataires, etc.) [...]. Mais j'étais très différent des surréalistes dans la mesure où j'éprouvais un certain recul devant leur activité spectaculaire [...]. Cela vient aussi probablement de mes origines, très proches d'une certaine retenue, réserve et presque austérité, qui est ma tare protestante (a Spada [1979] 1988: 29)

I és que per la seva estètica *logoscopique*, Ponge no podria sinó mostrar-se contrari a les *manifestations mystiques* del surrealisme, a la noció de l'*hasard objectif*,⁶⁴⁸ i a “toutes ces histoires ésotériques, enfin ce goût de l’astrologie” que acompanyaven l’estètica surreal (a Pop [1976] 1988: 16), però sempre li reconeixeria als surrealistes la virtut d’haver estat reaccionaris envers l’academicisme i envers l’apatia literària imperant: “Grâces soient rendues au surréalisme, surtout pour avoir réouvert les veines de la colère et les ressources de l’enthousiasme poétique [...]. Pour avoir bousculé les académismes” (*PM*, 297-298). Sobre aquestes qüestions, remetem a Anna Balakian: «Du temps où Ponge côtoyait les Surréalistes», *Europe*, núm. 55, 1992, pp. 64-68.

9.3 DEUTES I PROMESSES: RELACIONS DE PONGE AMB D’ALTRES AUTORS

Models, influències i bibliografia comparatista

Pel que fa a les seves afinitats electives, Ponge s’hi refereix constantment, i en els seus llistats, sempre apareixeran tant escriptors com pintors i músics, perquè sempre va entendre la seva tasca escriptural com a equiparable a la de qualsevol altre mitjà d’expressió artística. I de fet, van ser els seus *models* els qui l’haurien empès a escriure, i tot tractant-se sempre de mestres de la *forma* i no pas del sentiment:

Oui Malherbe, La Fontaine, Rameau, oui Cézanne, Mallarmé, Seurat, Satie, Lautréamont, R. Roussel, M. Duchamp, Ravel, Stravinsky, Picasso [...]. Oui les Bons maîtres (ceux-là), non les Mauvais (de Ronsard à Michaux) (*PM*, 148)

J. S. Bach, Rameau, Rembrandt, Le Douanier Rousseau, Cézanne. Enfin quelques ouvrages littéraires comme les fables de Phèdre, le début du *Discours de la méthode*, *La Logique de Leibniz* par Russell, Stendhal, Jean Paulhan. Ce sont de froides cimes, l’esprit pur y parle en secret sa douce langue natale. C’est ce qui m’a justifié d’écrire (*NNR I*, a P2, 1063)

Així mateix, hem de dir que Proust sempre figuraria entre els seus preferits (ho declarava de forma continuada i, especialment, a Cerisy, 430). I a banda de Proust, a qui admirava per la seva visió “*poétique* profonde du monde”, apreciava més els faulistes que no pas els novel·listes, tot i que destacà l’*actualitat* de l’*Ulises* de Joyce, i també la *intel·ligència* de Musil (a Koster 1983: 104).

Concretament quant als poetes, i a banda de la seva devoció envers Malherbe de la qual ja hem donat compte aquí (sobretot, a l’apartat 6.3.1), Ponge no sols abominava els del grup de la *pléiade* –com també havia fet el poeta de Caen–, sinó els romàntics, els simbolistes i els decadentistes en general. I quant a les propostes poètiques del seu temps, sempre s’hi distancià. Es mostrava especialment contrari de Char i Michaux, per exemple, perquè els jutjava en excés foscos, i obertament declarà la seva *haine* envers Perse, però en canvi féu

⁶⁴⁸ Sobre aquest *atzar* els mateixos surrealistes es pronunciarien de diversa manera. El definim aquí segons l’acotà Breton a *L’Amour fou* (1937): “la rencontre d’une causalité externe et d’une finalité interne” (Breton, *Œuvres complètes*, II, 689). Per a Ponge, però, qualsevol *causalité externe* fóra ja finalitat per si mateixa.

una gran amistat amb Tortel i Jaccottet.⁶⁴⁹ Pel que fa al primer, l'estret vincle es donà més per una afinitat personal que no pas estilística; però l'amistat amb Jaccottet va néixer amb motiu d'un respecte literari mutu (especialment, per part de Jaccottet); i de fet, la petjada de Ponge als *carnets* de Jaccottet és molt intensa. També Jaccottet s'interessava per les impressions, per la realitat sensible i no pas per les afeccions de l'esperit humà, però a diferència de Ponge, el seu estil sí que serà, pròpiament, impressionista i no pas nominalista o nocionalista. Molts textos de Jaccottet, però, serien clarament deutors dels escrits paisatgístics pongeans com el de la *Petite suite vivaraïse*, per exemple; i el quadern de notes de Jaccottet de *La Semaison* (1984), fins i tot s'inaugura amb una definició del *Littre* i una al·lusió a la manera de fer pongeana.⁶⁵⁰ I és que el poeta havia copsat perfectament la materialitat fenomènica del l'univers sensible pongeà, i així ho declarava a *L'entretien des muses*:⁶⁵¹

depuis longtemps j'ai lié dans mon esprit les noms de Ramuz, de Claudel et de Ponge, et je crois savoir où est le lien: dans une certaine passion de la *matière* et une méfiance de l' *esprit* , des *idées* [...]; dans la présence parmi leurs images, dans leur vocabulaire et plus encore dans la démarche de leurs phrases, du poids des choses visibles (Jaccottet 1968: 115)

Quant a un estudi de la sensualitat pongeana alligada amb Proust i Jaccottet, remetem a Nathalie Aubert «Proust, Ponge, Jaccottet: un parcours phénoménologique dans le Visible» (2004). I ja pel que fa a un estudi específic entre Ponge i Jaccottet, es detalla a la monografia de Michèle Monte i André Bellatorre: *Le Printemps du temps. Poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2008.

Pel que fa a les mencions explícites de poetes a l'obra de Ponge, però, els noms més rellevants, a part del de Malherbe, serien els de Mallarmé i Claudel. Pel que fa al primer, la seva influència en Ponge no seria ni estilística ni conceptual, però Mallarmé era el gran model d'un poeta que treballava la paraula; i val a dir que Mallarmé està contínuament citat als textos pongeans. Certament, les diferències de to entre un i altre són considerables, però no hem d'oblidar que Mallarmé aconseguia com ningú de convertir en matèriques les abstraccions. I quant a Claudel, i malgrat que l'esperit d'ambdós autors també difereix molt (només caldria tenir en compte la religiositat de Claudel front l'escepticisme pongeà),

⁶⁴⁹ Ja havíem anotat les col·laboracions de Ponge amb la revista marsellesa *Cahiers du Sud*, en la qual Tortel era asidu cronista. I com recull Briolet (1997: 38), Jaccottet sempre evocà la seva *amitié véritable* amb Ponge; i venerava la seva obra en tant que “capable notamment de «transmettre cette espèce d'enthousiasme de la redécouverte des choses»”. D'altra banda, hem de dir que tant Tortel com Jaccottet van fer una intensa tasca de divulgació de l'obra pongeana, atès que, en vida del poeta, entre els dos van escriure una vintena d'articles i recensions sobre escrits pongeans (es detallen a l'apartat «Contribution à une bibliographie des ouvrages critiques consacrés à l'œuvre de Francis Ponge» que s'inclou a Veck 1993: 176-191).

⁶⁵⁰ Així s'obre, en efecte, el llibre de Jaccottet: “Semaison: Dispersion naturelle des graines d'une plante. Littre” (Jaccottet 1984: 9); i malgrat que en Jaccottet no hi ha senyals de recerques lingüístiques a la manera pongeana, sí que trobarem, en aquests quaderns en concret, alguna menció i fins i tot una crida a Ponge i a les seves *qualités*: “Pommiers dans le verger. Ce rouge pourpre, ce jaune de cire; [...]. Le mot *pourpre* dit quelque chose de juste, pas tout. Il y a la rondeur, la dureté de la pulpe; mais il ne s'agit pas de voir tout cela à la loupe. Simplement, que ce soit saisi *en passant* et *de loin*, de façon *immédiate* et *profonde*. Je ne m'occupe pas tellement, au fond, des *qualités propres à l'arbre*, comme s'y applique, superbement, Francis Ponge” (Jaccottet 1984: 92).

⁶⁵¹ Ja amb aquest títol, Jaccottet es mostrava solidari amb Ponge, atès que *L'Entretien des Muses* és una de les peces per a clavicèmbal més característiques de Rameau (es recollia a les seves *Pièces* de 1724; la trobem a Rameau 1978: 50-51).

Ponge sempre li professà una gran admiració i el jutjava com un exemple estilístic.⁶⁵² Valorava, certament, la grandesa animista de Claudel, però sobretot la seva capacitat d'aprofundir en el llenguatge: "Ce qui me touche chez Claudel, c'est d'une part le souffle, la grandeur, l'anima, la ressource très profonde, les ressources... le fait qu'il est généreux [...] et qu'il est aussi formidablement sensible au langage. A chaque moment, il joue sur les mots, lui aussi s'occupe de l'étymologie, etc." (a Spada [1979] 1988: 31). I és que, com assenyala Alexandre (1997: 119), de Claudel, Ponge "retient l'écriture du poème en prose, et donc la conquête de formes nouvelles, en rupture avec les formes conventionnelles, et la capacité du poète à dépasser l'ordre conventionnel et utilitaire de la langue par une exploration des mots dont le poète prend le parti". A més a més, Claudel, que sempre s'interessà, com Ponge, per les arts plàstiques, recollí al volum *L'œil écoute* (1946) tots els escrits que havia redactat sobre el tema i que ja havien aparegut en revistes des del 1935, i Ponge declarà que coneixia molt bé el mencionat volum (a Sartoris ([1984] 1988: 21), així que suposem que també en aquest aspecte se sentí identificat amb Claudel. De tota manera, hauríem de precisar que molts dels principis pongeans tindrien ja un precedent en l'obra de Claudel. Com havíem anotat, també Claudel era cratilista i donava molta importància al fet d'anomenar; i quant a la iconicitat, ja havíem copsat, en Ponge, la petjada dels *Idéogrammes occidentaux* (1926), atès que, també Claudel tenia una concepció molt gràfica del llenguatge i molt alligada a la matèria escriptural. Així mateix, i pel que fa a la definició de les coses, i malgrat que els procediments de cada poeta diferissin, podríem trobar, en la *Connaissance du temps* (1904) de Claudel, quelcom de relatiu a la *qualité différentielle* pongeana: "nous ne pouvons définir une chose qu'elle n'existe en soi, que par les traits en qui elle diffère de tous les autres. [...] Aucune chose n'est complète par elle-même et ne peut se compléter que par ce qui lui manque. Mais ce qui manque à toute chose particulière est infini" (Claudel, *Œuvre poétique*, 131). I pel que fa al referent evolutiu, també Claudel tenia una visió dinàmica del món (a *Traité de la co-naissance*, 1904): "Aucune chose n'a été créée une fois pour toutes; elle n'est point arrêtée; elle continue à être produite, elle exprime un état de tension permanent de l'effort dont elle est l'acte" (Claudel, *Œuvre poétique*, 165). I ja en darrer terme, podríem recordar la importància declarada de Claudel envers el coneixement i l'elogi que li féu Ponge amb el seu *Nioque [gnosis] de l'Avant-Printemps*. D'altra banda, hem d'assenyalar que l'any 1955 Ponge va escriure, per a l'homenatge que la NRF li féu a Claudel, el text «Prose de profundis à la gloire de Claudel» (a *Lj*, 25-32), un text que, segons Alexandre (1997: 123), podria considerar-se com un "pastiche claudélien, formel et thématique, qui multiplie les références au texte claudélien autour d'un axe dicté pas des calembours et des étymologies douteuses", però on es pot copsar el precís i particular coneixement que tenia Ponge de l'obra claudeliana (per a una anàlisi d'aquest text, *vid.* Alexandre 1997: 122-126).

Quant a l'empremta de Mallarmé en Ponge, es pot consultar, per exemple, la relació que estableix Jean-Luc Steinmetz entre els dos poetes a l'article «Une leçon de détachement. *Le Savon*» (a *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, 1986, pp. 147-150); o bé el treball de Sydney Lévy «Mutisme pongien et chose mallarméenne» (*Dalhousie French Studies*, núm. 25, 1993, pp. 79-88). I pel que fa a la presència de Mallarmé en l'escriptura pongeana des del punt de vista dels manuscrits, *vid.* Monic Robillard «Ponge en la grotte mallarméenne» (*Genesis*, núm. 12, 1998, pp. 27-48). Quant al vincle entre Ponge i Claudel, *vid.* l'estudi de Guy Lavorel «Ponge et Claudel» (a *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, 1986, pp. 315-325), o bé el detallat de Didier Alexandre «Francis Ponge: *Re-connaissance* à Paul Claudel»

⁶⁵² De fet, pogueren haver fet coneixença, atès que coincidiren en el temps, però Ponge i Claudel mai no es van tractar personalment malgrat el que podria deduir-se d'aquestes paraules que es llegeixen a un dels escrits pongeans: "demander à Claudel quelle est la signification de la colombe du Saint-Esprit" (LR, 31).

(*Claudél Studies*, vol. 24, núm. 1-2, 1997, pp. 118-138). I ja pel que fa a la influència de tots dos autors, *vid.* Bernard Beugnot «Ponge à l'ombre de Mallarmé. Variations sur Claudel et Mallarmé» (*Littératures*, núm. 21-22, 2000, pp. 277-289).

La bibliografia comparatista que relaciona Ponge amb d'altres autors, certament, és molt abundant. Hom podria consultar, per exemple, el clàssic estudi de Richard *Onze études sur la poésie moderne* (1964), on Ponge és tractat juntament amb altres poetes nascuts entre 1887 i 1927 (Pierre Reverdy, Saint-John Perse, René Char, Paul Éluard, Georges Schehadé, Eugène Guillevic, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet i Jacques Dupin). El fil conductor que donaria coherència a l'*ensemble* hauria estat, segons explicava l'investigador a l'*avant-propos*, que tots aquests poetes "ont été saisis au niveau d'un contact originel avec les choses" (Richard 1964: 7); però si bé, i com diu Richard, es tractaria d'abordar la manera com la poesia desenvolupa la "problématique rêvée de la présence" (*ibid.*, 9), el cas de Ponge distaria particularment dels altres segons el nostre judici, atès que l'*univers imaginaire* pongeà seria, en tot cas, el del món que ens circumda i que construïm mentalment en funció dels mots que emprem per a designar-lo. Així mateix, disposaríem del treball de Robert Mauzi «Le monde et les choses dans la poésie française contemporaine depuis le surréalisme» (1967), d'on, partint de Breton, l'autor parla, a banda de Ponge, de Michaux, Reverdy, Superville, la poesia d'Éluard no amorosa i Char. I l'estudi ofereix una justa panoràmica de les ramificacions que s'obriren en l'àmbit poètic després de la revolució onírica surrealista. En aquest cas, però, el que s'assenyala és la distància estilística entre els poetes, criteri amb què ens mostrem plenament d'acord. D'un to molt diferent és el treball de Georges Mounin *Sept poètes et le langage: Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, André Breton, Paul Eluard, Francis Ponge, René Char, Victor Hugo* (Paris: Gallimard, 1992), tot i que la perspectiva lingüística que semblava col·legir-se del títol no s'il·lustra després amb detall, i la monografia sols ofereix una visió de conjunt de l'estil dels poetes mencionats. Nosaltres destacariem, per exemple, l'estudi de Bernard Veck *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire* (1993), on l'autor relaciona Ponge amb Proust, Claudel, Valéry i Rimbaud a partir d'exemples concrets;⁶⁵³ i també en altres treballs, Veck incideix en els deutes pongeans envers aquests i autors, i d'una forma plausible. A un treball específic sobre *Le Parti pris*, per exemple, Veck (1994: 89-96 i a 105-111) explicita les marques intertextuals que es poden descobrir a molts textos del poemari, i l'investigador en detalla els que s'observen entre «La jeune mère» de Ponge (*PP*, 66) i «La jeune mère» de Valéry (1928); entre «De l'Eau» (*PP*, 61-63) i «Louanges de l'eau» també de l'autor de Sète (1935); entre «L'Huître» (*PP*, 43) i «L'Huître et les plaideurs» de La Fontaine (*Fables*, IX, 9, 1678); o bé entre el poema «Pluie» (*PP*, 31-32) i «La Pluie» de Claudel (de *Connaissance de l'Est*, 1900); i així mateix, Veck adverteix que l'enigmàtic rètol «Bois-charbons» que apareix al final de *Les Champs magnétiques* (1919) de Breton i Soupault (i al qual Breton torna a al·ludir a *Nadja*, 1928), és el d'una de les botigues de la plaça Maubert de París que Ponge cita a «Les trois Boutiques» (*PP*, 78-79). A part de les qüestions intertextuals, però, els estudis comparatistes s'han centrat en aspectes molt diversos de l'obra pongeana a partir dels quals es convocaven autors de molt distinta naturalesa. A Cerisy, per exemple, Marcel Spada abordava les relacions que podrien establir-se entre els tan allunyats Ponge i Bataille («Sur les tablettes d'Eros Antéros: Ponge et Bataille», 1975, a Bonnefis/Oster 1977: 152-168); Judit Preckshot presentà una tesi doctoral a la Universitat de Califòrnia on es confrontaven textos de Ponge i de Michaux, i malgrat que, com anotàvem més amunt, Ponge es

⁶⁵³ Es tracta d'una monografia que sintetitza la tesi doctoral de Veck: «Oui mais non; pratiques intertextuelles dans l'écriture de Francis Ponge (Claudel, Proust, Rimbaud, Valéry)» (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991).

distanciava de la poesia de Michaux («The Fiction of Poetry. The Prose Poems of Ponge and Michaux», 1977); així mateix, especialment interessant resulta l'estudi de Jean-Michel Adam relatiu a la importància que Ponge i Char li donaren al diccionari Littré, tot i que, en aquest cas, el punt de confluència s'estableix en el mateix diccionari i no pas en la forma amb què cada poeta en féu ús («René Char et Francis Ponge lecteurs de *Littré*», *Le Français d'Aujourd'hui*, núm. 94, 1991, pp. 98-105). Claudine Rousseau es decantaria per relacionar la figuració pongeana amb la d'Éluard a «Francis Ponge et Paul Éluard à la flamme d'une bougie... Lecture à deux voix» (*Studi Francesi*, vol. 25, núm. 75, 1981, pp. 494-499); Adalberto Müller Jr., traductor de Ponge, com havíem vist, presentava a Brasília (Universidade de Brasília) la *dissertação de mestrado* «A palavra poética e o desvelamento das coisas: uma leitura de João Cabral e Francis Ponge» (1996); i també un altre estudi que abordaria les relacions entre Ponge i Cabral de Melo seria el de Maria Andresen de Sousa Tavares *Poesia e pensamento* (Lisboa: Caminho, 2001; amb prefaci de Manuel Gusmão), un estudi comparatiu (fruit de la tesi doctoral de l'autora) entre Wallace Stevens, João Cabral de Melo Neto i Francis Ponge. Com apuntàvem, la bibliografia fóra innúmera, però voldríem assenyalar encara l'anàlisi de Thangam Ravindranathan que relaciona Ponge amb Perec pel que fa a qüestions d'*avant-texte* «Entre l'exhaustif et l'inachevé: Ponge et Perec» (*Symposium*, vol. 59 núm. 4, 2006, pp. 212-224), així com la tesi de Marie-Hélène Luebbbers «La problématique de l'idiomaticité chez Tzara et Ponge» (Irvine, University of California at Irvine, 1994), ja que, en moltes ocasions, els jocs lèxics de Ponge, i malgrat fonamentarse en aspectes lingüísticament comprovables, podrien assimilar-se als efectes de desplaçament situacional que provoquen els escrits del romanès.

Pel que fa al treball crític del mateix Ponge, hem de dir que el poeta mai no escriuria a propòsit dels seus contemporanis, però féu una excepció amb dos autors que respectava especialment: i així, va escriure un article sobre Denis Roche i un altre sobre André du Bouchet. Roche s'havia vinculat, des del 1962, al grup *Tel Quel* de Sollers i Pleyner, i Ponge escriuria sobre ell a la tardor de 1974 a la revista *TXT* (núm. 6-7, pp. 19-22), és a dir, després del seu trencament amb *Tel Quel* (esdevingut el febrer de 1974), i just en el moment en què també Roche es distancià del *telquelisme*. L'escrit de Ponge («Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un *portrait complet* de Denis Roche»), evidentment, res no tindria de convencional article crític, i llegiríem un elogi relatiu a la fredor rocheana i al fet que els textos del poeta demostraven, segons ell, una mena de reflexió tècnica, la resolució matemàtica d'una concepció de les coses –i de la mateixa poesia– severa i intel·ligent. I quant a Du Bouchet, Ponge li escriuria un article («Pour André du Bouchet») al monogràfic que revista *l'Ire des Vents* dedicà al poeta (*Espaces pour André du Bouchet*, núm. 6-8, 1983, pp. 328-333). En aquest cas, Ponge lloava els meandres tipogràfics de Du Bouchet, i també la seva activitat traductora (i val a dir que Du Bouchet va ser l'autor, per exemple, de bona part de les versions dels poemes de Hölderlin que apareixen a l'edició que «La Pléiade» dedicà al poeta alemany; i la seva exquisidesa cadencial es fa més que evident). Per a un informe detallat sobre aquests dos escrits de Ponge, remetem a l'article de Jean-Marie Gleize «Vers des objets spécifiques»⁶⁵⁴ (1992), on el crític explica i justifica amb arguments pongeans, les raons de l'elecció del nostre autor per aquests dos poetes.

⁶⁵⁴ Hauríem de dir, a més, que aquest títol de Gleize no és pas arbitrari. Com que, per al crític, Ponge no escriuria *poemes* en el sentit convencional del terme, sinó que es dirigiria literalment *vers les objets spécifiques*, aquesta mateixa expressió l'havia establert Donald Judd en l'àmbit de les arts plàstiques, i Gleize l'adoptà per tal de referir-se a l'estil pongeà.

Com assenyalàvem, però, Ponge es mostrava molt suspicax envers la poètica dels seus contemporanis, i això a pesar que el seu estil deixà una intensa petjada (tot i que més pel fet de ser un poeta adreçat a les coses, que no pas pel fet de ser un científic del mot, que era com ell hagués volgut ésser jutjat). Jean Follain, per exemple, gran entusiasta, com Ponge, de la pintura de Chardin, declararia haver-se sentit colpit per “la lecture des entretiens entre Ponge et Philippe Sollers qui m’ont ouvert des vues et précisé des choses”, tal i com es llegeix a la correspondència intercanviada entre Ponge i Tortel (1998: 249). I pel que fa a Eugène Guillevic, les *choses* que habiten els seus poemes (*l’assiette, le roc, l’arbre, l’orange*) ens reportarien immediatament a l’univers pongeà, malgrat que hem de precisar que *Terraqué* (Paris: Gallimard, 1942) va aparèixer al mateix temps que *Le Parti pris*. Certament, i com assenyala Borel (1968: 7-8), Guillevic està lluny “de l’attitude pongienne devant l’objet, d’une poésie du langage où l’on ne sait plus, des mots, des choses, lesquels sont signifiants, lesquels signifiés, si ce sont les objets qui sont en train de se changer en signes ou non plutôt les signes en objets”, però el cert és que l’atenció en l’objecte i en la poesia diríem que *desafecta* serien el fruit de l’empremta de Ponge, i difícilment els crustacis que apareixen al seu poemari *Exécutoire* (Paris: Gallimard, 1947), per exemple, podrien deixar de recordar-nos les *crevettes* pongeanes: “Tous les crustacés/Qui ont tant de noms/Et bien plus encore/De couleurs, de formes,/Ils ne savent pas/Qu’il y a la mer” (Guillevic [1947] 1968: 190). I així mateix, els títols de l’obra d’altres poetes com Gil Jouanard, per exemple, l’autor de *Le Goût des choses* (Paris: Verdier, 1994), i *Bonjour, Monsieur Chardin* (Paris: Deyrolle, 1994), serien prou eloqüents pel que fa al llegat de Ponge.⁶⁵⁵ I per a concloure aquest petit itinerari que obre rutes pongeanes, i per tal de refermar la presència de la seva veu, voldríem assenyalar que a Lyon es troba el *Groupe Francis Ponge* del *Centre d’Études Poétiques de l’ENS LSH* (École normale supérieure Lettres et Sciences humaines), que treballa en col·laboració amb *L’Équipe de Lecture et Réception du Texte Contemporain* de l’Université Lyon II, i el *Groupe de Recherche «Le Livre de Poésie» del CNRS* (Centre national de la recherche scientifique) de París. La pervivència de la poètica de Ponge, però, restaria sempre preservada per la memòria especular que atribuïem a la paraula; sempre com a deute i promesa de sentit i referència.



⁶⁵⁵ Cal recordar la quantitat d’escrits que Ponge dedicà a Chardin, el nom del qual, com deia, “remplace pour moi celui d’un ensemble de vertus” (*PA*, 232). Així, i a banda de l’article: «De la nature morte et de Chardin» (*AC*, P2, 661-667), es trobaren, als arxius pongeans, un munt de dossiers relatius al pintor, alguns dels quals es recullen a *PA* (232-246): «Hommage à Chardin», «De Chardin et de la nature morte», o «À propos de Chardin».

10. BIBLIOGRAFIA CITADA

10.1 BIBLIOGRAFIA PONGEANA PRIMÀRIA:

POEMARIS, RECULLS I CORRESPONDÈNCIA DE FRANCIS PONGE

Producció pongeana editada en vida del poeta, per ordre cronològic de publicació

- 1942 [PP], *Le Parti pris des choses*, précédé de *Douze Petits Écrits* et suivi de *Proèmes*, Paris: Gallimard, 1967 [*Le Parti pris* es publicà originalment a les edicions de la *Nouvelle Revue Française*, així com el 1926 ja s'havien publicat els *Douze petits écrits* que no citem en aquestes pàgines. De *Le Parti pris*, que fou reimprès el 1945, se'n féu una nova edició el 1945 que, tal i com advertia, hauria estat «revue et corrigée par l'auteur» (P1, 897); les variants, però, es reduïrien a una vintena de modificacions tipogràfiques. El text de l'edició que hem emprat nosaltres reproduceix el de 1942].
- 1948 [Pr], *Proèmes*, citem per PP (pp. 103-222) [el recull es publicà per primer cop a les edicions de la *Nouvelle Revue Française*, amb coberta il·lustrada per Georges Braque (una papallona sobre una flor)].
- 1950 [LS], *La Seine*, citem per P1 (pp. 241-297) [la primera edició es féu el 1950 a Lausanne: La Guilde du Livre. Al volum de «La Pléiade» des d'on citem, s'inclou un apartat (*Dans l'atelier de «La Seine»*) que incorpora el llistat bibliogràfic dels documents que usà Ponge per a escriure el text, un pla del desenvolupament de l'obra (*Plan du discours*), un índex (*Table*), i la reproducció de dos cal·ligrames genètics que figuraven al manuscrit].
- 1952 [LR], *La Rage de l'expression*, Lausanne: Mermod.
- 1961 [Ly], 1961, *Lyres*, Paris: Gallimard, 1981.
- 1961 [Mt], 1961, *Méthodes*, Paris: Gallimard, 1971.
- 1961 [Pc], 1961, *Pièces*, Paris: Gallimard, 2003 [originàriament, *Lyres*, *Méthodes* i *Pièces* es publicaren de forma conjunta, el 1961, al volum *Le Grand Recueil* (Paris: Gallimard)].
- 1965 [PM], *Pour un Malherbe*, Paris: Gallimard.
- 1967 [Sa], *Le Savon*, citem per P2 (pp. 355-416) [publicat per primer cop a Gallimard. A l'edició de «La Pléiade» des d'on citem, hi consta un sisè apèndix (l'original n'afegia cinc) titulat «De l'importance historique du savon dans mon œuvre», així com un fragment del programa de mà de l'escenificació de *Le Savon* que es dugué a terme el 15 de juliol de 1985 al verger d'Urbain V durant els actes del Festival d'Avignon, i on el director de l'espectacle, Christian Rist, certificava no haver efectuat cap modificació respecte del text original].
- 1971, *Écrits récents* [escrits inèdits de Francis Ponge datats del 1970], dins «Ponge Aujourd'hui», *TXT*, núm. 3-4, pp. 36-39.
- 1971 [FP], *La Fabrique du Pré*, Genève: Skira.
- 1971 [B], *Braque*, Paris: Draeger [l'edició també inclou textos de Pierre Descargues i André Malraux].
- 1977 [CF], *Comment une figue de paroles et pourquoi*, pres., cronol. i notes de Jean-Marie Gleize, Paris: Flammarion, 1997 [la primera edició es publicà també a Flammarion].

- 1977 [AC], *L'Atelier contemporain*, citem per *P2* (pp. 563-746) [publicat per primer cop a Gallimard].
- 1981 [LT], *La Table*, citem per *P2* (pp. 911-946) [es publicà per primer cop en tant que transcripció del manuscrit (i il·lustrat amb diverses pàgines en reproducció facsímil) a càrrec de Bernard Beugnot i Robert Mélançon dins «Francis Ponge», coord. de Bernard Beugnot i Robert Mélançon, *Études Françaises*, vol. 17, núm. 1-2, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 8-49; l'edició incorporava una introducció de Bernard Beugnot: «La table en chantier», pp. 3-7].
- 1983 [N], *Nioque de l'Avant-Printemps*, Paris: Gallimard.
- 1983 [V], 1983, *Petite suite vivaraise*, Montpellier: Fata Morgana [l'edició inclou la reproducció d'una de les litografies amb què Jean Dubuffet retratà Ponge].
- 1984 [PE], *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Paris: Hermann [l'edició inclou setze dibuixos originals de François Rouan].

Publicacions després de la mort del poeta

- 1992 [NNR I, II, III], *Nouveau, nouveau recueil*, citem els tres volums per *P2* (pp. 1059-1330) [Aquests compilatoris, relatius a textos pongeans dels períodes 1923-1942, 1940-1975, i 1967-1984, respectivament, es publicaren a Gallimard, ed. i notes de Jean Thibaudeau].
- 1999 [P1], *Œuvres complètes*, vol. I, ed. dirigida per Bernard Beugnot amb la col·lab. de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon i Bernard Veck, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- 2002 [P2], *Œuvres complètes*, vol. II, ed. dirigida per Bernard Beugnot amb la col·lab. de Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon, Philippe Met i Bernard Veck, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- 2005 [PA], *Pages d'Atelier 1917-1982*, comp., ed. i pres. de Bernard Beugnot, Paris: Gallimard, 2005.



- 1986 [C1], *Correspondance Francis Ponge-Jean Paulhan 1923-1968*, vol. I (1923-1946), ed. i notes de Claire Boaretto, Paris: Gallimard.
- 1986 [C2], *Correspondance Francis Ponge-Jean Paulhan 1923-1968*, vol. II (1946-1968), ed. i notes de Claire Boaretto, Paris: Gallimard.
- 1995, *Treize lettres à Castor Seibel* [cartes enviades de Ponge a Seibel de 1970 a 1985], Paris: L'Échoppe.
- 1998, *Correspondance avec Jean Tortel (1944-1981)*, ed. i pres. de Bernard Beugnot i Bernard Veck, Paris: Stock.

- 1999, *Lettres à Jean Thibadeau* [cartes enviades de Ponge a Thibadeau de 1961 a 1982], pres. i notes del destinatari, Cognac: Le Temps qu'il fait.
- 2000, «Lettres à un jeune homme» [cartes enviades de Ponge a Gérard Farasse de 1969 a 1981], dins «Francis Ponge: Matière, Matériau, Matérialisme», comp. i pres. de Nathalie Barberger, François Noudelmann i Henri Scepi, *La Licorne*, núm. 53, pp. 119-140.

10.2 BIBLIOGRAFIA PONGEANA SECUNDÀRIA:

ESTUDIS, RECENSIONS I ARTICLES SOBRE FRANCIS PONGE, I ENTREVISTES AL POETA

- ADAM, Jean-Michel, 2004, «Ponge rhétoriquement», dins *Ponge, résolument*, dir. de Jean-Marie Gleize, Lyon: ENS Éditions, 2004, pp. 19-38.
- ADERT, Laurent, 2004, «La mesure de l'homme (l'éthique du dire selon Francis Ponge)», *Versants*, núm. 48, pp. 281-299.
- ALEXANDRE, Didier, 1997, «Francis Ponge: Re-connaissance à Paul Claudel», *Claudel Studies*, vol. 24, núm. 1-2, pp. 118-138.
- , 2000, «La matière lyrique», dins «Francis Ponge: Matière, Matériau, Matérialisme», comp. i pres. de Nathalie Barberger, François Noudelmann i Henri Scepi, *La Licorne*, núm. 53, pp. 27-38.
- ALLEN, Suzanne, 1975, «Le mot certes... écrit Ponge», dins *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], dir. de Philippe Bonnefis i Pierre Oster, Paris: Union générale d'Éditions, 1977, pp. 221-256.
- ARON, Thomas, 1980, *L'objet du texte et le texte-objet. «La chèvre» de Francis Ponge*, Paris: Éditions Français Réunis.
- ASSOUN, Paul-Laurent, 1988, «Puissance de la chose et pouvoir du mot», dins *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, pp. 161-170.
- AUBERT, Nathalie, 2004, «Proust, Ponge, Jaccottet: un parcours phénoménologique dans le Visible», *Studi Francesi*, vol. 48, núm. 1 [142], pp. 118-127.
- AYME, Albert, 1999, *Une amitié discrète*, Paris: Traversière.
- BARDÈCHE, Marie-Laure, 1999, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Lausanne/Paris: Delachaux & Niestlé.
- BARTOLI-ANGLARD, Véronique, 1988, «Francis Ponge: un dictionnaire évolutif», dins *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, pp. 91-100.
- BEUGNOT, Bernard, 1986a, «Francis Ponge et l'invention des formes», *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, núm. 1-2, Heidelberg, 1986, pp. 154-170.
- , 1986b, «Une poésie du manifeste?», dins *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, 1986, pp. 122-142.
- , 1989, «Dispositio et dispositifs: l'invention poétique dans *La Figue (sèche)*», *Urgences*, núm. 24, pp. 43-51.

- , 1990, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris: PUF.
- , 1992, «Questions rhétoriques: Ponge et les *Cabiers du Sud*», *Revue des Sciences Humaines*, núm. 228, pp. 51-69.
- , 1994, «Silences et béances du manuscrit: le cas Ponge», *Romanic Review*, vol. 86, núm. 3, pp. 473-483.
- , 1998, «Bibliographie des études génétiques sur Francis Ponge», *Genesis*, núm. 12, pp. 191-197.
- , 1996, «Francis Ponge: l'invention des effets de clôture», dans *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, dir. de Claude Duchet i Isabelle Tournier, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 169-189.
- , 1999, «Clivages critiques: Genèse et réception du *Pour un Malherbe*», dans *Œuvres et Critiques*, coord. de Michel Peterson, vol. 24, núm. 2, pp. 26-44.
- , 2001, «Visions de l'écriture dans le prisme éditorial (à propos de Ponge)», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol 25, núm. 1-2, pp. 149-168.
- BEUGNOT, Bernard/MÉLANÇON, Robert (coords.), 1981, «Francis Ponge», *Études Françaises*, vol. 17, núm. 1-2, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- BEUGNOT, Bernard/VECK, Bernard, 1993, «Le *scriptorium* de Francis Ponge», *Bulletin du Bibliophile*, núm. 2, pp. 411-426.
- BEUGNOT, Bernard/MARTEL, Jacinthe, 1998, «Archives pongiennes. Œuvres et correspondance», *Genesis*, núm. 12, pp. 185-189.
- BIGONGIARI, Piero, 1974, «Ponge al clavicembalo dei prati», *Books Abroad*, vol. 48, núm. 4, pp. 699-703.
- BONNEFIS, Philippe/OSTER, Pierre (dirs.), 1977, *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy] Paris: Union générale d'Éditions [actes del Col·loqui sobre Francis Ponge celebrat del 2 al 12 d'agost del 1975 al Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle].
- BOULANGER, Nicole, 1984, «La semaine de Francis Ponge» [entrevista a Ponge, 13 de setembre de 1984], *Le Nouvel Observateur* (28 septembre-4 octobre), pp. 3-4.
- BRACHER, Nathan, 1989, «Pour ouvrir des abîmes: les textes in-finis de Francis Ponge», *Romance Quarterly*, vol. 36, núm. 2, pp. 169-178.
- BRAQUE, Georges, 1956, «Partir du plus bas», dans «Hommage à Francis Ponge», *Nouvelle Revue Française*, núm. 45, p. 385.
- CALVINO, Italo, 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti [citem per Milano: Mondadori, 1993].
- , 1991, «Francis Ponge», dans *Perché leggere i classici*, Milano: Mondadori, pp. 285-291.
- CAMPOS, Haroldo de, 1999, «Francis Ponge: la Rhétorique de *L'Araignée*», *Œuvres et Critiques*, coord. de Michel Peterson, vol. 24, núm. 2, pp. 45-57.
- CAMUS, Albert, 1943, «Lettre au sujet du *Parti pris* de Francis Ponge» dans *Essais*, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1965, pp. 1662-1668.
- CARNER, Josep, 1956, «Francis Ponge et les choses» [versió fr. d'Émilie Noulet], dans «Hommage à Francis Ponge», *Nouvelle Revue Française*, núm. 45, pp. 409-412 [citem per «Francis Ponge i les coses», prefaci a Francis Ponge, *El Partit pres de les coses*, ed. bilingüe, trad. cat. de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Llibres del Mall, 1987, pp. 9-12].

- CASADO, Miguel, 2001, «Espiral para un Ponge», pròleg a Francis Ponge, *La rabia de la expresión*, trad. cast. de Miguel Casado, Barcelona: Icaria, pp. 7-42.
- , 2007, «Clave de los tres reinos», pròleg a Francis Ponge, *La soñadora materia. Tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión, La fábrica del prado*, ed. bilingüe, trad. cast. de Miguel Casado, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 7-30.
- CHAPON, François, 1960, *Francis Ponge: une œuvre en cours*, pres. d'Octave Nadal, Paris: Bibliothèque littéraire Jacques Doucet [catàleg de l'exposició sobre l'obra de Francis Ponge que tingué lloc a la Bibliothèque Jacques Doucet del 14 al 25 de juny de 1960].
- , 1977, *Francis Ponge. Manuscrits, Livres, Peintures*, Paris: Centre Georges Pompidou [catàleg de l'exposició sobre l'obra de Francis Ponge que tingué lloc a la Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, del 25 de febrer al 4 d'abril de 1977].
- CHARMONT, François-Luc, 1988, «Francis Ponge parle», dins *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, pp. 15-16 [l'article inclou un fragment de l'entrevista que Ponge concedí a Carla Marzi i que s'enregistrà a la RAI el 19 de febrer de 1965: «Réponses à la radio romaine» (fou difosa el 8 de març del mateix any)].
- COLLOT, Michel, 1991, *Francis Ponge: entre mots et choses*, Seyssel: Champ Vallon.
- COMBE, Dominique, 1990, «La nouvelle rhétorique de Francis Ponge», *Mesure*, núm. 3, pp. 147-167.
- , 1998, «Genèse d'une poétique: Pour un Malherbe», *Genesis*, núm. 12, pp. 119-128.
- CORTÈS, Jacques, 1985, «Des principes au plaisir du texte. Effets sémantiques et pragmatiques dans trois poèmes de Francis Ponge», *Le Français dans le monde*, núm. 192, pp. 35-38.
- CUILLÉ, Lionel, 2004, «Généalogie de la *qualité différentielle*. Ponge et le darwinisme», dins *Ponge, résoluement*, dir. de Jean-Marie Gleize, Lyon: ENS Éditions, 2004, pp. 233-246.
- DAHLIN, Loïs, 1979, «Entretien avec Francis Ponge: ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres» [13 de juny de 1979], *The French Review*, vol. LIII, núm. 2, 1980, pp. 271-281.
- DAIVE, Jean, 1984, «À Bar-sur-Loup» [entrevista a Ponge, 5 d'octubre de 1984], *Fig.*, vol. 5, [s/n], 1991, pp. 27-45.
- DEGUY, Michel, 1966, «Ponge-Pilate», *Critique*, núm. 234, pp. 923-929.
- DERRIDA, Jacques, 1975, *Signéponge*, dins *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], dir. de Philippe Bonnefis i Pierre Oster, Paris: Union Générale d'Éditions, 1977, pp. 115-144.
- , 1984, *Signéponge/Signsponge*, New York & Guildford: Columbia University Press [citem per *Signéponge*, Paris: Seuil, 1988].
- DHÔTEL, André, 1949, «Rhétorique fabuleuse», *Cahiers du Sud*, núm. 296, pp. 3-13.
- DIMITRU, Corina, 1982, «Le fonctionnement du texte poétique chez Francis Ponge», *Analele Stiintifice ale Universitatii «Al. I. Cuza» din Iasi*, núm. 28, pp. 43-46.
- DOMENECH, Antonio, 1985, «Francis Ponge et l'expression» [Memòria de llicenciatura], València: Universitat de València.
- DUAULT, Alain, 1971, «La mutité inscrite», dins «Ponge Aujourd'hui», *TXT*, núm. 3-4, pp. 22-35.
- DUCHÉ, Jean, 1950, «Francis Ponge et le langage» [entrevista a Ponge; no es detalla la data exacta], *Synthèses*, núm. 50, pp. 224-228.

- FARASSE, Gérard, 1973, «Héliographie», *Revue des Sciences Humaines*, vol. XXXVIII, n° 151, pp. 435-457.
- , 1975, «Quelques phrases mises de côté pour Francis Ponge», dans *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], dir. de Philippe Bonnefis et Pierre Oster, Paris: Union Générale d'Éditions, 1977, pp. 199-220.
- , 1988, «La métaphore traversée», dans *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, pp. 66-79.
- , 1989, «Éléments de rhétorique à l'usage des amateurs de Ponge», *L'École des Lettres*, vol. 2, n° 8, pp. 141-150.
- , 1996, *L'âne musicien. Sur Francis Ponge*, Paris: Gallimard.
- , 2004, «Par cœur», dans *Ponge, résolument*, dir. de Jean-Marie Gleize, Lyon: ENS Éditions, pp. 273-285.
- FARASSE, Gérard/VECK, Bernard, 1999, *Guide d'un petit voyage dans l'Œuvre de Francis Ponge*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- FORMENTELLI, Eliane, 1981, «Ponge-Peinture», dans *Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX^e et XX^e siècles)*, comp. de Philippe Bonnefis et Pierre Reboul, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981, pp. 173-220.
- GIORDAN, Claudine, 1976, «Ponge et la nomination», *Poétique*, n° 28, pp. 484-495.
- GLEIZE, Jean-Marie, 1983, *Poésie et Figuration*, Paris: Seuil.
- , 1986, «Présentation», dans *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, n° 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, pp. 9-13.
- , 1988a, *Lecture de Pièces de Francis Ponge: les mots et les choses*, Paris: Belin.
- , 1988b, *Francis Ponge*, Paris: Seuil.
- , 1992, «Vers des objets spécifiques», *Europe*, n° 755, pp. 20-31.
- , 1997, «L'or de la figue», pres. a *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris: Flammarion, pp. 9-50.
- , 2004a, «Ponge? Un grenier à tracasseries pour les dents», dans *Ponge, résolument*, dir. de Jean-Marie Gleize, Lyon: ENS Éditions, 2004, pp. 11-15.
- , 2004b, «Écrire contre», dans *Ponge, résolument*, dir. de Jean-Marie Gleize, Lyon: ENS Éditions, 2004, pp. 117-124.
- GLEIZE, Jean-Marie/VECK, Bernard, 1979, *Francis Ponge*, Paris: Larousse.
- , 1984, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Presses Universitaires de Lille.
- GORRILLOT, Bénédicte, 2003, «Francis Ponge et l'hybridité poétique», *Sites*, vol. 7, n° 1, pp. 64-81.
- GRACQ, Julien, 1986, «Une œuvre amicale», dans *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, n° 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, 1986, pp. 19-31.
- HANNA, Christophe, 2002, «Pour un Malherbe de Francis Ponge: une archéologie de la raison classique», *La Lecture littéraire* [especial écrivains, lecteurs, però sense especificació numèrica], pp. 115-135.
- HOLLIER, Denis, 1967, «L'opinion changée quant à Ponge», *Tel quel*, n° 28, pp. 90-93.
- HUBIER, Sébastien, 1993, «Rhétorique et poésie chez Francis Ponge», *L'Information Littéraire*, vol. 45, n° 3, pp. 29-34.
- IVASK, Ivar, 1986, «Notes pour un Francis Ponge à Norman», dans *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, n° 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, pp. 278-286.

- JACOMINO, Christian, 1986, «Temps et création (à propos de Francis Ponge)», *Nouvelle Revue Française*, núm. 407, pp. 50-63.
- JEAN, Raymond, 1986, «La compagnie de Ponge», dins *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, 1986, pp. 38-44.
- KAUFMANN, Vincent, 1986, «Co-réalisations (Ponge)», dins *Le livre et ses adresses*, Paris: Méridiens Klincksieck, pp. 115-149.
- KINGMA-EIJGENDAAL, Tineke/SMITH, Paul J., 2004, *Francis Ponge. Lectures et méthodes*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- KOSTER, Serge, 1983, *Francis Ponge*, Paris: Henri Veyrier [inclou les entrevistes a Ponge: «Francis Ponge “témoin du siècle”», pp. 97-102, concedida el 3 de novembre de 1981 per al diari *Le Monde* (i que es publicà, en part, l'1 de gener de 1982 amb el títol de «Francis Ponge: “Vivre sur un fond de pessimisme”», p. 9), i «Regards sur un parcours», concedida amb motiu de la publicació del llibre el 2 de febrer de 1983. Així mateix, assenyalen que l'edició inclou una important mostra de fotografies de Ponge; d'infància i de joventut, però sobretot de la seva trajectòria poètica i envoltat pel seu cercle d'amics escriptors i artistes plàstics].
- LAFOND, Natacha, 2007, «Ponge et Rameau pour une réson d'êtres au XX^e siècle», *Variations*, núm. 15, pp. 63-75.
- LAMIOT, Christophe, 1997, *Eau sur eau. Les dictionnaires de Mallarmé, Flaubert, Bataille, Michaux, Leiris et Ponge*, Amsterdam: Michael Bishop.
- LAVOREL, Guy, 1986a, *Francis Ponge*, Lyon: La Manufacture [inclou una entrevista a Ponge feta al Mas des Vergers el 12 d'octubre de 1985, pp. 251-260].
- , 1986b, «Ponge et Claudel» dins *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, 1986, pp. 315-325.
- , 1998, «Ponge et La Bruyère: deux hommes de caractères», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 25, núm. 48, pp. 41-53.
- LECLAIR, Danièle, 1995, *Lire «Le Parti pris des choses»*, Paris: Dunod.
- LÉONARD, Albert, 1973, «Francis Ponge et la naissance d'une nouvelle rhétorique», *Liberté*, núm. 89, pp. 145-153.
- LÉONARD, Paul, 1981, «Ponge penseur?» dins «Francis Ponge», coord. de Berbard Beugnot i Robert Mélançon, *Études Françaises*, vol. 17, núm. 1-2, pp. 99-110.
- LEUWERS, Daniel, 2005, «Francis Ponge et l'obsession des dates», *Iris Journal of French Studies*, núm. 5, pp. 1-6.
- LÉVY, Sydney, 1992, «Ponge épistémologue», *TLE* [Théorie, Littérature, Enseignement], núm. 10, pp. 143-154.
- , 1993, «Mutisme pongien et chose mallarméenne», *Dalhousie French Studies*, núm. 25, pp. 79-88.
- , 1994, «(“Je veux dire à la fois flamme et flèche)”: désordre et singularité chez Francis Ponge», dins *Figuring things: Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century*, ed. de Charles D. Minahen, Lexington: French Forum, 1994, pp. 217-232.
- , 1999, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie*, Vincennes: PUV.
- LITTLE, Roger, 1992, «Francis Ponge et la nostalgie cratylienne», *Europe*, núm. 755, pp. 32-38.

- LUEBBERS, Marie-Hélène, 2007, «*La Cruche* de Ponge: un objet mallarméen», *The French Review*, vol. 80, núm. 4, pp. 860-877.
- MAINCENT, Patrice, 1988, «Entre les mots et les choses: le poète», dins *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, pp. 33-40.
- MALDINEY, Henri, 1974, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne: L'Âge d'Homme [inclou l'«Envoi à Henri Maldiney d'un extrait de mon travail sur *La Table*», pp. 7-9, un escrit inédit de Ponge enviat a Maldiney el 19 d'octubre de 1973 relatiu a *La Table*, però que no coincideix amb cap dels fragments que, finalment, composaren aquesta obra en qüestió].
- , 1993, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, Fougères-La Versanne: Encre marine.
- MARTEL, Jacinthe, 1992, «Chronos: figuration de la genèse dans *le Soleil placé en abîme* de Ponge», *Études Françaises*, vol. 28, núm. 1, pp. 109-124.
- , 1998, «*Artiste en prose*: le calligramme, catalyseur génétique», *Genesis*, núm. 12, pp. 67-80.
- , 1999, «*Le Grand Recueil* ou l'invention du Livre», *Œuvres et Critiques*, coord. de Michel Peterson, vol. 24, núm. 2, pp. 58-76.
- MARTY, Eric, 2000, «Francis Ponge et le neutre», dins «Francis Ponge: Matière, Matériau, Matérialisme», comp. i pres. de Nathalie Barberger, François Noudelmann i Henri Scepi, *La Licorne*, núm. 53, pp. 39-50.
- MATHIEU, Jean Claude, 2005, «Au carrefour des lieux communs», *Le Cageots*, *Rivista di Letterature Moderne e Compare*, vol. 58, núm. 1, pp. 59-71.
- MET, Philippe, 1999, *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris: PUF.
- , 2000, «Modélisations de la Topique chez Francis Ponge», *Études Françaises*, vol. 1, núm. 36, pp. 75-91.
- METZGER, Vincent, 1992, «Comment une *fugue* de paroles et pourquoi», *Europe*, núm. 755, pp. 106-112.]
- MOUGIN, Pascal, 1999, «Francis Ponge: la métaphore malgré tout», dins «Ponge: un centenaire bien agile», ed. d'André Wyss, *Études de Lettres*, vol 1, núm. 250, pp. 53-66.
- NOUDELMAAN, François, 2000, «La chair du savon», dins «Francis Ponge: Matière, Matériau, Matérialisme», comp. i pres. de Nathalie Barberger, François Noudelmann i Henri Scepi, *La Licorne*, núm. 53, pp. 77-87.
- NOULET, Émilie, 1953, «Chronique de la Poésie», *Synthèses*, [s/n], pp. 208-218.
- , 1954, «L'œuvre poétique de Francis Ponge», *Revue de l'Université de Bruxelles*, [s/n], pp. 138-145.
- PELLET, Éric, 1992, «La morale et la rhétorique de la réciprocité», *Europe*, núm. 755, pp. 55-63.
- PETERSON, Michel, 1988, «Du *Littre* à Francis Ponge», *Études Françaises*, vol 24, núm. 2, pp. 75-87.
- PIERROT, Jean, 1993, *Francis Ponge*, Paris: José Corti.
- PINSON, Jean-Claude, 1994, «Le matérialisme poétique de Francis Ponge», *Critique*, núm. 564, pp. 362-377.
- POP, Ion, 1976, «C'est très jeune que j'ai commencé à ouvrir le dictionnaire» [entrevista a Ponge, 16 de març de 1976], *Digraphe*, núm. 46, 1988, pp. 11-21 [es publicà per

- primer cop en llengua romanesa a l'hebdomadari *Tribunu* (București), núm. 26-27, 1976; no hem pogut localitzar les pàgines].
- POUILLOUX, Jean-Yves, 1986, «Ponge et la peinture: la tâche aveugle», *Critique*, núm. 474, pp. 1063-1074.
- PRIGENT, Christian, 1972, «Pour une poétique matérialiste (La lecture sur *Le Pré*)», *Critique*, núm. 301, pp. 506-526.
- REBEJKOW, Jean-Christophe, 1996, «Comment s'y prendre pour croquer le fruit: ou *L'Orange* et *L'Abricot* selon Francis Ponge», *Il Confronto Letterario*, vol. 13, núm. 26, pp. 751-760.
- RICHARD, Jean-Pierre, 1964, «Francis Ponge», dins *Onze études sur la poésie moderne*, Paris: Seuil, pp. 161-181.
- RIEU, Josiane, 1986, «La subjectivité dans *Le Parti pris des choses*», dins *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, pp. 86-111.
- RIFFATERRE, Michael, 1979, «Surdétermination dans le poème en prose (II): Francis Ponge», dins *La production du texte*, Paris: Seuil, pp. 267-285.
- , 1981, «Ponge intertextuel», dins «Francis Ponge», coord. de Berbard Beugnot i Robert Mélançon, *Études Françaises*, vol. 17, núm. 1-2, pp. 73-85.
- RISSET, Jacqueline, 1979, «De varietate rerum, o l'allegria materialista», intr. a Francis Ponge, *Il Partito preso delle cose*, trad. it. de Jacqueline Risset, Torino: Einaudi, pp. 5-10.
- RISTAT, Jean, 1977, «L'Art de la figue» [entrevista a Ponge, 23 de març i 14 d'abril de 1977], *Digraphe*, núm. 14, 1978, pp. 105-125 [citem per *Comment une figue de paroles et pourquoi* [CF], Paris: Flammarion, 1997, pp. 273-294].
- ROCHE, Denis, 1986, «La fabrique d'assez près», dins *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, 1986, pp. 371-380.
- RODRIGUEZ, Antonio, 1999, «Francis Ponge et le courant alternatif de la poésie», dins «Ponge: un centenaire bien agile», ed. d'André Wyss, *Études de Lettres*, vol 1, núm. 250, pp. 33-51.
- ROSS, Diane-Ischa, 1982, «Difficultés d'approche de l'œuvre de Francis Ponge», *La petite revue de philosophie*, vol. 4, [s/n], pp. 37-52.
- RUDOLF, Anthony, 1971, «Francis Ponge: An interview» [4 de maig de 1971], *Modern Poetry in Translation*, núm. 21, 1974, 16-18.
- SAINT ROBERT, Philippe de, 1986, «Pour un Ponge», dins *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, dir. Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, pp. 175-195.
- SAMPON, Annette, 1988, *Francis Ponge. La poétique du figural*, New York: Peter Lang.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, 1985, «En el texto de Francis Ponge», dins *La luz negra (ensayos y notas, 1974-1984)*, Madrid: Júcar, pp. 131-140 [inclou la traducció de cinc poemes pongeans].
- SARTORIS, Ghislain, 1984, «Francis Ponge: Entretien familial» [fragment extret de l'entrevista inèdita a Ponge «Souvenirs impromptus», 19-23 d'agost de 1984], dins *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, 1988, pp. 17-22.
- , 1989, «De la modification des choses par la parole», *Nouvelle Revue Française*, núm. 433, pp. 75-79.

- SARTRE, Jean-Paul, 1944, «L'Homme et les choses», *Poésie*, núm. 20-21, pp. 74-92 [citem per *Situations, I*, Paris: Gallimard, 1947, pp. 226-270].
- SHERMAN, Rachelle Unger, 1978, «Francis Ponge: *Mimesis* versus *Poiesis*», *The French Review*, vol. LII, núm. 1, pp. 62-72.
- SOLLERS, Philippe, 1963, *Francis Ponge*, Paris: Seghers, 2001.
- , 1970, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris: Gallimard/Seuil [comprèn dotze entrevistes de vint minuts de durada que s'enregistraren entre el 28 de febrer i l'11 de març de 1967. Es radiaren per France-Culture entre el 18 d'abril i el 12 de maig de 1967].
- SPADA, Marcel, 1974, *Francis Ponge*, Paris: Seghers.
- , 1979, «Une parole à l'état naissant» [entrevista a Ponge, 8 i 9 d'abril de 1979], *Magazine littéraire*, núm. 260, 1988, pp. 26-33.
- TCHOLAKIAN, Marie-Thérèse, 1989, «La pierre dans la poésie de Ponge», *Études Françaises*, vol. 25, núm. 1, pp. 89-113.
- TEISSIER, Philippe, 1988, «De l'Objet à l'Objet, genèse d'une poétique», *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, 1988, pp. 48-56.
- THIBAUDEAU, Jean, 1967, *Ponge*, Paris: Gallimard.
- TORTEL, Jean, 1953, «Francis Ponge et la formulation globale», *Cahiers du Sud*, núm. 37, pp. 492-500.
- , 1962, «Francis Ponge et la morale d'expression», *Critique*, núm. 181, pp. 481-494.
- , 1975, «Ponge qui n'a de cesse», dins *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], dir. de Philippe Bonnefis i Pierre Oster, Paris: Union Générale d'Éditions, 1977, pp. 16-43.
- , 1984, *Francis Ponge cinq fois*, Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana.
- VALETTE, Bernard, 1988, «Les mots et les choses: le point de vue du linguiste», dins *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, 1988, pp. 23-29.
- VANNIER, Gilles, 1988, «Les mots et les choses, note sur l'approche phénoménologique», dins *Analyses et réflexions sur Ponge*, VVAA, Paris: Marketing, pp. 30-32.
- VECK, Bernard, 1986, «Francis Ponge ou du latin à l'œuvre», dins *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, núm. 51, dir. de Jean-Marie Gleize, Paris: L'Herne, pp. 367-398.
- , 1992, «Flagrant délit de création. Rose, sacripant, Ponge et Proust», *Europe*, núm. 755, pp. 113-119.
- , 1993, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Liège: Pierre Mardaga.
- , 1994, *Le Parti pris des choses de Francis Ponge*, Paris: Bertrand Lacoste.
- , 1998, «Francis Ponge: une poétique de la genèse: de l'exhibition des brouillons à l'invention d'un genre», *Genesis*, núm. 12, pp. 11-26.
- , 1999a, «*Quelques jeunes gens, et l'avenir*. Images du public dans l'œuvre de Francis Ponge», *Œuvres et Critiques*, coord. de Michel Peterson, vol. 24, núm. 2, 1999, pp. 11-25.
- , 1999b, «Vaines formes ou rêves. Notes pour un Ponge lecteur (critique) de Mallarmé», dins *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraire offerts à Bernard Beugnot*, ed. de Jacinthe Martel i Robert Mélançon, Montréal: Paragraphes, pp. 387-396.
- , 2000, «La fleur et le signe. Francis Ponge, matérialiste singulier», dins «Francis Ponge: Matière, Matériau, Matérialisme», comp. i pres. de Nathalie Barberger, François Noudelmann i Henri Scepi, *La Licorne*, núm. 53, pp. 143-152.

- VERNIER, Richard, 1978, «De la poésie objective a la vénération de la matière: Francis Ponge», *Stanford French Review*, núm. 2, pp. 15-24.
- VIÑAS DEL PALACIO, Yolanda, 2003, «Du sacrifice des mots à l'avènement de la parole: *La Figue (sèche)* de Francis Ponge», *Thélème*, núm. 18, pp. 123-132.
- WALTHER, Elisabeth, 1967, «Caractéristiques sémantiques dans l'œuvre de Francis Ponge», *Tel Quel*, [s/n], pp. 81-84.
- WYSS, André, 1999, «Ponge l'aporétique», dins «Ponge: un centenaire bien agile», ed. d'André Wyss, *Études de Lettres*, vol 1, núm. 250, pp. 151-159.
- ZELTNER-NEUKOMM, Gerda, 1956, «Un poète de natures mortes», dins «Hommage à Francis Ponge», *Nouvelle Revue Française*, núm. 45, pp. 422-425.

10.3 BIBLIOGRAFIA GENERAL

Manuels, tractats, actes, monografies, assajos i articles especialitzats

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, 1967, *Teoria da literatura*, Coimbra: Livraria Almedina [citem per *Teoría de la literatura*, trad. cast. de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1972].
- AGUSTÍ, ST. (354-430), *De doctrina christiana/La doctrine chrétienne. Œuvres de Saint Augustin (1ème série)*, intr. i trad. fr. de Madeleine Moreau, text i notes d'Isabelle Bochet i Goulven Madec, Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 1997.
- ALBADALEJO, Tomás, 1986, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- ALEWYN, Richard, 1974, *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt: Insel Verlag [citem per *Problemas y figuras. Ensayos*, trad. cast. de Juan Alberto del Castillo, Barcelona: Alfa, 1982].
- ALONSO, Dámaso, 1927, «Versión en prosa» [de las *Soledades*], dins Luis de Góngora, *Soledades*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid: Revista de Occidente [citem per Madrid: Alianza, 1982, pp. 107-179].
- , 1950, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, 1987.
- , 1967, *Góngora y el «Polifemo»*, vol. III, Madrid: Gredos.
- , 1998, *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico. Introducción a la ciencia de la literatura*, vol. preparat per José Polo amb la col·lab. de Bienvenido Palomo Olmos, Anejo XX d'*Analecta Malacitana (AnalMal)*, Málaga: Universidad de Málaga.
- ALONSO, Silvia, 2001, *Música, literatura y semiosis*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ÁLVAREZ LOPERA, José María, 1994, *De la ilustración al Simolismo*, Barcelona: Planeta.
- AMOSSY, Ruth (dir.), 1999, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne: Delachaux & Niestlé.

- ANSCOMBRE, Jean-Claude/KLEIBER, Georges, 2001, «Sémantique et référence: quelques réflexions», dins *Problèmes de sémantique et référence*, coord. de María Luisa Donaire, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 11-31.
- APOTHÉLOZ, Denis/REICHLER-BÉGUELIN, Marie-José, 1995, «Construction de la référence et stratégies de désignation», *TRANEL* (Travaux neuchâtois de linguistique), núm. 23, pp. 227-271.
- ARGENTE, Joan Albert (ed.), 1980, *El círculo de Praga*, Barcelona: Anagrama.
 —, 1984, *De poètica i lingüística*, Vic: Eumo.
- ARISTÒTIL (384-322 a. de C.), *Organon. I Categories. II De L'Interpétation*, trad. fr. i notes de Jules Tricot, Paris: Librairie Vrin, 1984.
 —, *Retòrica. Poètica*, ed. d'Alberto Blecuá, trad. cat. de Joan Leita, Barcelona: Laia, 1985.
- ARNHEIM, Rudolf, 1974, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, California: University of California Press [citem per *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, trad. cast. de María Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 1985].
- AUDEN, Wystan Hugh, 1948, *The dyers's hand and other essays*, New York: Random House [citem per *La mano del teñidor y otros ensayos*, trad. cast. de Mirko Lauer i Abelardo Oquendo, Barcelona: Barral, 1974].
- AUERBACH, Erich, 1967, *Figura. Sacrae Scripturae Sermo Humilis*, Bern: Francke [citem per *Figura*, pròleg de José Manuel Cuesta Abad, trad. cast. de Yolanda García i Julio A. Pardos, Madrid: Trotta, 1998].
- AUSTIN, John Langshaw, 1962, *How to do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press.
- BACHMANN, Christian *et al.*, 1981, *Langage et communications sociales*, Paris: CREDIF.
- BALLART, Pere, 1997, «Retòrica» i «Poesia», dins Joan Abellán, Pere Ballart, i Enric Sullà, *Introducció a la teoria de la literatura*, Barcelona: Angle Editorial, pp. 69-117.
- BALLY, Charles, 1909, *Traité de stylistique française*, I, Paris: Klincksieck, 1951.
- BARATIN, Marc, 1981, «Les origines stoïciennes de la théorie augustinienne du signe», *REL*, núm. 59, pp. 260-268.
 —, 1982, «L'identité de la pensée et de la parole dans l'Ancien Stoïcisme», *Langages*, vol. 16, núm. 65, pp. 9-21.
- BARGALLÓ, Josep, 1991, *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona: Empúries, 2007(ed. revisada i ampliada).
- BARTHES, Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris: Seuil.
 —, 1967, «Proust et les noms», dins *To Honour Roman Jakobson, essays on the occasion of his seventieth birthday*, The Hague/Paris: Mouton, 1967, pp. 150-158 [reprès a Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris: Seuil, 1972; citem per 2004, pp. 118-130].
 —, 1968, «L'effet de réel», *Communications*, núm. 11, 1968, pp. 84-89 [citem per *Littérature et réalité*, VVAA, Paris: Seuil, 1982, pp. 81-90].
 —, 1970a, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications*, núm. 16, Paris: Seuil, 1994, pp. 254-333.
 —, 1970b, *S/Z*, Paris: Seuil.
 —, 1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Seuil.
- BÉHAR, Henri, 1990, *André Breton. Le grand indésirable*, Paris: Colmann Lévy.

- BELLEMIN-NOËL, Jean, 1972, *Le texte et l'avant-texte*, Paris: Larousse.
- BENVENISTE, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris: Gallimard.
- , 1974, *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris: Gallimard.
- BERNARD, Suzanne, 1978, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Librairie Nizet.
- BERTHOUD, Anne-Claude, 2000, «Construction énonciative et interactive de la référence», dins *Référence temporelle et nominale*, ed. de Jacques Moeschler i Marie-José Béguelin, Switzerland: Peter Lang, 2000, pp. 123-143.
- BERTRAND, Gérard, 1971, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme. 1909-1914. Derain, Dufy, Picasso*, Paris: Klincksieck.
- BLACK, Max, 1962, *Models and metaphors*, Ithaca: Cornell University Press [citem per *Modelos y metáforas*, trad. cast. de Víctor Sánchez de Zavala, Madrid: Tecnos, 1966].
- BLANCHOT, Maurice, 1949, *La part du feu*, Paris: Gallimard.
- , 1955, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 2003.
- BLANCO, Mercedes, 1998, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid: Arco/Libros.
- , 2004, «Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura», *Bulletin Hispanique*, núm. 1, pp. 213-233.
- BOBES, María del Carmen, 1998, *La semiología*, Madrid: Síntesis.
- BONNEFOY, Yves, 1965, «La poésie française et le principe d'identité», *Revue d'Esthétique*, núm. 18, pp. 335-354.
- BONNET, Claude, 2001, «Perceptions, représentations et réalités», dins *Percevoir: monde et langage*, ed. de Dominique Keller *et al.*, Sprimont: Pierre Mardaga, 2001, pp. 205-218.
- BORDAS, Éric, 2003, *Les chemins de la métaphore*, Paris: PUF.
- BOREL, Marie-Jeanne, 1987, «Discours descriptif et référence», *Travaux du centre de recherches sémiologiques*, núm. 53, pp. 77-89.
- BOSQUE, Ignacio, 1985, «Usos figurados de los adjetivos que denotan dimensiones físicas», dins *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, vol. II, Madrid: Gredos, pp. 63-80.
- , 1989, *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias*, Madrid: Síntesis
- , 1999, «El nombre común», dins *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. I: *Sintaxis básica de las clases de palabras*, dir. d'Ignacio Bosque i Violeta Demonte, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 3-76.
- BRIOLET, Daniel, 1984, *Le Langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Paris: Nathan.
- , 1997, *Lire la poésie française du XX^e siècle*, Paris: Dunod.
- BÜHLER, Karl, 1934, *Sprachtheorie*, Jena: Gustav Fischer [citem per *Teoría del lenguaje*, trad. cast. de Julián Marías, Madrid: Revista de Occidente, 1967].
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.), 1999, *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/Libros.
- CAMPBELL, Federico, 1971, *Infame turba*, Barcelona: Lumen.
- CAÑAS, Dionisio, 1996, «La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50», dins *Jaime Gil de Biedma y su generación poética: actas del congreso*, vol. II, ed. d'Antonio Pérez Lasheras, coord. de Luis Beltrán Almería i Juan Carlos Pueo, Zaragoza:

- Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura, 1996, pp. 33-43.
- CASARES, Julio, 1950, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid: CSIC, 1969.
- CASSIRER, Ernst, 1933, «Le langage et la construction du monde des objets», *Journal de Psychologie normale et pathologique*, núm. 30, pp. 18-44.
- CHAPON, François, 1987, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Paris: Flammarion.
- CHARBONNEL, Nanine, 1999, «Métaphore et Philosophie Moderne», dins *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, ed. de Nanine Charbonnel i Georges Kleiber, Paris: PUF, pp. 32-61.
- CHIROLLET, Jean-Claude, 2002, «L'approche de l'art d'un point de vue fractaliste», *Tangence*, núm. 69, pp. 103-132.
- CIRERA, Ramon, 1998, «El significado: la tradición escéptica», dins *Filosofía del lenguaje I. Semántica*, ed. de Juan José Acero, Madrid: Trotta, pp. 135-156.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, 1986, «Qué es un objeto», dins *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona: Anthropos, pp. 19-24.
- COHEN, Jean, 1966, *Structure du langage poétique*, Paris: Flammarion.
- , 1970, «Théorie de la figure», *Communications*, núm. 16, 1994, pp. 3-37.
- COLLOT, Michel, 1989, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris: PUF.
- COMPAGNON, Antoine, 1998, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris: Seuil.
- COSERIU, Eugenio, 1967, «Las solidaridades léxicas», dins *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1977 [citem per 1991, pp. 143-161].
- COSTA, René de, 1996, *Vicente Huidobro: Poesía y Poética (1911-1948)*, Madrid: Alianza.
- CUENCA, Maria Josep/HILFERTY, Joseph, 1999, *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona: Ariel.
- CUESTA ABAD, José Manuel, 1997, *Las formas del sentido. Estudios de poética y hermenéutica*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- CULLER, Jonathan, 1996, «On the Negativity of Modern Poetry: Friedrich, Baudelaire, and the critical tradition», dins *Languages of the Unsayable: The play of the negativity in literature and literary theory*, ed. de Sanford Budick i Wolfgang Iser, Stanford: Stanford University Press, pp. 190-208.
- CURTIUS, Robert Ernst, 1948, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna: A. Francke AG Verlag [citem per *Literatura europea y edad media latina*, vol. I, trad. cast. de Margit Frenk Alatorre, Madrid: FCE, 1999].
- DAVIDSON, Donald, 1978, «What metaphors mean», *Critical Inquiry*, núm. 5, pp. 31-47 [citem per «Lo que significan las metáforas», trad. cast. de Luis M. Valdés Villanueva, dins *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, comp. de Luis M. Valdés Villanueva, Madrid: Tecnos, 1999, pp. 568-587].
- DEGUY, Michel, 1969, «Vers une théorie de la figure généralisée», *Critique*, vol. 25, núm. 269, pp. 841-861.
- , 1972, «Une pratique de la poésie», *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, núm. 90, pp. 3-13.

- , 1999, «Et tout ce qui lui ressemble...», dins *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, ed. de Nanine Charbonnel i Georges Kleiber, Paris: PUF, pp. 17-31.
- DELAVEAU, Annie, 1990, «Construction de la phrase et formation de la référence», dins *La quadrature du sens*, dir. de Claudine Normand, Paris: PUF, 1990, pp. 77-91.
- DENVIR, Bernard, 1974, *Impressionism*, London: Thames & Hudson [citem per *El Impresionismo*, trad. cast. de Marcelo Covián, Madrid: Labor, 1991].
- DE MAN, Paul, 1979, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale University Press [citem per *Alegorías de la lectura: Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. cast. d'Enrique Lynch, Barcelona: Lumen, 1990].
- , 1986, *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press [citem per *La resistencia a la teoría*, trad. cast. d'Elena Elorriaga i Oriol Francés, Madrid: Visor, 1990].
- DERRIDA, Jacques, 1968, «La différance», dins *Marges de la Philosophie*, Paris: Minuit, 1972, pp. 3-29.
- , 1969, «Les greffes, retour au surjet», dins *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972, pp. 395-398.
- DESBORDES, Françoise, 1984, «Actes de langage chez Varron?», dins *Matériaux pour une histoire des théories linguistiques*, ed. de Sylvain Auroux *et al.*, Lille: Université de Lille, pp. 147-153.
- DESCOMBES, Vincent, 1986, «Les Embarras du référent», *MLN* [Modern Language Notes], vol. 101, núm. 4, pp. 765-780.
- DIDEROT, Denis, 1767, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, ed. i pres. d'Else Marie Bukdahl, Michel Delon i Annette Lorenceau, Paris: Hermann, 1995.
- DOLEŽEL, Lubomír, 1980, «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, vol. 1, núm. 3, pp. 7-25 [citem per «Verdad y autenticidad en la narrativa», trad. cast. de Mariano Baselga, dins *Teorías de la ficción literaria*, comp. d'Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 95-122].
- , 1988, «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today*, vol. 9, núm. 3, pp. 475-496 [citem per «Mímesis y mundos posibles», trad. cast. de Mariano Baselga, dins *Teorías de la ficción literaria*, comp. d'Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 69-94].
- , 1990, *Occidental poetics. Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press [citem per *Historia breve de la poética*, trad. cast. de Luis Albuquerque, Madrid: Síntesis, 1997].
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 1981, «Literatura y actos de lenguaje», *Anuario de letras*, núm. 19, pp. 89-132 [citem per *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. de José Antonio Mayoral, 1987, pp. 83-121].
- DONAIRE, María Luisa, 2001, «Introduction» a *Problèmes de sémantique et référence*, coord. de María Luisa Donaire, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 5-9.
- DONZÉ, Roland, 1967, *La grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, Berne: Éditions Francke [citem per *La gramática general y razonada de Port-Royal: contribución a la historia de las ideas gramaticales en Francia*, trad. cast. de Marino Ayerra Redín, Buenos Aires: EUDEBA, 1970].

- DU BOS, Jean-Baptiste, 1719, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vols. (s'ampliaren amb un tercer), Paris: Mariette [citem per l'ed. de Dominique Désirat, Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993].
- DUQUE, Alejandro (ed.), 2002, *Cómo se hace un poema. El testimonio de 25 poetas*, Valencia: Pre-Textos.
- DU MARSAIS, César Chesneau, 1730, *Des tropes ou Des différens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris: Veuve de Jean-Batiste Brocas [citem per *Traité des tropes*, Paris: Le Nouveau Commerce, 1977].
- ECO, Umberto, 1968, *La struttura assente*, Milano: Bompiani [citem per *La estructura ausente*, trad. cast. de Francisco Serra, Barcelona: Lumen, 1999].
- , 1973, *Segno*, Milano: Istituto Editoriale Internazionale [citem per *Signo*, trad. cast. de Francisco Serra, Barcelona: Labor, 1994].
- , 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani [citem per *Tratado de semiótica general*, trad. cast. de Carlos Manzano, Barcelona: Lumen, 1985].
- , 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Giulio Einaudi [citem per *Semiòtica i Filosofia del llenguatge*, trad. cat. de Ramir Gual, Barcelona: Laia, 1988].
- , 1985, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani [citem per *Dels miralls i altres assaigs*, trad. de Josep Daurella, Barcelona: Destino, 1987].
- EGIDO, Aurora, 1984, «Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, III, pp. 67-95 [citem per *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, pp. 85-114].
- , 1986, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, núm. 1-2, pp. 63-120 [citem per *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, pp. 56-84].
- ELIOT, Thomas Stearns, 1957, *On poetry and poets*, London: Faber & Faber [citem per *Sobre poetes i poesia*, trad. cat. de Betty Alsina Keith, Barcelona: Columna & Faig, 1999].
- , 1965, *To criticize the critic and other writings*, London: Faber & Faber [citem per *Críticar al crític y otros escritos*, trad. cast. de Manuel Rivas, Madrid: Alianza, 1967].
- ERLICH, Viktor, 1955, *Russian formalism*, The Hague: Mouton & Co. [citem per *El formalismo ruso*, trad. cast. de Jem Cabanes, Barcelona: Seix Barral, 1974].
- ESCANDELL, María Victoria, 1996, *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Ariel, 2002 (ed. actualitzada).
- ESPINAL, Maria Teresa (coord.), 2002, *Semàntica. Del significat del mot al significat de l'oració*, Barcelona: Ariel.
- FERNÁNDEZ, Graciela Beatriz, 1990, «El problema de la referencia en los textos de ficción», *Estudios Filológicos*, núm. 25, pp. 111-118.
- FERRATÉ, Joan, 1968, *Dinámica de la poesía*, Barcelona: Seix Barral, 1982 (ed. ampliada).
- , 1991, *Apunts en net*, Barcelona: Quaderns Crema.
- FERRATER, Gabriel, 1979, *Sobre literatura. Assaigs, articles i altres textos*, ed. de Joan Ferraté, Barcelona: Ed. 62.
- , 1987, *Foix i el seu temps*, ed. de Joan Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema.
- FONTANIER, Pierre, 1830, *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots. Première partie d'un traité général des figures du discours dont la seconde a pour objet toutes les figures autres que les tropes*, Paris: Maire-Nyon (Les dues parts que conformen el tractat s'havien publicat prèviament per separat. La primera, el *Manuel classique pour*

- l'étude des tropes ou élémens de la science du sens des mots*, l'any 1821 [Paris: Belin-Le Prieur]; i la segona, *Des Figures du discours autres que les tropes*, el 1827 [Paris: Maire-Nyon]) [citem per *Les figures du discours*, intr. de Gérard Genette, Paris: Flammarion, 1977. El text de Flammarion pren com a base el citat de 1830, que reproduïa el de l'edició dels *Non-Tropes* de 1827, i el de la tercera del *Manuel classique pour l'étude des tropes*, que s'havia publicat ja a Maire-Nyon el 1825, i amb moltes correccions fetes per l'autor].
- FORSGREN, Mats, 2001, «Le référent existe –je veux bien, mais comment?» dins *Langage et référence, Mélanges offerts à Kerstin Jonasson à l'occasion de ses soixante ans*, VVAA, Uppsala: Uppsala University, pp. 173-185.
- FOUCAULT, Michel, 1966, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.
- FREGE, Gottlob, 1892, «Über Sinn und Bedeutung», dins *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, vol. 100, pp. 25-50 [citem per «Sobre Sentido y Referencia», trad. cast. de Jesús Mosterín, dins *Escritos filosóficos*, 1996, pp. 172-197].
- , *Escritos filosóficos*, ed. i intr. de Jesús Mosterín, Barcelona: Crítica, 1996.
- FRIEDRICH, Hugo, 1956, *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg: Rowohlt [citem per *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, trad. cast. de Joan Petit, Barcelona: Seix Barral, 1974].
- FRYE, Norton, 1957, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- FUMAROLI, Marc, 1980, «Définition et description: scolastique et rhétorique chez les jésuites des XVI et XVII siècles», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XVIII, núm. 2, Strasbourg: Université de Strasbourg, pp. 37-48.
- GAGNEPAIN, Jean, 1982, *Du vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines*, Paris/Oxford/New York: Pergamon Press.
- GAMONEDA, Antonio, 1997, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid: Huerga y Fierro.
- , 2000, «Poesía y Literatura: ¿Límites?», dins *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales: actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. de José Enrique Martínez Fernández *et al.*, León: Universidad de León, 2002, pp. 33-42.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, 1973, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona: Planeta.
- , 1989, *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio/HERNÁNDEZ, Teresa, 1988, *Ut poesis pictura*, Madrid: Tecnos.
- GARCÍA-CARPINTERO, Manuel, 1996, *Las palabras, las ideas y las cosas. Una presentación de la filosofía del lenguaje*, Barcelona: Ariel.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1926, «La imagen poética de don Luis de Góngora», dins Federico García Lorca, *Conferencias, I*, intr., ed. i notes de Christopher Maurer, Madrid: Alianza, 1984, pp. 85-125.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, 1996, «El espacio en la ficción narrativa», dins *Mundos de Ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. I, ed. de José María Pozuelo i Francisco Vicente Gómez, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 719-727.
- (comp.), 1997, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, 1982, *Estudios de semiótica literaria*, Madrid: CSIC.

- *et al.*, 1987, *La crisis de la literariedad*, Madrid: Taurus.
- GEFEN, Alexandre (ed.), 2002, *La mimèsis*, Paris: Flammarion.
- GENETTE, Gérard, 1966, *Figures I*, Paris: Seuil.
- , 1969, *Figures II*, Paris: Seuil.
- , 1972, *Figures III*, Paris: Seuil.
- , 1976, *Mimologiques. Voyage en Cratyle*, Paris: Seuil, 1999.
- , 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil.
- , 1982, *Palimpseste: la littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- , 1991, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil, 2004.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, 1960, «Los supuestos del estilo», dins «*Cántico*»: *El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona: Seix Barral, pp. 121-156 [citem per *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona: Crítica, 1994, pp. 133-174].
- GIMFERRER, Pere, 1974, *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona: Ed. 62.
- GLASERSFELD, Ernst von, 1981, «Einführung in den radikalen Konstruktivismus», dins *Die Erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen galuben? Beiträge zum Konstruktivismus*, dir. de Paul Watzlawick, München: Piper Verlag, pp. 16-38 [citem per «Introduction à un constructivisme radical», trad. fr. d'Anne-Lise Hacker, dins *L'invention de la réalité. Comment savons-nous ce que nous croyons savoir? Contributions au constructivisme*, dir. de Paul Watzlawick, Paris: Seuil, 1988, pp. 19-43].
- GONZÁLEZ, Iván, 1999, *Lezama Lima (1910-1976)*, Madrid: Ediciones del Orto.
- GOODMAN, Nelson, 1968, *Languages of art: An approach to a theory of symbols*, Indianapolis: The Bobbs Merrill Company [citem per *Los lenguajes del arte*, trad. cast. d'Alberto Corazón, Barcelona: Seix Barral, 1976].
- GRACIÁN, Baltasar, 1648, *Agudeza y Arte de Ingenio*, I, ed., intr. i notes d'Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1987.
- GRAMMONT, Maurice, 1933, *Traité de phonétique*, Paris: Librairie Delagrave, 1971.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris: Seuil.
- , *et al.*, 1972, *Essais de sémiotique poétique, avec des études sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*, Paris: Librairie Larousse.
- GRÉSILLON, Almuth, 1994, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris: PUF.
- GRIZE, Jean-Blaise, 1990, *Logique et langage*, Paris: Ophrys.
- GROUPE μ , 1970, *Rhétorique générale*, Paris: Seuil, 1982.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador, 1992, *Introducción a la semántica funcional*, Madrid: Síntesis.
- HAMBURGER, Käte, 1957, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Ernst Klett [citem per *La lógica de la literatura*, trad. cast. de José Luis Arántegui, Madrid: Visor, 1995].
- HAMON, Philippe, 1973, «Un discours contraint», *Poétique*, núm. 16, pp. 411-445 [citem per *Littérature et réalité*, VVAA, Paris: Seuil, 1982, pp. 119-181, on es recull amb algunes petites variants].
- , 1985, «Thème et effet de réeb», *Poétique*, núm. 64, pp. 495-503.
- , 1991, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. Paris: Macula.
- , 1993, *Du Descriptif*, Paris: Hachette.

- , 1994, «Texte littéraire et référence» dins «La référence littéraire», dir. de Max Roy, *Tangence*, núm. 44, pp. 7-18.
- HARSHAW, Benjamin, 1984, «Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework», *Poetics Today*, vol. 5, núm. 2, pp. 227-251 [citem per «Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico», trad. cast. d'Eugenio Contreras, dins *Teorías de la ficción literaria*, comp. d'Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 123-157].
- HARTMAN, Geoffrey, 1970, «The voice of the Shuttle: Language from the Point of View of Literature», dins *Beyond Formalism. Literary Essays, 1958-1970*, New Haven: Yale University Press, 1970, pp. 337-355 [citem per «La voix de la navette, ou le langage considéré du point de vue de la littérature», trad. fr. de Jacques Carré, dins *Sémantique de la poésie*, VVAA, Paris: Seuil, 1979, pp. 128-154].
- HAY, Louis, 1989, «Critiques du manuscrit», dins *La naissance du texte*, ed. de Louis Hay, Paris: José Corti, pp. 9-20.
- HJELMSLEV, Louis, 1943, «Omkring Sprogteoriens grundlaeggelse», dins *Festskrift udg.*, Københavns Universitet [citem per *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, trad. cast. de José Luis Díaz de Liaño, Madrid: Gredos, 1971].
- HORACI Flac, Quint (65-8 a. de C.), *Epístola a los pisones [Epistula ad Pisones]*, text, trad. cast., ordenació directa i versió interlinear d'Helena Valentí, Barcelona: Bosch, 1981.
- HUCHON, Mireille, 2006, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève: Droz.
- HYTIER, Jean, 1965, «Autour d'une analogie valéryenne», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. XVII, núm. 17, pp. 171-189.
- IBSCH, Elrud/FOKKEMA, Douwe Wessel, 1981, «La théorie littéraire au XX^e siècle», dins *Théorie de la Littérature*, pres. d'Aron Kibédi Varga, Paris: Picard, pp. 28-47.
- INGARDEN, Roman, 1931, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen: Max Niemeyer [citem per *La obra de arte literaria*, trad. cast. de Gerald Nyenhuis H., México: Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998 (la traducció pren com a base el text de la segona edició alemanya, de 1960, així que recull la rèplica que donà Ingarden a les crítiques que li féu Käte Hamburger dins *Die Logik der Dichtung* el 1957)].
- INSÚA CERECEDA, Mariela, 2005, «La creación de mundos posibles en el modo lírico», *Documentos Lingüísticos y Literarios*, núm. 28, pp. 40-44.
- ISIDOR DE SEVILLA, St. (ca. 560-636), *Etimologías (Libros I-X)*, vol. I, ed. bilingüe, text llatí, versió cast. i notes de José Oroz Reta i Manuel Antonio Marcos Casquero; intr. general de Manuel Díaz y Díaz, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- ISSACHAROFF, Michael/MADRID, Lelia, 1995, «Cognition, référence, lecture», *Poétique*, núm. 102, pp. 245-256.
- JACCOTTET, Philippe, 1968, *L'entretien des muses*, Paris: Gallimard.
- JAKOBSON, Roman, 1958, «Linguistics and Poetics» [«Closing statements: Linguistics and Poetics»], dins *Style in language*, ed. de Thomas Albert Sebeok, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, pp. 350-377 [citem per «Lingüística i poètica», dins *Lingüística i poètica i altres assaigs*, trad. cat. de Joan Casas, ed. sel. i pròleg d'Àlex Broch, Barcelona: Ed. 62, 1989, pp. 37-78].
- , 1966, «À la recherche de l'essence du langage», dins *Problèmes du langage*, VVAA, Paris: Gallimard, 1966, pp. 22-38.

- , 1973, *Questions de poétique*, Paris: Seuil.
- , 1980, *Dialogues*, Paris: Flammarion [citem per *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, trad. cast. de Joan Albert Argente, Barcelona: Crítica, 1981].
- JAMESON, Fredric, 1972, *The prison-house of language. A critical account of structuralism an Russian formalism*, Princeton: Princeton University Press [citem per *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, trad. cast. de Carlos Manzano, Barcelona: Ariel, 1980].
- JAUSS, Hans Robert, 1977, *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Munich: Wilhelm Fink Verlag [citem per *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. cast. de Jaime Siles i Ela María Fernández-Palacios, Madrid: Taurus, 1992 (ed. corregida i ampliada)].
- JENNY, Laurent, 1990, *La parole singulière*, Paris: Belin.
- KAKU, Michio, 1994, *Hyperspace. A Scientific Odyssey Through Parallell Universes, Time Warps, and the Tenth Dimension*, New York: Oxford University Press [citem per *Hiperespacio. Una odisea científica a través de universos paralelos, distorsiones del tiempo, y la décima dimensión*, trad. cast. de Javier García Sanz, Barcelona: Crítica, 1996].
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1983, «Le statut référentiel des textes de fiction», *Fabula*, vol. 2, pp. 131-138 [revisió de «Le texte littéraire: Non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?», *Texte*, núm. 1, 1982, pp. 27-49].
- KIBÉDI VARGA, Aron, 1967, «L'objet en poésie», *Word*, núm. 23, pp. 557-572.
- KLEIBER, Georges, 1981, *Problèmes de Référence. Descriptions définies et noms propres*, Paris: Librairie Klincksieck.
- , 1987, «Une leçon de CHOSE: sur le statut sémantico-référentiel du mot CHOSE», *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques*, núm. 53, pp. 57-75.
- , 1990, *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris: PUF.
- , 1999, *Problèmes de sémantique, la polysémie en question*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- , 2001, «Sur le sens du sens: objectivisme et constructivisme», dins *Percevoir: monde et langage*, ed. de Dominique Keller, et al., Sprimont: Pierre Mardaga, 2001, pp. 335-370.
- KLEIBER, Georges et al., 1997, *La continuité référentielle*, Paris: Centre d'Études Linguistiques des textes et des discours. Université de Metz.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 1999, «Métaphore et cognition», dins *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, ed. de Nanine Charbonnel i Georges Kleiber, Paris: PUF, pp. 135-170.
- KOERNER, Ernst Frideryk Konrad, 1973, *Ferdinand de Saussure. Origin and Development of his Linguistic Thought in Western Studies of Language. A Contribution to the History and Theory of Linguistics*, Braunschweig: Vieweg [citem per *Ferdinand de Saussure. Génesis y evolución de su pensamiento en el marco de la lingüística occidental. Contribución a la historia y a la teoría de la lingüística*, trad. cast. de Graciela García Montaña, Madrid: Gredos, 1982].
- KRISTEVA, Julia, 1969a, *Semeiotikhe. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1978.
- , 1969b, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris: Seuil, 1981.
- , 1974, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil.
- LABORDA, Xavier, 1993, *De Retòrica. La comunicació persuasiva*, Barcelona: Barcanova.

- LAKOFF, George/JOHNSON, Mark, 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago [citem per *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. cast. de Carmen González Marín, Madrid: Cátedra, 1995].
- LAMY, Bernard, 1675, *De l'art de parler*, Paris: André Pralard (publicat sense el nom de l'autor fins a la tercera edició, l'any 1688, que fou revisada i ampliada i que ja es titulava *La rhétorique ou l'art de parler*) [citem per *La rhétorique ou l'art de parler*, ed. crítica de Benoît Timmermans, pres. de Michel Meyer, Paris: PUF, 1998].
- LARSSON, Björn, 1997, *Le bon sens commun. Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens*, Lund: Lund University Press.
- LAUFER, Roger, 1978, «Texte et typographie», *Littérature*, núm. 31, pp. 99-106.
- LAVIS, Georges, 1971, «Le texte littéraire, le référent, le réel, le vrai», *Cahiers d'Analyse Textuelle*, núm. 13, pp. 7-22.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, 1974, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid: Cátedra.
 —, 1976, *Estudios de poética*, Madrid: Taurus, 1979.
 —, 1980, «La literatura como fenómeno comunicativo», dins *Estudios de lingüística*, Barcelona: Crítica, pp. 173-172 [citem per *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. de José Antonio Mayoral, 1987, pp. 151-194].
- LECLERC, Yvan, 1990, *Lire Reverdy*, Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- LESSING, Gotthold Ephraim, 1766, *Laokoon*, Berlin: Friedrich Voss [citem per *Laocoonte*, trad. cast. i intr. d'Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 1990].
- LÉVY, Sydney, 1987, «Traduire le réel», *MLN*, vol. 102, núm. 4, pp. 832-846.
- LINSKY, Leonard, 1967, *Referring*, London: Routledge & Kegan Paul [citem per *Le problème de la référence*, trad. fr. de Suzanne Stern-Gillet, Philippe Devaux i Paul Gochet, Paris: Seuil, 1974].
- LÓPEZ EIRE, Antonio, 2002, «Retórica y lenguaje», dins *El abismo del lenguaje*, comp. d'Helena Beristáin, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 13-107.
- LOTMAN, Yuri, 1970, *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moskvà: Iskusstvo [citem per *Estructura del texto artístico*, trad. cast. de Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, 1988].
- LURIA, Aleksandr Romanovich, 1979, *Iasik i Sosnanie* (Moscou: Universitat de Moscou) [citem per *Conciencia y lenguaje*, trad. cast. de Marta Shuare, Madrid: Pablo del Río, 1980].
- LYONS, John, 1977, *Semantics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2 vols. [citem per *Semántica*, trad. cast. de Ramón Cerdà, Barcelona: Teide, 1980].
 —, 1995, *Linguistic semantics. An introduction*, Cambridge: Cambridge University Press [citem per *Semántica lingüística. Una introducción*, trad. i adap. cast. de Santiago Alcoba, Barcelona: Paidós, 1997].
- LYOTARD, François, 1971, *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck.
- LLAMAS SAÍZ, Carmen, 2005, *Metáfora y creación léxica*, Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra (EUNSA).
- LLULL, Ramon (1232 o 3-1315 o 6), *Retòrica Nova*, ed. de Josep Batalla, Lluís Cabré i Marcel Ortín, Brepols/Obrador Edendum: Turnhout/Santa Coloma de Queralt, 2006.
- MALMBERG, Bertil, 1977, *Signes et symboles*, Paris: Picard.

- MARTIN, Serge, 1978, *Le langage musical. Sémiotique des systèmes*, Paris: Klincksieck.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, 1960, *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile [citem per Barcelona: Seix Barral, 1972].
- , 1978a, «Algunos tópicos estructuralistas y la esencia de la poesía», *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol II, núm. 3, pp. 195-215.
- , 1978b, «El arte de escribir ficciones», *Dispositio*, núm. 7-8, pp. 137-144 [citem per *Teorías de la ficción literaria*, comp. d'Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 159-170].
- , 1981, «Representación y ficción», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. VI, núm. 1, pp. 67-89.
- MATORÉ, Georges, 1968, *Histoire des dictionnaires français*, Paris: Larousse.
- MAUZI, Robert, 1967, «Le monde et les choses dans la poésie française contemporaine depuis le surréalisme», *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique*, [s/n], New York, pp. 23-43.
- MAYORAL, José Antonio (comp.), 1987, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1969, *La prose du monde*, text i pres. de Claude Lefort, Paris: Gallimard.
- MERQUIOR, José Guilherme, 1972, «Natureza da lírica», dins *A astúcia da mimese. Ensaio sobre lírica*, Rio de Janeiro: José Olympio, pp. 3-18 [citem per «Naturaleza de la lírica», trad. cast. d'Arturo Casas, dins *Teorías sobre la lírica*, comp. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 85-101].
- MESCHONNIC, Henri, 1969, «Pour la poétique», *Langue Française*, núm. 3, pp. 14-31.
- , 1970, *Pour la poétique, I*, Paris: Gallimard.
- , 1973, *Pour la poétique, II*, Paris: Gallimard.
- , 1989, *La rime et la vie*, Paris: Verdier.
- MEYER, Michel, 1993, *Questions de rhétorique*, Paris: Librairie Générale Française.
- MICÓ, José María, 2001, *El «Polifemo» de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona: Península.
- , 2008, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid: Gredos.
- MILNER, Jean-Claude, 1978, *L'amour de la langue*, Paris: Seuil.
- MOESCHLER, Jacques/BÉGUELIN Marie-José (eds.), 2000, *Référence temporelle et nominale*, Switzerland: Peter Lang.
- MOESCHLER, Jacques, 2000, «Introduction» a *Référence temporelle et nominale*, ed. de Jacques Moeschler i Marie-José Béguelin, Switzerland: Peter Lang, pp. 1-5.
- MONEGAL, Antonio, 2000, «Diálogo y comparación entre las artes», dins *Literatura y Pintura*, intr. comp. i bibliografía d'Antonio Monegal, Madrid: Arco/Libros, pp. 9-21.
- MORIN, Edgar, 1986, *La connaissance de la connaissance. La Méthode III*, Paris: Seuil.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, 1988, *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani [citem per *Manual de retórica*, trad. cast. de María José Vega, Madrid: Cátedra, 2000].

- NARO, Guilhem, 1995, «Importance du contexte et du cotexte dans la préparation à la traduction», dins *La Traducción. Metodología/Historia/Literatura. Ámbito Hispanofrancés*, ed. de Francisco Lafarga, Albert Ribas i Mercedes Tricás, Barcelona: PPU, pp. 27-32.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1990, «Le mécanisme de l'invention dans l'élaboration de la sémiologie musicale», *Études Françaises*, vol. 26, núm. 3, pp. 23-28.
- NAVAJAS, Gonzalo, 1985, *Mimesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela*, London: Tamesis Books.
- NORMAND, Claudine, 1973, «L'arbitraire du signe comme phénomène de déplacement», *Dialectiques*, núm. 1-2, pp. 109-126.
- , 1990, «Le sens en question», dins *La quadrature du sens*, dir. de Claudine Normand, Paris: PUF, pp. 7-22.
- OGDEN, Charles Kay/RICHARDS, Ivor Armstrong, 1923, *The Meaning of Meaning*, London: Routledge & Kegan Paul [citem per *El significado del significado*, trad. cast. d'Eduardo Prieto, Buenos Aires: Paidós, 1984].
- OHMANN, Richard, 1971, «Speech Acts and the Definition of Literature», *Philosophy and Rhetoric*, núm. 4, pp. 1-19 [citem per «Los actos de habla y la definición de literatura», trad. cast. de Fernando Alba i José Antonio Mayoral, dins *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. de José Antonio Mayoral, Madrid: Arco/Libros, 1987].
- OLIVA, Salvador, 1986, *Introducció a la mètrica*, Barcelona: Quaderns Crema.
- OLLER, Dolors, 1986, *La construcció del sentit*, Barcelona: Empúries.
- , 1990, *Virtuts Textuals. Una tipologia de la paraula poètica*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- PANOFSKY, Erwin, 1927, *Die Perspektive als «Symbolische Form»*, dins «*Vorträge der Bibliothek Waisburg*» hgr. von Fritz Saxl. *Vorträge 1924-1925*, Leipzig-Berlin: B. G. Teubner [citem per *La perspectiva como forma simbólica*, trad. cast. de Virginia Careaga, Barcelona: Tusquets, 1991].
- PAULHAN, Jean, 1921, *Jacob Cow le pirate ou si les mots sont des signes*, Paris: Sans Pareil.
- , 1941, *Les fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les Lettres*, ed. ampliada i pres. de Jean-Claude Zylberstein, Paris: Gallimard, 1990.
- , 1944, *Clef de la poésie*, Paris: Gallimard.
- , 1953a, *La Preuve par l'étymologie*, Paris: Minuit.
- , 1953b, *Traité des Figures ou la Rhétorique décryptée*, dins César Chesneau Du Marsais, *Traité des tropes* suivi de Jean Paulhan, *Traité des figures*, Paris: Le Nouveau commerce, 1977, pp. 255-322.
- , 1970, *Les incertitudes du langage*, Paris: Gallimard.
- PAVEL, Thomas, 1986, *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press [citem per *Univers de la fiction*, trad. fr. de l'autor, Paris: Seuil, 1988].
- PAVY, Élise, 2007, «Écrire l'instant, défi littéraire des Salons de Diderot», *Textimage*, núm. 2, pp. 1-18 [citem per <http://www.revue-textimage.com/02_varia/pavy1.htm>. Data de la consulta: 5 d'abril de 2009].
- PAYERAS Grau, María, 2009, *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Santa Cruz de Tenerife: La Página.
- PAZ, Octavio, 1956, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, 1993.
- , 1973, *El signo y el garabato*, Barcelona: Seix Barral, 1991.

- , 1982, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México: FCE, 1983.
- PEIGNOT, Jérôme, 1993, *Typoésie*, Paris: Imprimerie nationale.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, comp., trad. fr. i comentaris de Gérard Deledalle, Paris: Seuil, 1978.
- , *Obra lógico-semiótica*, ed. d'Armando Sercovich, trad. cast. de Ramón Alcalde i Mauricio Prelooker, Madrid: Taurus, 1987.
- PELLETIER, Anne-Marie, 1977, *Fonctions poétiques*, Paris: Klincksieck.
- PENNY, Ralph, 1991, *A History of the Spanish Language*, Cambridge: Cambridge University Press [citem per *Gramática histórica del español*, trad. cast. de José Ignacio Pérez Pascual i María Eugenia Pérez Pascual, Barcelona: Ariel, 1993].
- PERELMAN, Chaïm/OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, 1958, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 2 vols., Paris: PUF [citem per *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, trad. cast. de Julia Sevilla Muñoz, Madrid: Gredos, 1989].
- PETÖFI, János S., 1975, *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg: Helmut Buske.
- PIERRE, José, 1976, *Le symbolisme*, Paris: Fernand Hazan.
- PINSON, Jean-Claude, 1995, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel: Champ Vallon.
- PLA, Maurici, 2003, *Sobre la imaginació analògica: Lautréamont, Breton, Roussel*, Barcelona: Quaderns Crema.
- PLATÓ (428 o 7-348 o 7 a. de C.), *Diàlegs. Cràtil, Menexen*, vol. IV, text i trad. cat. de Jaume Olives, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1952.
- , *La República*, vol. III, ed. bilingüe, trad. cast., notes i estudi preliminar de José Manuel Pabon i Manuel Fernández Galiano, Madrid: Instituto de Estudios Constitucionales, 1949.
- PORTO DAPENA, José-Álvaro, 2002, *Manual de técnica lexicográfica*, Madrid: Arco/Libros.
- POZUELO, José María, 1979, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- , 1988a, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid: Taurus.
- , 1988b, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- , 1991, «Lírica e finzione», *Strumenti Critici*, vol. XV, núm. 1, pp. 63-93 [citem per «Lírica y ficción», trad. cast. de l'autor, dins *Teorías de la ficción literaria*, comp. d'Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 241-268].
- , 1993, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.
- , 1994, «La ficcionalidad: estado de la cuestión», *Signa*, núm. 3, pp. 265-282.
- PRANDI, Michele, 1992, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris: Minuit [citem per *Gramática filosófica de los tropos*, trad. cast. de María del Camino Girón, Madrid: Visor, 1995].
- , 1999, *Grammaire philosophique de la métaphore*, dins *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, ed. de Nanine Charbonnel i Georges Kleiber, Paris: PUF, pp. 184-206.
- PAZ, Mario, 1925, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra: John Donne, Richard Crashaw*, Firenze: Società An. Editrice «La Voce».
- , 1964, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* [correcció i ampliació d'*Studi sul concettismo* en les edicions de Milano: La Cultura, 1934; i Firenze: Sansoni, 1946], Roma: Edizioni di Storia e Letteratura [citem per *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, trad. cast. de José María Parreño, Madrid: Siruela, 1989].

- PROVENCIO, Pedro, 1988, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid: Hiperión.
- PRUVOST, Jean, 2002, *Les dictionnaires de langue française*, Paris: PUF.
- QUINTILIÀ, Marc Fabi (ca. 30- ca. 95), *Institution oratoire/Institutio oratoria*, text i trad. fr. de Jean Cousin, Paris: Les Belles Lettres/CNRS, 1975-1980.
- RASTIER, François, 1991, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris: PUF.
- RAYMOND, Marcel, 1940, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris: José Corti.
- REBOUL, Anne, 2000, «Le linguiste, le zoologue et le cognitiviste: vers une vision réaliste de la référence», dins *Référence temporelle et nominale*, ed. de Jacques Moeschler i Marie-José Béguelin, Switzerland: Peter Lang, pp. 41-69.
- REBOUL, Olivier, 1991, *Introduction à la rhétorique*, Paris: PUF.
- RÉCANATI, François, 1979, *La transparence et l'énonciation*, Paris: Seuil.
- RENARD, Jean-Claude, 1970, *Notes sur la poésie*, Paris: Seuil.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana, 1979, «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», *Lexis*, vol. III, núm. 2, pp. 99-170.
- , 1986, *Teoría literaria. Una propuesta*, Lima: Universidad Católica del Perú, 1989.
- REY, Alain, 1970, *Littré. L'Humaniste et les mots*, Paris: Gallimard.
- , 1973, *Théories du signe et du sens. Lectures I*, Paris: Klincksieck.
- , 1976, *Théories du signe et du sens. Lectures II*, Paris: Klincksieck.
- REY-DEBOVE, Josette, 1971, *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, Paris: Mouton.
- REYES, Graciela, 1997, «Pragmática y Literatura», *Textos*, núm. 12, pp. 77-85.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, 1929, *Practical criticism*, London: Routledge & Kegan Paul [citem per *Lectura y crítica*, trad. cast. d'Helena Valentí, Barcelona: Seix Barral, 1967].
- RICŒUR, Paul, 1975, *La Métaphore vive*, Paris: Seuil.
- RIERA, Carme, 1988, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona: Anagrama.
- RIFFATERRE, Michael, 1970, «Le poème comme représentation», *Poétique*, núm. 4, pp. 401-418.
- , 1971, *Essais de stylistique structurale*, Paris: Flammarion (recull d'articles originàriament en llengua anglesa, revisats i ampliat per l'autor i traduïts al francès pel mateix autor amb la col·lab. de Daniel Delas).
- , 1978a, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press [citem per *Sémiotique de la poésie*, trad. fr. de Jean-Jacques Thomas, Paris: Seuil, 1983].
- , 1978b, «The referential fallacy», *Columbia Review*, núm. 57, pp. 21-35 [citem per «L'illusion référentielle», trad. fr. de Pierre Zoberman, dins *Littérature et réalité*, VVAA, pp. 91-118].
- , 1979, *La Production du texte*, Paris: Seuil.
- , 1994, «L'illusion d'ekphrasis», dins *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, dir. de Gisèle Mathieu-Castellani, Vincennes: PUV, 1994, pp. 211-229.
- RIGOLOT, François, 1978, «Le poétique et l'analogique», *Poétique*, núm. 35, pp. 257-268 [citem per *Sémantique de la poésie*, VVAA, Paris: Seuil, pp. 155-177].

- RIQUER, Martín de, 1975a, *Los trovadores. Historia literaria y textos, I*, Barcelona: Ariel, 1992.
- , 1975b, *Los trovadores. Historia literaria y textos, II*, Barcelona: Ariel, 1983.
- RIQUER, Martí de/BADIA, Lola (eds.), 1984, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi: cavaller valencià del segle XV*, València: Tres i quatre.
- ROBBE-GRILLET, Alain, 1961, *Pour un nouveau roman*, Paris: Minuit.
- ROBINS, Robert Henry, 1967, *A short history of linguistics*, London: Longman [citem per *Breve historia de la lingüística*, trad. cast. d'Enrique Alcaraz Varo, Madrid: Paraninfo, 1984].
- ROIG, Albert, 1999, *Creació del poema*, Barcelona: Proa.
- RONSARD, Pierre de, 1565, «*Abbrégé de l'art poétique françois*», dins *Œuvres Complètes*, vol. II, text i notes de Gustave Cohen, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1950, pp. 995-1009.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1781, «*Essai sur l'origine des langues*» (assaig inacabat, es recull a l'anomenada *édition Dupeyrou: Œuvres posthumes de J. J. Rousseau*, tome III, Genève: Société Typographique de Genève, 1780-1782, a la secció dels *Traité sur la musique de J. J. Rousseau*, pp. 209-325) [citem per *Œuvres complètes*, vol. V, dir. de Bernard Gagnebin i Marcel Raymond, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1995, pp. 371-429].
- ROY, Max, 1994a, «*Liminaire*», dins «*La référence littéraire*», dir. de Max Roy, *Tangence*, núm. 44, pp. 5-6.
- , 1994b, «*La référence comme effet de lecture*», dins «*La référence littéraire*», dir. de Max Roy, *Tangence*, núm. 44, pp. 66-80.
- RUSSELL, Bertrand, 1905, «*On denoting*», *Mind*, vol. XI, pp. 479-493 [citem per «*Sobre el denotar*», trad. cast. de Thomas Moro Simpson i Néstor Mínguez, dins *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, ed. de Thomas Moro Simpson, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, pp. 29-48].
- RUWET, Nicolas, 1972, *Langage, musique, poésie*, Paris: Seuil.
- SACRÉ, James, 1987, «*Sémiotique et poésie*», dins *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre d'Algirdas Julien Greimas*, ed. de Michel Arrivé i Jean-Claude Coquet, Paris/Amsterdam/Philadelphia: Hadès-Benjamins, pp. 143-174.
- SALVADOR, Vicent, 1989, «*La metàfora nostra de cada dia*», *Límits*, núm. 6, pp. 23-41.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, 1991, *Para leer «Primero Sueño» de sor Juana Inés de la Cruz*, México: FCE.
- , 2006, «*Los estados del agua (Breve antología de poesía en español)*», *Revista de Occidente*, núm. 306 [núm. extraord. dedicat a *Los sentidos del agua*], pp. 228-237.
- SANDRAS, Michel, 1995, *Lire le poème en prose*, Paris: Dunod.
- SAPIR, Edward, 1921, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York: Harcourt, Brace & World [citem per *El llenguatge. Introducció a l'estudi de la parla*, trad. d'Hortènsia Curell i Gotor, Barcelona: Empúries, 1985].
- SARTRE, Jean-Paul, 1947, *Situations, I*, Paris: Gallimard.
- , 1948, «*Qu'est-ce qu'écrire*», dins *Situations, II*, Paris: Gallimard, pp. 59-71.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 1916, *Cours de linguistique générale* (publicat per Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger), Lausanne: Payot [citem per l'ed. de Tullio de Mauro, Paris: Payot, 1974].

- , *Écrits de linguistique générale* [descoberts el 1996], text i ed. de Simon Bouquet i Rudolf Engler, amb la col·lab. d'Antoinette Weil, Paris: Gallimard, 2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 1980, «Romantisme et langage poétique», *Poétique*, núm. 42, pp. 177-194.
- , 1987, «Fiction, feinte et narration», *Critique*, núm. 481-482, pp. 555-576.
- , 1999, *Pourquoi la fiction?*, Paris: Seuil.
- SCHAFF, Adam, 1964, *Język a Pożnanie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [citem per *Language et connaissance suivi de six essais sur la philosophie du langage*, trad. fr de Claire Brendel, Paris: Anthropos, 1967].
- SCHMIDT, Siegfried J., 1984, «The fiction is that reality exists», *Poetics Today*, vol 5, núm. 2, pp. 253-274 [citem per «La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura», trad. cast. de Paloma Tejada Caller, dins *Teorías de la ficción literaria*, comp. d'Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 207-238].
- SEARLE, John Rogers, 1969, *Speech Acts: An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press. [citem per *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, trad. de Luis M. Valdés Villanueva, Madrid: Cátedra, 2001].
- , 1975, «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, vol. VI, pp. 319-332 [citem per «El estatuto lógico del discurso de la ficción», trad. cast. d'Andrea Trexler, dins *Lingüística y literatura*, sel i pròleg de Renato Prada Oropeza, México: Universidad Veracruzana, 1978 pp. 37-50].
- , 1979, *Expression and Meaning*, Cambridge University Press [citem per *Sens et expression*, trad. fr. de Joëlle Proust, Paris: Minuit, 1982].
- SECO, Manuel, 1999, *Diccionario del español actual* [DEA], Madrid: Aguilar.
- SEGRE, Cesare, 1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Giulio Einaudi [citem per *Principios de análisis del texto literario*, trad. cast. de María Pardo de Santayana, Barcelona: Crítica, 1985].
- SEVILLA, José Manuel/BARRIOS, Manuel (eds.), 2000, *Metáfora y discurso filosófico*, Madrid: Tecnos.
- SKLOVSKY, Viktor, 1914, «Voskréchénié Slova» [citem per *Résurrection du mot et littérature et cinématographie*, trad. fr. d'Andrée Robel, pres. d'Andreï Nakov, Paris: Gérard Lebovici, 1985].
- SOLLERS, Philippe, 1968, *Logiques*, Paris: Seuil.
- SPERBER, Dan, 1974, *Le symbolisme en général*, Paris: Hermann.
- , 1975, «Rudiments de rhétorique cognitive», *Poétique*, núm. 23, pp. 389-415.
- SPERBER, Dan/WILSON, Deirdre, 1986, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford: Basil Blackwell [citem per *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, trad. cast. d'Eleanor Leonetti, Madrid: Visor, 1994].
- STEINMETZ, Jean-Luc, 1990, *La poésie et ses raisons*, Paris: José Corti.
- STEWART, John, 2001, «Le sens biologique», dins *Percevoir: monde et langage*, ed. de Dominique Keller *et al.*, Sprimont: Pierre Mardaga, pp. 117-127.
- STRAWSON, Peter Frederick, 1950, «On referring», *Mind*, vol. LIX, pp. 320-344 [citem per «Sobre el referir», trad. cast. de Luis M. Valdés Villanueva, dins *La búsqueda del*

- significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, comp. de Luis M. Valdés Villanueva, Madrid: Tecnos, 1999, pp. 60-84].
- TAMBA-MECZ, Irène, 1988, *La Sémantique*, Paris: PUF.
- TODOROV, Tzvetan (ed.), 1965, *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil [citem per *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. cast. d'Ana María Nethol, México: Siglo XXI, 2002].
- , 1967, *Littérature et signification*, Paris: Larousse.
- , 1970, «Synecdoques», *Communications*, núm. 16, pp. 26-35 [citem per *Sémantique de la poésie*, VVAA, Paris: Seuil, 1979, pp. 7-26].
- , 1978, *Les genres du discours*, Paris: Seuil.
- TRUJILLO, Ramón, 1988, *Introducción a la semántica española*, Madrid: Arco/Libros.
- TUSON, Jesús, 1982, *Aproximación a la Historia de la Lingüística*, Barcelona: Teide.
- , 1990, *El llenguatge i el plaer. Incursions lingüístiques en terra literària*, Barcelona: Empúries.
- , 2008, *Això és (i no és) Allò. La invasió de la metàfora?*, Badalona: Ara Llibres.
- ULLMANN, Stephen, 1962, *Semantics. An introduction to the science of meaning*, Oxford: Basil Blackwell [citem per *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, trad. cast. de Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid: Aguilar, 1965].
- VALDÉS VILLANUEVA, Luis Miguel, 2002, «Introducción» al *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, Madrid: Tecnos, 2003, pp. 14-80.
- VALENTE, José Ángel, 1971, *Las palabras de la tribu*, Barcelona: Tusquets, 1994.
- VARRÓ, Marc Terenci (116-27 a. de C.), *De lingua latina/Sobre la lengua latina*, ed. bilingüe, intr., trad. cast. i notes de Manuel-Antonio Marcos Casquero, Barcelona: Anthropos-Mec, 1990.
- VÁZQUEZ, María Esther, 1984, *Borges y su tiempo*, Buenos Aires: Vergara.
- VERDIER, Lionel, 2001, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris: Hachette.
- WHITESIDE, Anna, 1987, «Theories of reference», dins *On Referring in literature*, ed. d'Anna Whiteside i Michael Issacharoff, Bloomington: Indiana University Press, pp. 175-204.
- WHITESIDE-ST.LEGER LUCAS, Anna, 1994, «Dynamique de la référence en littérature: l'exemple de l'écriture visuo-verbale d'Apollinaire», *Tangence*, núm. 44, pp. 106-124.
- WHEELWRIGHT, Philip, 1962, *Metaphor and Reality*, Bloomington: Indiana University Press [citem per *Metáfora y realidad*, trad. cast. de César Armando Gómez, Madrid: Espasa-Calpe, 1979].
- VIDAL BENEYTO, José (ed.), 1981, *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid: Editora Nacional.
- VIÑAS, David, 2002, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1922, *Logisch-philosophische Abhandlung/Tractatus logico-philosophicus*, London: Routledge & Kegan Paul [citem per *Tractatus logico-philosophicus*, trad. cast., intr. i notes de Luis M. Valdés Villanueva, Madrid: Tecnos, 2003].
- , 1950-51, *Remarks on Colour [Bemerkungen über die Farben]*, ed. de Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, 1977 [citem per *Bemerkungen über die Farben / Observaciones sobre los colores*, ed. bilingüe, intr. d'Isidoro Reguera, trad. cast. d'Alejandro Tomasini Bassols, Barcelona: Paidós/Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994].

- , 1953, *Philosophische Untersuchungen-Philosophical Investigations*, Oxford: Blackell [citem per *Investigacions filosòfiques*, ed. i trad. cat. de Josep Maria Terricabras, Barcelona: Laia, 1983].
- WELLEK, René/WARREN, Austin, 1949, *Theory of Literature*, New York: Harcourt, Brace [citem per *Teoría literaria*, trad. cast. de José María Gimeno, Madrid: Gredos, 1966].
- ZAMBONI, Alberto, 1976, *L'Etimologia*, Bologna: Zanichelli [citem per *La Etimología*, trad. cast. de Pilar García Mouton, Madrid: Gredos, 1988].

Introduccions o pròlegs a poemaris o reculls poètics

- ABRAMS, Sam, 2003, «Robert Frost o el so del sentit», pròleg a Robert Frost, *Gebre i sol*, ed. bilingüe, trad. cat. de Josep Maria Jaumà, Barcelona: Quaderns Crema, 2003, pp. 11-31.
- BOREL, Jacques, 1968, «Préface» a Eugène Guillevic, *Terraqué suivi de Exécutoire*, Paris: Gallimard, 1968, pp. 7-14.
- BUSQUETS, Loreto, 1980, «El pensamiento de Giacomo Leopardi», introducció a Giacomo Leopardi, *Canti/Cantos*, ed., trad. cast. i notes de Loreto Busquets, Barcelona: Bosch, pp. 36-46.
- CAMPOS, Haroldo de, 1985, «Ungaretti i l'estètica del fragment» [trad. cat. de Mireia Mur], pròleg a Giuseppe Ungaretti, *L'alegria*, ed. bilingüe, trad. cat. de Jordi Domènech, Barcelona: Edicions del Mall, 1985, pp. 9-19.
- JANÉS, Clara, 2006, «Prólogo» a Omar Jayyam, *Rubayat*, ed. bilingüe, trad. cast. de Clara Janés i Ahmad Taherí, Madrid: Alianza, 2006, pp. 7-25.
- RIBES, Purificación, 1996, «Introducción» a John Donne, *Canciones y sonetos*, ed. bilingüe, ed. i trad. cast. de Purificación Ribes, Madrid: Cátedra, pp. 7-73.
- SEVA, Antoni, 1990, «Introducción» a Catul, *Poesies*, ed. i notes d'Antoni Seva, trad. cat. de Josep Vergés i Antoni Seva, Barcelona: Fundació Bernat Metge, pp. 9-124.
- SUÁREZ GIRARD, Anne-Hélène, 2000, «Presentación» a 99 *cuartetos de Wang Wei y su círculo*, ed. i trad. cast. d'Anne-Hélène Suárez Girard, Valencia: Pre-Textos, pp. 9-28.
- YNDURÁIN, Domingo, 1997, «Introducción», a San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid: Cátedra, pp. 11-245.

Escrips de pintors i músics

- APOLLINAIRE, Guillaume, 1913, *Méditations Esthétiques. Les peintres cubistes*, Paris: Hermann, 1980.
- BRAQUE, Georges, 1952, *Le Jour et la Nuit. Cahiers 1917-1952*, Paris: Gallimard.
- DUBUFFET, Jean, 1973, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris: Gallimard.

- , 1986, *Bâtons rompus*, Paris: Minuit.
- FROMENTIN, Eugène-Samuel-Auguste, 1857, *Un été dans le Sahara*, Paris: Michel Lévy Frères [citem per Paris: Librairie Plon, 1877; disponible en línia al registre de la Bnf: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29544j.image.r=fromentin.f15.langFR>> Data de la consulta: 10 de gener de 2009].
- RAMEAU, Jean-Philippe, 1724, *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts*, Paris: Charles-Étienne Hochereau [citem per *Pièces de clavecin*, ed. de Kenneth Gilbert, Paris: Heugel, 1978].
- STRAWINSKY, Igor, 1935, *Chroniques de ma vie*, vol. II, Paris: Denoël & Steele.
- , 1945, *Poétique musicale*, Paris: Janin [citem per *Poética musical*, trad. cast. d'Eduardo Grau, Madrid: Taurus, 1987].

10.4 FONTS DELS POEMES, VERSOS, ESCRITS EN PROSA, DIETARIS O CARTES DE POETES ALTRES QUE FRANCIS PONGE

- ADRIAN, Pic, *El agua, las aguas...* [antologia], sel. i trad. cast. de Ramon Dachs, México: Ediciones Sin Nombre, 2004.
- ALDANA, Francisco de, *Poesía*, ed., intr. i notes de Rosa Navarro Durán, Barcelona: Planeta, 1994.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent, *Manual de conformitats* [Obra completa, vol. III], València: Eliseu Climent, 1980.
- BARRAL, Carlos, 1975, *Años de penitencia*, Madrid: Alianza.
- , 1989, *Antología poética*, pròleg i sel. de Juan García Hortelano, Madrid: Alianza.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal. Les Épaves. Bribes. Poèmes divers. Amoenitates Belgicae*, intr., aparat de variants i notes d'Antoine Adam, Paris: Bordas, 1990.
- BONET, Blai, *A l'ombra de l'esperit. Antologia*, Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, 1989.
- BORGES, Jorge Luis, 1969, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires: Emecé [citem per *Obras Completas*, vol. II, Buenos Aires: Emecé, 1989].
- BOUSOÑO, Carlos, *Oda en la ceniza. Las monedas contra la losa*, ed., intr. i notes d'Irma Emiliozzi, Madrid: Castalia, 1987.
- BRETON, André, 1947, «Signe ascendant», dins *Signe ascendant suivi de Fata Morgana. Les États généraux. Des épingles tremblantes. Xénophiles. Ode à Charles Fourier. Constellations* avec 22 lithographies coloriées de Joan Miró, *Le la*, Paris: Gallimard, 1999, pp. 7-13.
- , *Œuvres complètes*, vol. I, ed. de Marguerite Bonnet, amb la col·lab. de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert, i José Pierre, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1988.
- , *Œuvres complètes*, vol. II, ed. de Marguerite Bonnet, amb la col·lab. de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert i José Pierre, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1992.

- BRINES, Francisco, *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona: Tusquets, 1997.
- BUONARROTI, Michelangelo, *Rime*, intr. de Giovanni Testori, cronol., estudi i notes d'Ettore Borelli, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1975 (2003).
- CABRAL DE MELO NETO, João, *L'enginyer. Psicologia de la composició*, amb la *Faula d'Anfió i Antioda*, ed. bilingüe, trad. cat. de Cinta Massip Bonet i pròleg de Cinta Massip Bonet i Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Ed. 62, 1994.
- CAILLOIS, Roger, 1970, *L'écriture des pierres*, Paris: Flammarion, 1987.
- CARNERO, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, estudi preliminar de Carlos Bousoño, Madrid: Hiperión, 1979.
- CASTELLANOS, Rosario, 1972, *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*, México: FCE.
- CHAR, René, *Poesía esencial. Furor y misterio. Los matinales. Aromas cazadores*, ed. bilingüe, trad. cast., pròleg i notes de Jorge Riechmann, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2005.
- CHEDID, Andrée, 1991, *Poèmes pour un texte (1970-1991)*, Paris: Flammarion.
- CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, ed. i notes de Jacques Petit i Charles Galpérine, prefaci de Gaëtan Picon, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1965.
- , *Œuvre poétique*, intr. d'Stanislas Fumet, ed. i notes de Jacques Petit, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1967.
- COCTEAU, Jean, *Vocabulaire. Plain-Chant et autres poèmes (1922-1946)*, prefaci de Jacques Brosse, Paris: Gallimard, 1993.
- COMTESSA DE DIA, LA (finals del s. XII, principis del XIII), citem per Riquer (1975b) 1983: 791-802.
- CUENCA, Luis Alberto de, 1987, *El otro sueño*, Sevilla: Renacimiento.
- DANTE ALIGHIERI, *La divina comèdia*, ed. bilingüe, trad. i comentaris de Josep Maria de Sagarra, Barcelona: Alpha, 1955.
- DICKINSON, Emily, *The complete poems*, ed. de Thomas H. Johnson, London: Faber & Faber, 1975 [l'edició aplega la que es féu en tres volums el 1955 a Cambridge: Harvard University Press].
- DONNE, John, *The complete english poems*, ed. d'Albert James Smith, London: Penguin, 1971.
- DU GUILLET, Pernette, 1545, *Rymes de gentile et vertueuse dame D. Pernette du Guillet, Lyonnaise* [recull pòstum], ed. d'Antoine du Moulin, Lyon: Jean de Tournes [citam per *Rymes*, ed. crítica d'Élise Rajchenbach, Genève: Droz, 2006].
- ELIOT, Thomas Stearns, 1963, *Collected Poems 1909-1962*, London: Faber & Faber.
- ÉLUARD, Paul, 1968, *Œuvres complètes*, vol. I, ed. de Marcelle Dumas i Lucien Scheler, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2000.
- FERRATER, Gabriel, 1966, *Teoria dels coscos*, Barcelona: Empúries, 1990.
- , 1968, *Les dones i els dies*, Barcelona: Ed. 62, 1979.
- FOIX, Josep-Vicenç, 1947 [va aparèixer amb data fictícia de 1936], *Sol, i de dol*, Barcelona: Ed. 62, 1993.
- , 1988, *On he deixat les claus...*, ed. de Jaume VallcorbaPlana, Barcelona: Quaderns Crema.

- FROST, Robert, *Gebre i sol*, ed. bilingüe, trad. cat. de Josep Maria Jaumà, Barcelona: Quaderns Crema, 2003.
- GAMONEDA, Antonio, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, epíleg de Miguel Casado, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, 1982, *Las personas del verbo*, Barcelona: Seix Barral.
- GIRAUT DE BORNELH (ca. 1162-ca. 1199), citem per Riquer (1975a) 1992: 463-481.
- GÓNGORA, Luis de, *Poesía selecta*, ed. d'Antonio Pérez Lasheras i José María Micó, Madrid: Taurus, 1991.
- GONZÁLEZ, Ángel, *Poemas*, ed. de l'autor, Madrid: Cátedra, 1993 (ed. ampliada).
- GOROSTIZA, 1939, *Muerte sin fin*, México: Loera y Chávez [citem per *Contemporáneos. Obra poética*, ed. de Blanca Estela Domínguez Sosa, pres. d'Iris M. Zavala, Barcelona: DVD, 2001, pp. 313-337].
- GUILHEM DE PEITIEU (1071-1126), citem per Riquer (1975a) 1992: 105-141.
- GUILLÉN, Jorge, *Cántico*, ed. i pròleg de Francisco J. Díaz de Castro, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1993.
- GUILLEVIC, Eugène, 1947, *Exécutoire*, dins *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, prefaci de Jacques Borel, Paris: Gallimard, 1968.
- , 1967, *Euclidiennes*, Paris: Gallimard.
- , 1989, *Art poétique*, Paris: Gallimard.
- HIDALGO, José Luis, *Poesías completas*, ed. i pròleg de Juan Antonio González Fuentes, Barcelona: DVD, 2000.
- HIERRO, José, *Antología poética (1936-1998)*, ed. de Gonzalo Corona Marzol, Madrid: Espasa-Calpe, 1993 (1999).
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, 1902, «Ein Brief», dins *Der Tag*, núm. 489 i 491 [citem per «Una carta», trad. cast. d'Antón Dieterich, dins *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona: Alba, 2001, pp. 33-51].
- JABÈS, Edmond, 1963, *Le Livre des Questions*, Paris: Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe, 1984, *La Semaïson. Carnets (1954-1979)*, Paris: Gallimard.
- , 2001, *Notes du ravin*, Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana.
- JACOB, Max, 1917, *Le cornet à dés*, Paris: Gallimard, 1945.
- JAYYAM, Omar (1048-1132), *Rubayat*, ed. bilingüe, trad. cast. de Clara Janés i Ahmad Taherí, amb pròleg de Clara Janés, Madrid: Alianza, 2006.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda antología poética (1898-1918)*, ed. de Javier Blasco, Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- JUAN DE LA CRUZ, ST., *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1997.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, *Poesía lírica*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra, 1997.
- KEATS, John, 1818, «Letter of 27 October 1818», dins *Selected Poems and Letters of John Keats*, ed. intr. i comentaris de Robert Gittings, 1978, pp. 87-88.

- LABÉ, Louise, 1555, *Euvres de Louïze Labé Lionnoïze*: Lyon: Jean de Tournes [citem pel facsímil de l'edició *princeps*, dins Mireille Houchon, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève: Droz, 2006, pp. 279-455].
- LEIRIS, Michel, 1985, *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris: Gallimard.
—, 1992, *Journal (1922-1989)*, ed., pres. i notes de Jean Jamin, Paris: Gallimard.
- LEZAMA LIMA, José, *El reino de la imagen*, sel., pròleg i cronol. de Julio Ortega, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- LUCRECI Car, Tit (94-55 a. de C.), *De la natura [De rerum natura]*, ed., trad. cat. i notes de Miquel Dolç, Barcelona: Laia, 1986.
- MALHERBE, François de, *Œuvres*, ed. i notes d'Antoine Adam, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1971.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, ed. i notes d'Henri Mondor i Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1945.
- MARAGALL, Joan, 1909, «Elogi de la poesia», dins Ramon Pla i Arxé, *La poètica de Joan Maragall*, Barcelona: Claret, 1999, pp. 47-63.
- MENA, Juan de (1411-1456), *Laberinto de Fortuna*, ed., estudi i notes de Louise Vasvari Fainberg, Madrid: Alhambra, 1976.
- MICÓ, José María, 1992, *La Espera*, Madrid: Hiperión.
- MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, ed. de Giorgio Zampa, Milano: Mondadori, 1989.
- PAVESE, Cesare, *Vindrà la mort i tindrà els teus ulls*, ed. bilingüe, trad. de Joan Tarrida, pròleg d'Antoni Marí, Barcelona: Ed. 62, 1991.
- PAZ, Octavio, *Poemas (1935-1975)*, Barcelona: Seix Barral, 1979.
- PESSOA, Fernando, *Poesias [Obras completas de Fernando Pessoa, vol. I]*, ed. de João Gaspar Simões i Luiz de Montalvor, Lisboa: Edições Ática, 1945.
- PETRARCA, Francesco, *Sonets, cançons i madrigals*, trad. cat. d'Osvald Cardona, Barcelona: Alpha, 1955.
- PETROVIĆ-NJEGOŠ, Petar II, 1847, *Gorski Vjenac*, ed. de Miodrag Raonić, Titograd: Pobjeda, 1986.
- PLATH, Sylvia, *Winter Trees*, ed. de Ted Hugues, London: Faber & Faber, 1971.
- POESÍA EXPRESIONISTA ALEMANA. STADLER, HEYM, TRAKL, ed. bilingüe, trad. cast. i pròleg d'Ernst-Edmund Keil i Jenaro Talens, Madrid: Hiperión, 1981.
- POESÍA RUMANA CONTEMPORÁNEA, ed. bilingüe, sel. i trad. cast. de Darie Novăceanu, Barcelona: Barral, 1972.
- POESIA RUSSA CONTEMPORÀNIA. ANTOLOGIA, ed. de Ricard San Vicente, traduccions catalanes de Jacint Boboas, Joan Cornudella, Júlia Ferrer, Josep Maria Güell, Joaquim Horta, Esteve Miralles, Ricard San Vicente i Manuel de Seabra, Barcelona: Ed. 62, 1991.
- PONT, Jaume, *Raó d'atzar (Poesia 1974-1989)*, pròleg de Francesc Parcerisas, Barcelona: Ed. 62, 1990.
- PRADOS, Emilio, *Cuerpo perseguido (1927-1928)*, ed., pròleg i notes de Carlos Blanco Aguinaga, amb la col·lab. d'Antonio Carreira, Barcelona: Labor, 1971 [dues versions del poemari aparegueren a *Memoria del olvido* (Mèxic: Séneca, 1940), i *Antología (1923-*

1953) (Buenos Aires: Losada, 1954); i per al text de l'edició que citem, els curadors comptaren amb una còpia mecanografiada del llibre –anterior a l'any 1930– que el mateix Prados li lliurà José Luis Cano].

- QUASIMODO, Salvatore, *Poesías completas*, ed. i trad. cast. d'Antonio Colinas, Granada: La Veleta, 1991.
- QUENEAU, Raymond, 1947, *Exercices de style*, Paris: Gallimard [citarem per *Œuvres complètes*, vol. III, ed. d'Henri Godard amb la col·lab. de Jean-Philippe Coen, Daniel Delbreil, Paul Gayot, Anne Marie Jaton, Emmanuël Souchier i Jean-Yves Pouilloux, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2006.
- , 1965, *Le chien à la mandoline*, Paris: Gallimard [citarem per *Œuvres complètes*, vol. I, ed. de Claude Debon, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1989, pp. 245-297].
- QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, ed., intr. i notes de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1985.
- RAIMBAUT D'AURENGA (ca. 1147-1173), citarem per Riquer (1975a) 1992: 418-458.
- RAIMBAUT DE VAQUEIRAS (ca. 1180-ca. 1205), citarem per Riquer (1975b) 1983: 811-857.
- REVERDY, Pierre, 1917, «Sur le cubisme», dins *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris: Flammarion, 1975, pp. 14-21.
- , 1918, «L'Image», dins *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris: Flammarion, 1975, pp. 73-75.
- , 1919, «Le cubisme, poésie plastique», dins *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris: Flammarion, 1975, pp. 142-148.
- , 1927, *Le Gant de crin*, Paris: Librairie Plon.
- , 1948, *Le Livre de mon bord. Notes (1930-1936)*, Paris: Mercure de France, 1970.
- , 1949, *Main d'œuvre 1913-1949*, ed. revisada segons les correccions de l'autor, prefaci de François Chapon, Paris: Gallimard, 2000.
- , 1950, «La fonction poétique», dins *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie (1930-1960)*, Paris: Flammarion, 1974, pp. 53-74.
- , 1956, *En vrac. Notes suivi de Un morceau de pain noir*, Paris: Flammarion, 1989.
- , 1967, *Plupart du temps, poèmes 1915-1922*, Paris: Flammarion.
- RIBA, Carles, 1957, «Pròleg» a *Esbós de tres oratoris*, dins Carles Riba, *Obres completes, I (Poesia)*, ed. d'Enric Sullà, pròleg d'Arthur Terry, Barcelona: Ed. 62, 1984, pp. 275-280.
- RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo y otros poemas seguido de Cartas a un joven poeta*, ed. bilingüe, trad. cast. d'Eustaquio Barjau i Joan Parra, sel., pròleg i notes d'Eustaquio Barjau, Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, notícia biogràfica, intr., comentaris i aparat de variants de Suzanne Bernard i André Guyaux, Paris: Bordas, 1991 (ed. revisada).
- RODRÍGUEZ, Claudio, *Desde mis poemas. Don de la ebriedad. Conjuros. Alianza y Condena. El vuelo de la celebración*, ed. de l'autor, Madrid: Cátedra, 1983.
- RONARD, Pierre de, 1552, *Les Amours de Cassandre* [la sèrie formaria part, a partir de 1560, de *Les Amours*], dins *Œuvres Complètes*, vol. I, ed. i notes de Gustave Cohen, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1950.
- ROSSELLÓ-PÒRCEL, Bartomeu, 1938, *Imitació del foc* [pòstum], Madrid: Residencia de Estudiantes [citarem per *Imitació del foc*, ed. i estudi de Josep Maria Balaguer, Barcelona: Ed. 62, 1991].

- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.
- SANT JORDI, Jordi de (ca. 1400-ca. 1424), *Les poesies de Jordi de Sant Jordi: cavaller valencià del segle XV*, ed. de Martí de Riquer i Lola Badia, València: Tres i quatre, 1984.
- SHAKESPEARE, William, *The sonnets/Sonetos de amor*, text crític i trad. cast. en vers d'Agustín García Calvo, Barcelona: Anagrama, 1974.
- SILVA, José Asunción, *Obra Completa*, pròleg d'Eduardo Camacho Guizado, ed., notes i cronol. d'Eduardo Camacho Guizado i Gustavo Mejía, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- SORESCU, Marin, *Poezii alese de cenzură*, București: Roza vînturilor, 1991.
- SPENDER, Stephen, 2004, *New Collected Poems*, ed. de Michael Brett, London: Faber & Faber [citem per *Ausencia presente y otros poemas*, trad. cast. i pròleg d'Eduardo Iriarte, Barcelona: Lumen, 2007].
- STEVENS, Wallace, *De la simple existencia. Antología poética*, ed. bilingüe, sel., trad. cast. i pròleg d'Andrés Sánchez Robayna, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, *Obra Completa*, ed. i pròleg de Miguel Ángel Pérez, Madrid: Turner, 1994.
- UNGARETTI, Giuseppe, 1931, *L'Allegria*, Milano: Preda [citem per *L'Alegria*, ed. bilingüe, trad. cat. de Jordi Domènech, pròleg d'Haroldo de Campos, Barcelona: Edicions del Mall, 1985].
- VALÉRY, Paul, 1934, «Rhumbs», Bruges: Gallimard [citem per *Tel Quel*, Paris: Gallimard, 1996].
- , *Œuvres*, vol. I, ed. i notes de Jean Hytier, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1957.
- , *Œuvres*, vol. II, ed. i notes de Jean Hytier, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1960.
- , *Alphabet*, ed. pres. i notes de Michel Jarrety, Paris: Livre de poche, 1999 [aquesta col·lecció de 24 poemes en prosa relatius a les lletres de l'alfabet restava encara inèdita. Es conjectura que Valéry començà la redacció l'any 1924 o 1925].
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta, Conde de, *Poesía impresa completa*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid: Cátedra, 1990.
- VILLARRUTIA, Xavier, 1948, *Canto a la primavera y otros poemas*, México: Stylo [citem per *Contemporáneos. Obra poética*, ed. de Blanca Estela Domínguez Sosa, pres. d'Iris M. Zavala, 2001, Barcelona: DVD, pp. 135-154].
- VILLON, François, *Œuvres*, prefaci, notícia biogràfica i bibliografia de Jean Dufournet, text, glosses i explicació de tots els personatges citats i de les particularitats de l'època per André Mary, Paris: Garnier, 1970.
- VINYOLI, Joan/MARTÍ I POL, Miquel, *Correspondència Barcelona/Roda de Ter*, pròleg de Martí i Pol, ed. de Xavier Folch i Andreu Rossinyol, Barcelona: Empúries, 1987.
- VINYOLI, Joan, *Obra poética completa*, pròlegs de Joan Teixidor i de Miquel Martí i Pol, ed. i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià, Barcelona: Ed. 62, 2001.
- WANG, Wei (701-761), *Paysages: Miroirs du coeur*, trad. fr. de Wei-penn Chang i Lucien Drivod, Paris: Gallimard, 1990.

—, *Le plein du vide*, trad. fr. de Cheng Wing fun i Hervé Collet, cal·ligrafia de Cheng Wing fun, Millemont: Moundarren, 1991.

10.5 FONTS LEXICOGRÀFIQUES I ALTRES GLOSSARIS D'ESPECIALITZACIÓ

CIRLOT, Juan-Eduardo, 1997, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2007 [darrera versió, ampliada i definitiva, de l'originari *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona: Luis Miracle, 1958].

COVARRUBIAS, Sebastián de, 1611, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez [citem per l'ed. de Martí de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 2003. (Aquesta edició reproduïx, en facsímil, la realitzada el 1943 per l'impressor barceloní Joaquín Horta —que, al seu torn, incorporava les addicions de Benito Remigio Noydens afegides a l'ed. de 1674—, i inclou un índex leamàtic)].

DUBOIS, Jean *et al.*, 1973, *Dictionnaire de linguistique*, Paris: Larousse.

DUCROT, Oswald/TODOROV, Tzvetan, 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien/COURTÈS, Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris: Hachette [citem per *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. cast. d'Enrique Ballón i Hermis Campodónico, Madrid: Gredos, 1990].

—, 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II, Paris: Hachette [citem per *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. cast. d'Enrique Ballón, Madrid: Gredos, 1991].

LITTRÉ, Émile, 1863-1873, *Dictionnaire de la langue française [Le Littré]*; 4 vols., Paris: Hachette [citem per la versió en CD-ROM; Marsanne: Redon, 2000; inclou el suplement de l'edició de 1877 (text també consultat per Ponge), així com els següents diccionaris amb llurs prefacis: el *Dictionnaire* d'Antoine Furetière (1620-1688); les *Curiosités Françaises* per Antoine Oudin (1642) [recull de proverbis i adagis]; el *Dictionnaire historique de l'ancien langage François* ou *Glossaire de la langue Française* de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781); el *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1762 (el que correspondria a la 4a ed.); el *Dictionnaire philosophique de Voltaire et compléments* (1765); i el *Dictionnaire universel des synonymes de la langue française* de François Guizot (1822)].

MARTÍNEZ DE SOUSA, José, 1995, *Diccionario de lexicografía práctica*, Barcelona: Bibliograf.



