

# L'objet chez Francis Ponge

## D'une définition invariable au *punctum* barthésien

ELISABETA MÂRZA

<https://doi.org/10.33993/TR.2026.1.03>



FRANCIS JEAN GASTON ALFRED PONGE  
(1899-1988)

TOUT AU long de son œuvre, l'une des obsessions récurrentes de Francis Ponge tourne autour du conflit avec le langage qui, dans la plupart des cas, le trahit avant qu'il ne puisse traduire sa complexité émotionnelle en mots, en poésie. Tout désir d'apprivoiser le logos dans ses poèmes centrés sur les objets est doublé d'une impression de trahison : le texte trop contrôlé ne peut plus, de son point de vue, conférer la même authenticité, donner libre cours à la chose. Son œuvre a été déjà analysée de plusieurs points de vue et considérée comme l'une des contributions les plus importantes en ce qui concerne la relation entre l'homme et l'univers élémentaire. Malgré cela, elle semble cacher quelques nuances qui n'ont pas été explorées suffisamment et qui, donc, nécessitent une nouvelle approche, à travers de nouveaux mécanismes. Dans cet article, nous attribuons ces zones de clair-obscur à la dualité presque omniprésente que le lecteur rencontre lors de la réunion avec les poèmes : le saut entre une objectivité qui se veut presque hétérodiégétique et les éclairs rares,

**Elisabeta Mârza**

Philologue, rédactrice à revue *Echinox*.

mais intenses d'une subjectivité refoulée, crée de la confusion, un état de tension constante. En essayant d'identifier les raisons de l'oscillation permanente du texte pongien, nous avons découvert une correspondance surprenante entre Francis Ponge et Roland Barthes. Bien que, initialement, cette parallèle puisse être remise en question, puisque le premier s'occupe de la poésie et le deuxième a comme objet d'étude la photographie, nous considérons que notre démarche révélera l'appareil conceptuel théorisée dans *La chambre claire* (1980) comme un outil significatif concernant le dilemme ontologique pongien.

Ce qui nous intéresse c'est la dichotomie *studium* – *punctum*, une grille de lecture de la photographie proposée par Barthes, qui, sortie de son contexte initial et appliquée sur la poésie pongienne, peut offrir au lecteur non seulement des indices liés à la cause de la crise de Ponge, mais aussi une possible solution. Notre hypothèse se concentre sur l'existence de quelques objets-*punctum* dans le corpus du créateur qui le poussent vers des descriptions plutôt personnelles, fortement influencées par sa propre vision. Ces effusions, incompatibles avec le plan objectif proposé, sont doublées par la tentative de dissimuler le texte, d'éviter l'affecte ineffable à travers le *studium*, à travers certains lieux communs, qui seront plus faciles à « digérer » pour le public. Pour démontrer comment l'oscillation de la voix lyrique pongienne correspond à la théorie barthésienne, nous avons l'intention de réaliser une présentation générale du programme poétique pongien et du travail de Barthes avec les concepts mentionnés. Puis, après avoir mis en lumière les similarités et les différences entre les deux, nous allons argumenter pourquoi nous croyons que les divagations du créateur de son but initial nous permettent d'appliquer les concepts barthésiens sur l'œuvre poétique.

Ainsi, l'intention fondamentale de Francis Ponge est de regarder autour de lui et de choisir les objets les plus communs, ceux qui, traditionnellement, ne seraient pas considérés dignes de l'attention du lecteur et qui ne pourraient pas représenter des sujets d'intérêt pour la littérature. L'objet, une fois sélectionné, est soumis à une description extensive, qui devrait mettre en évidence sa quintessence, cette caractéristique particulière responsable de son unicité, de sa singularisation face à tous les autres objets : « en revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent ».<sup>1</sup> Mais cette description semble s'éloigner de ce que le public connaît comme étant un texte poétique : Ponge veut obtenir une représentation authentique de l'objet « en soi », sans aucune trace d'impression personnelle, d'affecte ou de parti pris.

Dans la vision de l'écrivain, la chose doit être rendue telle qu'elle est et non pas comment l'homme la comprend à travers ses préjugés. Le besoin d'objectivité est lié à l'intention persuasive du créateur : il se propose de capter l'essence de chaque chose de manière si claire, que sa description inspire une opinion généralement valable (« opinion unanime et constante »<sup>2</sup>) à propos de l'objet. Tous

ses lecteurs devraient comprendre la chose de la même manière après avoir lu le texte pongien. Ainsi, la banalité du quotidien n'est pas un obstacle. Au contraire, plus un objet semble prosaïque, plus est Ponge fasciné par « ses qualités vraiment particulières », <sup>3</sup> par la beauté de sa simplicité : « Je pense que c'est mieux de choisir des objets plus simples, qui ne sont pas poétiques, pour montrer qu'ils sont aussi intéressants que les autres, même plus ». <sup>4</sup>

À cause de la responsabilité ressentie par le poète envers l'objet, plusieurs mécanismes d'habitude essentielles dans le texte poétique changent d'importance, parmi lesquels se trouve l'homme : concentrer l'attention sur la chose engendre une distanciation presque organique de l'être humain, qui est, d'habitude, le centre de la littérature. Étant donné son projet de défense des choses, la chute de l'homme du premier plan n'est pas naturelle, progressive, mais violente, programmatique. Ponge n'hésite pas à expliciter sa croyance que l'objet est supérieur à l'homme : selon lui, le premier devrait avoir tout le pouvoir dans cette dynamique duale, tandis que le deuxième devrait y obéir complètement – « L'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits) : il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard ». <sup>5</sup> Dans ce contexte, l'utilisation de la dichotomie « droits » – « devoirs » nous semble intéressante. Si le premier mot envoie à quelqu'un à qui l'on doit quelque chose, au bénéficiaire des règles écrites ou pas, le deuxième rappelle celui qui est marginalisé, condamné à jouer un rôle qui ne le sert pas. Dans le monde anthropocentrique, l'homme est le centre : il attend que l'objet lui soit destiné et il l'utilise sans cesse – l'objet, jouant le deuxième rôle, est mis à sa disposition. Par ce renversement, Francis Ponge semble se proposer de bouleverser complètement les lois du système relationnel entre l'être humain et le monde sensible.

L'autre partie du processus poétique déclassée en faveur de la supériorité de l'objet est la poésie elle-même, vu que Ponge manifeste une attitude antilyrique très forte tout au long de son œuvre. Il exprime librement le dédain qu'il ressent face à la création des romantiques – d'ailleurs, leur sentimentalisme exacerbé et leur pathétisme représentent l'une des forces principales qui guident le poète dans son projet d'objectivité totale. Ponge semble refuser tout ce qui fait qu'une poésie soit poésie, du moins du point de vue traditionnel, rejetant « l'idée qu'il y ait une Poésie en général, dans l'abstrait, éternelle ». <sup>6</sup> La Poésie solennelle, penchée sur les grandes thématiques qui sont déjà devenus, jusqu'au XXe siècle, des lieux communs, est remplacée par la création d'un « univers sans extravagance, (...) [des] objets indifférents et pauvres qui font tout le décor de la vie ordinaire » <sup>7</sup> : « Ponge écrit contre elle, contre "la" Poésie et ceux qui croient que la Poésie existe ». <sup>8</sup> En privilégiant la poésie sur l'objet banal, l'écrivain perd justement la nature poétique du texte – apparemment, il n'y a pas de sacrifice qui est trop grand pour le bien-être de la chose.

Ensuite, dès que nous avons démontré la rigidité de Francis Ponge à l'égard de son projet, nous pouvons mettre en lumière le trajet similaire qu'il partage avec Roland Barthes, le point où leurs visions se séparent et la raison pour laquelle cette comparaison est utile dans la situation de la crise pongienne de création. Un regard comparatif des œuvres des deux auteurs suggère un parcours plus ou moins semblable du point de vue des idées, même si l'élément central de chaque texte est différent : si Barthes réalise une étude concentrée sur la photographie, Ponge écrit des poèmes à partir des objets du quotidien. Malgré cette distinction, Barthes et Ponge semblent avoir le même but – le désir de trouver l'essence dans leur domaine d'intérêt – ce qu'ils approchent à travers des modalités opposées. Ainsi, Barthes est « saisi à l'égard de la Photographie d'un désir ontologique »,<sup>9</sup> tout en désirant « à tout prix savoir ce qu'elle était en soi, par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images ». <sup>10</sup> Ce besoin de singulariser la photographie par rapport aux autres types d'images est reflété dans l'enjeu de Ponge d'investiguer le noyau des choses qui composent l'univers élémentaire, comme nous l'avons déjà mentionné.

Mais, même si les intentions des écrivains semblent avoir des racines communes, les voies qu'ils choisissent pour atteindre le même but sont totalement opposées. Pour élucider le mystère de l'essence de la photographie, Barthes décide de refuser toute tentative d'assembler un corpus académique, sélectionné à travers des critères objectifs, et son opinion est catégorique dans ce sens : la déclaration « Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps »<sup>11</sup> anéantit toute trace de rigidité présente dans son objet d'étude par la force du pronom négatif. Sa sélection de photographies est personnelle, subjective d'une manière assumée : le choix d'« à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi* »<sup>12</sup> offre un indice du haut degré de subjectivité que Barthes se propose. Au contraire, Ponge désavoue toute proximité possible entre lui et les objets choisis pour la création lyrique et il se concentre sur les choses qui lui sont, apparemment, « les plus indifférentes possible ». <sup>13</sup> Le poète souligne le fait qu'il n'y a aucun intérêt spécial envers tel ou tel objet qui le pousse à l'ajouter à son texte, mais que chaque option est motivée par une situation « où il m'apparaît (instinctivement) que la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet ». <sup>14</sup>

Ce qui nous attire l'attention dans les deux parcours des auteurs, c'est l'inévitable impasse commune – une fois que le but et les mécanismes nécessaires pour l'atteindre sont établis, la démarche proprement-dite de la recherche/création est soudainement bloquée par l'incapacité d'opérer avec les instruments choisis. Ainsi, le problème principal du dernier est le sentiment d'insuffisance qui le hante dans le processus de création de certaines descriptions : il a l'impression que, peu importe ses essais de modéliser le langage, il n'arrive pas à mettre en mots la vraie essence des choses sans recourir à des banalités et sans introduire

de passages sentimentaux, qui sont tout d'un coup censurés par l'objectivité qui se veut être radicale. En ce qui concerne le premier, chaque fois que Barthes essaye de traiter sur la Photographie, « je pensais à telle photo aimée, et cela me mettait en colère ».<sup>15</sup> Il n'arrivait pas à se détacher ni, d'un côté, de la source subjective qui l'attirait à la photo, de « le référent, l'objet désiré, le corps chéri », et ni, d'un autre côté, d'« une voix importune (la voix de la science) », comme un discours internalisé de la culture académique, le réprimandant sur un « ton sévère : “Reviens à la Photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir rentre dans la catégorie Photographies d'amateurs” ».<sup>16</sup> La solution trouvée par Barthes contre ce blocage est construite précisément sur ces deux types de réaction face à une photographie, sur les deux grilles qui peuvent orienter la lecture dans une certaine direction – *studium* et *punctum*.

DANS *La chambre claire*, où sont théorisés les concepts dont nous nous servons, le *studium* est vu comme « un dressage », comme une sorte de politesse de l'individu envers ce qu'il déchiffre dans la photographie à l'aide de ses connaissances rationnelles – chaque détail est compris comme étant le résultat de l'intention du photographe, de la régie, du montage. Le spectateur sait que certains mécanismes sont utilisés de façon délibérée, afin de susciter la réaction affective du public. Dans ce contexte, la photographie ne parle pas à *ceux* qui la regardent, mais elle s'adresse à l'ensemble de règles existant dans leur esprit, apprises et intériorisées tout au long de leur vie.

En revanche, le *punctum* « vient casser le *studium* ».<sup>17</sup> C'est un détail profondément personnel, qui survient avec l'intensité d'une révélation. Il n'est pas planifié par le photographe et, cette fois-ci, l'individu le reconnaît à travers son affecte, grâce à un *je-ne-sais-quoi* éloigné de toute éducation culturelle. Le *punctum*, « c'est aussi : piqure, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés »<sup>18</sup>. L'un des traits fondamentaux de cette « fulguration »<sup>19</sup> consiste en sa nature ineffable, indicible – il ne s'agit pas tout simplement d'un aspect qui ne se prête pas à l'analyse herméneutique. Même traduire en mots l'immensité du processus intérieur mis en mouvement par le détail (non)significatif s'avère être une difficulté considérable. Selon cette mentalité, le silence devient le moment où toutes les articulations « polies » et tous les clichés de l'enseignement historique du spectateur sont usurpés par le *punctum* – on n'a plus besoin d'un modèle qui offre des sens prédéfinis.

Comme nous l'avons déjà mis en relief, cette dichotomie barthésienne nous sert à proposer une solution pour le conflit intérieur de la voix lyrique pongienne, qui s'approche, en quelque sort, du blocage du théoricien. Peu importe les efforts du poète de rester sur son trajet objectif, de produire des descriptions dans lesquelles l'influence du sujet est nulle par rapport à l'importance de l'objet – il dérape toujours vers l'affecte. Pour mettre en valeur l'instabilité de Ponge, nous

allons présenter les séquences qui trahissent son but créateur (des contradictions, des hésitations, des répétitions, chaque trace de subjectivité étant punie par une autocensure brutale) et, puis, nous allons nuancer comment l'identification du *studium* et du *punctum* dans son œuvre pourrait être vue comme une solution.

Ainsi, malgré le fait que l'un des piliers principaux du texte pongien est la supériorité de l'objet par rapport à l'homme, un examen plus approfondi des descriptions semble révéler que le premier est toujours conçu pour servir l'individu. Si le but inhérent de la chose est lié à son utilité dans le fonctionnement de l'humanité, sa quintessence ne peut plus survenir de façon intrinsèque. La condition insurmontable, presque tragique de l'objet est sa relativité en fonction du sujet : le dernier, humain et animé, aura toujours le pouvoir de manier le premier, qui est inanimé, impuissant. Le recueil *Le parti pris des choses* (1942), l'un des plus importants pour la relation pongienne avec la matérialité, donne beaucoup d'exemples dans ce sens, parmi lesquels la poésie *Pluie*.

Le texte est significatif pour notre observation dès le début : « La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend... ».<sup>20</sup> Même si le titre (nom sans article) donne l'impression d'une généralisation, le lecteur ne peut pas ignorer le pronom personnel « je » (première personne, singulier). Sa présence souligne le fait qu'il ne s'agit pas d'une pluie quelconque, mais de la pluie telle que la voit la voix lyrique – la particularisation de cet événement a lieu à travers l'acte de la perception, qui est antérieure à l'action proprement dite de l'objet. Avant que la pluie « descende à des allures très diverses », elle est perçue par celui qui tentera de la mettre en mots (« je la regarde »). Puis, bien que l'objet apparaisse en position initiale, le pronom est situé sur la même ligne, montrant non seulement la signification que le sujet garde dans un poème qui devrait privilégier les choses, mais aussi l'empreinte affective de n'importe quel produit humain : « Une poétique du non-humain est inévitablement encombrée par les traces, ou les signes, du projet linguistique humain qui la met en œuvre ».<sup>21</sup> Donc, une rupture totale de l'influence de l'individu dans un texte visant l'objet paraît de plus en plus improbable, même l'auteur résumant cette peine de la condition humaine : « L'on ne peut aucunement sortir de l'homme ».<sup>22</sup> Quand le lecteur rencontre un texte sur un arbre, sur un rocher ou sur un cageot (*L'arbre*, *Le rocher*, *Le cageot*), ils sont tous déformés par la conscience pongienne : « Quand Francis Ponge parle (...) chacun de ces objets change, pour autant que l'on accepte qu'ils existent en fonction de la source de la pulsion du sujet de l'écriture ».<sup>23</sup>

Cette peur des erreurs subjectives est alimentée par une phobie liée à l'expression, qui culmine dans la répétition presque constante de certaines idées fixes – nous allons les interpréter comme des indicateurs de l'anxiété de Ponge, d'une vulnérabilité qu'il souhaiterait éliminer. Des citations comme « Mais ce n'est pas assez » (*L'orange*), « Hélas ! Le puis-je ? » (*Drame de l'expression*), « (comment

pourrions-nous dire encore ?) ... Non, c'est trop bon ! » (*Plat de poissons frits*) et « L'ai-je assez dit ? Je le répète » (*Le monde muet est notre seule patrie*) démontrent l'urgence ressentie par la voix lyrique de prouver qu'elle est capable de se faire comprendre, qu'elle reviendra à une idée à plusieurs reprises, jusqu'à ce qu'elle réussira de la verbaliser à son gré (*à la studium*).

Après tous ces faux pas affectifs, le poète décide de se recentrer, d'appliquer de nouveau sa masque (« Mais ressaisissons-nous »<sup>24</sup>) et d'affronter l'émotion, le mot et l'objet (ou l'émotion provoquée par l'objet et trahie par le mot) – « Réprimons enfin ce tremblement devant les paroles ».<sup>25</sup> Chaque trace de *punctum* cachée parmi les lignes – ou bien ignorée comme étant une erreur dans les séquences « (oh que je m'exprime mal) »<sup>26</sup> ou « TOUT CELA N'EST PAS SERIEUX »<sup>27</sup> – est remplacée par le *studium* car la voix lyrique choisit de mettre un frein à ses instincts et de donner au texte une dimension cohérente. Ainsi, toute manifestation de sentiment doit être rapidement prise en compte et bloquée afin de ne pas interférer dans le noble processus de l'artiste visant à sauver les choses défavorisées. Tous les passages soulignés nous indiquent que la rencontre avec certains objets éveille chez Ponge une sensibilité particulière, qui l'empêche d'atteindre son objectif. À notre avis, l'instabilité trahie par l'anxiété croissante est une preuve évidente que « l'étouffement » de l'affect dans une définition immuable ne fonctionne pas et que les ravages émotionnels reposent sur une expérience plus profonde qu'un simple choix d'objet au hasard – le *punctum* contraint dans un *studium* boiteux engendre la souffrance créatrice.

Par la suite, prenant en considération l'espace limité de cet article, nous analyserons de près un seul poème que nous interprétons comme un *punctum* barthésien chez Ponge afin d'illustrer tous les mécanismes étudiés jusqu'à présent dans un seul contexte. *La Mounine ou Note après coup sur un ciel de Provence* est, à notre avis, le plus proche de la définition barthésienne du *punctum* et semble contenir un parcours presque pas à pas, une approche de son impact sur l'être lyrique pongien. La banalité des moments précédant la révélation, lors du voyage en autocar de l'écrivain – « J'étais contre la vitre (fermée) tassé, passant inaperçu (inaperçu de moi-même ?) »<sup>28</sup> – est contrastée par un changement soudain entraîné par l'éclair : « à la première apparition de la statue selon la marche de l'autobus, c'est devenu saisissant, beau à pleurer, tragique ».<sup>29</sup> Dans des simples statues, il voit une beauté devant laquelle il ne peut réagir que par des larmes, tragique par sa nature inattendue. D'ailleurs, nous pouvons associer ce tragisme à une hybris que nous relierions à l'obstination malade du poète à rester froid – assistons-nous à une mutation du péché causé par l'orgueil vers l'acceptation progressive de sa propre condition sous l'influence du *punctum* ?

Ensuite, le texte présente les conséquences de l'expérience que nous appelons *punctum* : le monde tel qu'il était auparavant n'existe plus, car tout se réorga-

nise en fonction de cet événement.<sup>30</sup> Ainsi, la relation de l'auteur avec le temps et la réalité est perturbée. Au départ, Ponge tente de trouver, en regardant en arrière, un ordre des moments clés du processus affectif vécu, mais il se rend vite compte que cette hiérarchie est influencée par son émotivité, par le moment où les objets-*punctum* ont croisé son chemin : « c'est que l'ordre "réel" de l'événement est un ordre illusoire, et que la "vérité" exige qu'on le recrée ».<sup>31</sup> En nous guidant sur ce commentaire critique, nous sommes convaincus du fait que la réalité proprement dite du voyage de Ponge ne peut pas être délimitée, car elle dépend de la vérité individuelle de l'auteur, qui, elle aussi, change avec le temps et avec la découverte que certains fragments temporels sont non seulement plus importants que d'autres, mais aussi tout à fait au-dessus de la chronologie. Là où nous observons que la temporalité est perturbée par le *punctum*, nous devons nous attendre à un effet similaire sur la spatialité. Si ce que Ponge appelle « la réalité » ne se construit à travers ses yeux qu'à la suite d'une révélation, nous pouvons affirmer que le paysage n'existe pas pour lui tant que tous les éléments ne s'arrangent pas dans ce mécanisme parfait, spécifique, unique, qui permet l'éclosion de l'affect : « Mais (à vrai dire) l'avance de l'autobus ne m'a été sensible qu'au moment où les Statues, les urnes apparurent ».<sup>32</sup> En l'absence du *punctum*, c'est-à-dire des statues et du ciel, qui font que ce moment particulier du voyage soit spécial parmi tous les autres, nous pensons que *La Mounine* n'aurait pas fait partie du corpus de Ponge.

D'un autre point de vue, aucune description du *punctum* pongien n'est exemptée de moments d'hésitation, de blocage, de difficulté, et *La Mounine*, qui est l'une des manifestations émotionnelles les plus intenses, regorge de telles preuves de l'insécurité de l'auteur. Souvent, la détermination à se détacher de tout affect conduit à une incapacité à poursuivre l'écriture (« eh bien qu'ai-je ? Je ne parviens pas à continuer »<sup>33</sup>) et à des multiples brouillons qui donnent l'impression d'un discours décousu, hyperconscient de lui-même et presque inconscient du sujet proprement dit du texte, de l'objet. Nous relevons, comme obstacles auxquels il se heurte, son désir de comprimer la complexité affective ressentie dans une description vide de sentiment (« cela m'échappe !... je ressentis fortement la difficulté du sujet, mon mérite, et le peu de chances que je possède de réussir à le traiter »<sup>34</sup>), ainsi que la nature même du *punctum* – quelque chose qui n'aurait pas dû être mis en mots dès le début s'oppose, résiste à être verbalisé et cause de la souffrance à son créateur, échappant à tous les mécanismes de son arsenal intellectuel – « Je n'arriverais pas à conquérir ce paysage, ce ciel de Provence ? (...) Que de mal il me donne ! ».<sup>35</sup>

Les difficultés présentées nous indiquent, une fois encore, l'importance accrue de cet objet-événement qui, suscité par une expérience de type *punctum*, devient le catalyseur d'une création impossible à mener à bien en harmonie avec l'ob-

jectif initial. La reconnaissance par Ponge du fonctionnement des mécanismes *studium-punctum* lui permettrait de valoriser ses rencontres avec les objets autrement, sans les passer par le filtre rigide de la transformation de l'émotion en une description universellement valable. En acceptant l'éclair métaphorique comme tel et en laissant libre cours à l'expérience afin qu'elle puisse laisser son empreinte sur la création, nous pensons, d'une part, que le texte de Ponge serait plus authentique, que les choses seraient exprimées de manière juste – peut-être pas intelligible pour l'humanité en tant que collectif, mais réelle dans son impact sur le poète. D'autre part, nous soupçonnons que l'oscillation qui tourmente l'artiste, l'empêchant de mener à bien sa création, serait atténuée par la suppression des attentes fondées sur des contraintes – une fois l'effort d'autocensure cessé et le *punctum* perçu comme une illumination unique, l'instance lyrique peut créer libre de toute anxiété.

**A**INSI, à la fin de cette recherche, nous nous rendons compte, comme nous le soupçonnions initialement, que la voix poétique pongienne ne parvient pas à rester cohérente avec son objectif, celui de réagir avec une froideur totale dans l'interaction avec chaque objet décrit. Toutes ses contradictions et ses hésitations, symptômes évidents d'une forte anxiété ressentie à cause de certaines choses, nous permettent de comprendre l'objet pongien comme étant, dans certaines situations, accompagné d'une expérience-punctum qui bouleverse le poète, remet en question tout son univers et se manifeste comme un obstacle affectif sur le chemin du détachement désiré. En esquissant le parcours idéologique similaire de Francis Ponge et de Roland Barthes, nous justifions notre conviction selon laquelle la solution que ce dernier applique à sa propre crise peut être transposée dans la poésie du premier. Suivant les traces du théoricien, si le poète faisait la distinction entre les choses banales, faciles à résumer en quelques traits généraux, et celles qui sortent de l'ordinaire, provocatrices de révélations, dont l'impact émotionnel ne peut pas être transposé en mots, il ne ressentirait plus le besoin d'annuler l'intensité du *punctum*. La création serait menée à bien autrement : l'authenticité de l'objet ne proviendrait plus de ses caractéristiques intelligibles pour les masses, mais de l'impact unique qu'il a sur la conscience poétique.



## Notes

1. Francis Ponge, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976, 9.
2. Ponge, *La rage de l'expression*, 56.
3. Ponge, *La rage de l'expression*, 55.

4. Ion Pop, *Ore franceze*, vol. I, Bucarest, Spandugino, 2024, 326 : « Cred că e mai bine să alegi niște obiecte mai obișnuite, ce nu sunt poetice, să arăți că ele sunt tot atât de interesante ca oricare altele și chiar mai mult ».
5. Ponge, *La rage de l'expression*, 10.
6. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Introduction à Francis Ponge*, Paris, Librairie Larousse, 1979, 37.
7. Claude Evrard, *Francis Ponge*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1990, 14.
8. Gleize et Veck, *Introduction à Francis Ponge*, 37.
9. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, 13.
10. Roland Barthes, *La chambre claire*, 14.
11. Roland Barthes, *La chambre claire*, 21.
12. Roland Barthes, *La chambre claire*.
13. Ponge, *La rage de l'expression*, 57.
14. Ponge, *La rage de l'expression*, 58.
15. Ponge, *La rage de l'expression*, 19.
16. Ponge, *La rage de l'expression*.
17. Ponge, *La rage de l'expression*, 48.
18. Ponge, *La rage de l'expression*, 49.
19. Ponge, *La rage de l'expression*, 80.
20. Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942, 23.
21. Hugh Hochman, « Act Naturally : Francis Ponge's Morals and Measures of Human Nature », *Studies in 20<sup>th</sup> & 21<sup>st</sup> Century Literature*, vol. 45, no. 1, 2021, 1 : « A poetics of the nonhuman is inevitably encumbered by the traces, or signs, of the human linguistic project that enacts it ».
22. Francis Ponge, « Raisons de vivre heureux », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. II, 1999, 131.
23. Michel Peterson, « Francis Ponge : au cœur de son intimité », *Nuit blanche*, 2001, 32.
24. Francis Ponge, « Baptême funèbre », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. I, 1999, 465.
25. Ponge, « Baptême funèbre », 466.
26. Ponge, *La rage de l'expression*, 147.
27. Ponge, *La rage de l'expression*, 99.
28. Ponge, « La Mounine », in *La rage de l'expression*, 420.
29. Ponge, « La Mounine », 414.
30. L'idée de l'événement comme moment décisif de la vie, comme catalyseur d'un changement ontologique profond, est théorisée en tant que telle par Alain Badiou qui, analysant la figure de Saint Paul, comprend la résurrection christique comme l'épisode central de l'existence de l'homme : *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, Alain Badiou, 1997, 47 : « À quoi il faut ajouter que la résurrection – point où évidemment notre comparaison se dérobe – n'est pas, aux yeux de Paul même, de l'ordre du fait, falsifiable ou démontrable.

Elle est événement pur, ouverture d'une époque, changement des rapports entre le possible et l'impossible ».

31. Evrard, *Francis Ponge*, 125.
32. Ponge, « La Mounine », 420.
33. Ponge, « La Mounine », 417.
34. Ponge, « La Mounine », 419.
35. Ponge, « La Mounine », 417.

## Abstract

The Object in Francis Ponge: From an Invariable Definition to the Barthesian *Punctum*

This study delves into one of Francis Ponge's recurring creative battles—his struggle to accurately transpose an object's quintessence into language. His poetic purpose, selecting the most ordinary of objects and pointing out their unique traits in a completely cold and detached manner, seems to be constantly undermined by an intense emotional response to the universe he is trying to describe. This oscillation causes an internal conflict: no description is accurate enough, because the poet can never truly hide his personal involvement. In order to identify not only an explainable cause for the poet's words' inability to do the object justice, but also a potential solution for this crisis, this article proposes a close comparison between Francis Ponge's creation and Roland Barthes' work in *La chambre claire* (1980), with a focus on two of its main concepts, the *studium* and the *punctum*. Underlining the common purpose of these two authors and how their path towards said goal takes, at times, a similar direction, this study highlights how interpreting some of Ponge's objects through the lens of Barthes' *punctum* could explain the poet's difficulty in achieving his creative goals.

## Keywords

Francis Ponge, 20<sup>th</sup> century poetry, object poetry, Roland Barthes, *punctum*