

La poésie au temps du Capital: Francis Ponge¹

Guido Mattia Gallerani

Introduction

Dans *Le parti pris des choses* (1942), les deux poèmes en prose, *R. C. Seine* et *Le restaurant Lemeunier*, qui se font face, ont ceci de particulier: qu'ils décrivent, contrairement à la plupart des autres textes, un corps social, un groupe humain, plutôt qu'une « chose » naturelle (Veck 1994: 55-61). Je voudrais m'interroger sur les raisons de cette spécificité. Les deux poèmes, qui occupent les 25^{ème} et 26^{ème} positions, sur les 32 textes de l'ouvrage, ont vraisemblablement été composés tous deux en 1939. Ils pourraient donc être le fruit d'un même projet poétique.

Le titre de la première des deux poésies, *C. Seine N°*, n'offre pas de repères reconnaissables, contrairement à celui de la deuxième, *Le Restaurant Lemeunier / rue de la Chaussée d'Antin*, dont l'indication topographique est mise typographiquement en relief, le nom de la rue étant isolé, rejeté en début de vers. Nous pouvons également imaginer une localisation tant spatiale que fonctionnelle. Pour *R. C. Seine N°*, RC étant une abréviation de « registre du commerce » et Seine indiquant le département (comprenant la ville de Paris) qui regroupait alors les différents organismes de commerce. Le titre de l'autre poésie évoque un restaurant, *Lemeunier*, situé au 46 rue de la Chaussée d'Antin, (rue qui descend de l'Église de la Sainte-Trinité dans le neuvième arrondissement de Paris, vers le sud, sur environ 500 mètres). En somme, les deux titres annoncent chacun de leur manière ce qui fera l'objet d'une description dans les poésies: un lieu de travail et le lieu de son activité corollaire dans le tertiaire, rive droite à Paris.

¹Gildas Séguineau a surveillé à la version française de ce texte, qu'il en soit remercié.

Le choix de Francis Ponge comme poète du carrefour entre poésie et politique n'est certes pas le fruit du hasard. Après une lecture fondamentale de Jean-Marie Gleize allant dans ce sens (1988), les actes d'un colloque de 2012 intitulé *Politiques de Ponge*, publiés en décembre dernier sur la *Revue des sciences humaines* (Auclerc-Gorrillot 2014) ont remis sur le devant de la scène la question d'un Ponge politique et du lien entre poésie et politique dans son œuvre. Je m'intéresserai dans ce travail au rapport entre Ponge poète et Ponge syndicaliste, au lien étroit entre une phase de sa poésie et son action politique, autour du thème du travail, en particulier du temps de travail. Je ne traiterai pas de l'évolution qui verra Ponge passer du surréalisme au militantisme communiste, avant son virage présumé, dans les années cinquante, vers le nationalisme et le Gaullisme (cf. Gleize 1988: 148-92). Je soutiendrai notamment l'idée que la « chose » décrite par Ponge dans ses poésies n'est pas tant tel ou tel élément urbain, comme le bureau ou le restaurant, que le temps de travail qui s'y déploie. La dénonciation du mode de production capitaliste apparaît clairement sous la forme d'une connexion entre la structure temporelle du texte, qui abandonne désormais toute atemporalité ou temporalité subjective poétique, et la nouvelle division de la journée de travail, analysée par Marx dans le *Capital*, dans le contexte des rapports de production de cette période historique.

Genèse poétique d'un emploi

En 1937 déjà, Ponge s'intéresse au thème très « laborieux » de la pause déjeuner, moins toutefois comme objectif de lutte syndicale que comme fait urbain et culturel: il rédige alors un texte intitulé « Le restaurant *Au bon périgourdin* » et envisage d'en consacrer un autre, dont il ne reste aucune trace, au « *Petit Morvandiau*, Restaurant, rue de Cléry », une rue où se trouve également le Bon Périgourdin (Ponge 2005: 138-141). Tout comme le restaurant Lermeunier, Le bon Périgourdin est fréquenté par les employés des entreprises et des banques sises alentour. Pour la pause déjeuner, affirme Ponge, les travailleurs du

quartier aiment la bonne cuisine, alors que les employés, plus jeunes, fréquentent d'autres restaurants du quartier: ils vont vers la rue Vivienne, plus vivante, où l'on mange toutefois moins bien (*Ibid.*: 139). C'est précisément dans ce quartier, situé entre l'Opéra Garnier et La Bourse, que se trouve le restaurant Lemeunier, rue de la Chaussée d'Antin.

Pour ce qui est de l'origine de l'autre poème, *R. C. Seine*, c'est une confession de Ponge à Sollers, en 1967, c'est à dire trente ans plus tard, qui nous renseigne: il s'agit du malaise qu'il éprouva lorsqu'il travailla aux Messageries Hachette², de 1931 à 1937. Évoquant cette période à l'occasion du cinquième entretien, Ponge compare le bureau à un baignoire:

Je suis entré dans une sorte de baignoire qui s'appelait les Messageries Hachette, un baignoire de premier ordre, avec un patron dont nous avons eu finalement la peau, comme on dit. Il semblait déjà très atteint d'une sorte de consommation et de dépit, lors de la signature de notre contrat collectif, en 1937. Ce baignoire, je l'ai décrit dans un texte qui s'appelle *R.C. Seine* [...].

C'était quelque chose d'extraordinaire. Les dactylos étaient punies d'amendes si elles ne faisaient pas tant de frappes dans la journée, etc. C'est ce qui explique que, vraiment, j'étais tout à fait prolétarisé. Mais alors, prolétarisé pourtant comme je l'étais, je ne faisais aucun texte à publier dans les revues ni surréalistes ni communistes de l'époque, je n'adhérais pas du tout au groupe des écrivains communistes, absolument pas: je faisais de l'action. J'ai été secrétaire-adjoint du syndicat des Cadres C.G.T. [Confédération générale du travail], au moment de 1936, et nous étions en liaison, dans les organismes intersyndicaux, avec les Syndicats du Livre et du Papier, et c'est d'ailleurs peu de temps après que j'ai compris qu'il me fallait adhérer au Parti communiste, parce que c'était le seul qui, en matière syndicale, avait une action efficace [...]³. (Ponge 1970: 76-7)

² □ Le Messageries Hachette furent l'un des principaux distributeurs de la presse française, de 1945, année de leur création, jusqu'au lendemain de la Libération, en 1945.

³ Précisons à titre biographique que le licenciement de Ponge par les Messageries Hachette en 1937 coïncide avec le début de son engagement dans les rangs du Parti communiste, qui prit fin en 1947.

Rétrospectivement, Ponge interprète le sens de son action comme le résultat d'une expérience professionnelle sous la coupe d'un système de contrôle essentiellement capitaliste. Et pourtant l'auteur n'inscrit pas l'écriture dans la sphère du politique. Au contraire, en opérant une nette distinction entre les domaines de la politique et de la poésie, il insiste principalement sur la différence existant entre une littérature de la non-action (écrivains « communistes » et surréalistes) et la véritable action politique telle qu'il l'a entreprise au service du syndicat sur son lieu de travail, puis poursuivie comme militant du parti et comme résistant sous l'Occupation.

Il semble se dessiner chez Ponge une réelle antinomie entre poésie et politique, théorisée en 1967, qui éclaire la genèse des textes plus anciens. Nous verrons si cette antinomie se manifeste par une opposition à l'intérieur des deux poésies en question, dans leur contexte d'écriture. Notons tout d'abord que *R. C. Seine N°* contient en son sein les prémisses de la création du second poème en prose. *R. C. Seine* décrit essentiellement deux moments d'une journée de travail aux Messageries Hachette: l'entrée au moment de l'embauche et la sortie pour la pause déjeuner. C'est à ce moment de pause qu'intervient le *Restaurant Lemeunier*. En effet, lorsque Ponge décrit dans *R. C. Seine* l'entrée des employés dans leur lieu de travail, il fournit une indication temporelle ; il précise que l'entrée advient « deux fois par jour »:

C'est par un escalier de bois jamais ciré depuis trente ans, dans la poussière des mégots jetés à la porte, au milieu d'un peloton de petits employés à la fois mesquins et sauvages, en chapeau melon, leur valise à soupe à la main, que *deux fois par jour* commence notre asphyxie. (Ponge 1999: 34, italique de l'auteur)

Les employés franchissaient cette porte infernale le matin, au début de leur journée de travail, ainsi qu'en rentrant de la pause déjeuner. C'est précisément avant ce retour que s'inscrit la scène de l'autre poésie, *Le Restaurant Lemeunier*, qui intervient là où finit la première, sur la sirène annonçant la pause du midi:

Peu à peu cependant, tandis que l'heure tourne, le flot monte dans les corbeilles à papier. Lorsqu'il va déborder, il est midi: une sonnerie stridente invite à disparaître instantanément de ces lieux. Reconnaissons que personne ne se le fait dire deux fois. (*Ibidem*)

Nous retrouvons les employés sortant de leur lieu de travail, attablés dans la poésie suivante. Un observateur se tenant à l'écart est en train de les guetter. Il les regarde entrer dans le *Restaurant Lemeunier*:

Rien de plus émouvant que le spectacle que donne, dans cet immense Restaurant Lemeunier, rue de la Chaussée d'Antin, la foule des employés et des vendeuses qui y déjeunent à midi.

La lumière et la musique y sont dispensées avec une prodigalité qui fait rêver. Des glaces biseautées, des dorures partout. L'on y entre à travers des plantes vertes par un passage plus sombre aux parois duquel quelques dîneurs déjà à l'étroit sont installés, et qui débouche dans une salle aux proportions énormes, à plusieurs balcons de pitchpin formant un seul étage en huit, où vous accueillent à la fois des bouffées d'odeurs tièdes, le tapage des fourchettes et des assiettes choquées, les appels des serveuses et le bruit des conversations.

C'est une grande composition digne du Véronèse pour l'ambition et le volume, mais qu'il faudrait peindre tout entier dans l'esprit du fameux *Bar de Manet*. (*Ibid.*: 36)

Même si l'emphase émotionnelle manifestée vis-à-vis des merveilles du lieu n'est pas tout à fait exempte d'ironie (Higgins 1979: 353-6), le caractère festif de la salle est amplifié par la comparaison artistique avancée par Ponge. Valoriser l'endroit en citant une œuvre d'art permet d'opérer une coupure vis-à-vis du texte précédent. Le changement de registre voit une humanité conviviale se substituer à les employés de bureau happés dans une *nekylia* infernale. Mais surtout, cette comparaison artistique s'inscrit dans la composition comme s'il s'agissait de racheter le réalisme grotesque de la scène précédente: les travailleurs exploités se changent en joyeux convives, semblables à ceux de la cène de Véronèse. Un monde esthétiquement reconstruit selon ces principes de représentation leur permet de bénéficier d'une sorte de rédemption, sous la forme d'une autre vie dans un autre texte. Ponge traite momentanément, par le truchement de cette référence artistique, ce thème particulièrement réaliste et urbain qu'est le lieu de

travail. En mettant ainsi en lumière la grande fresque de cette scène, mais aussi sa brièveté, son caractère transitoire et impressionniste, Ponge parvient à faire rentrer dans un registre discursif différent du précédent, plus critique que poétique, des personnages rattachés à la petite bourgeoisie d'employés de bureau, dépeints ici dans des attitudes insouciantes et festives.

En somme, dès le début du texte, Ponge cherche à établir une dialectique poétique par compensation de deux systèmes ébauchés par la poésie précédente, entre l'art et son sujet, entre la langue poétique et le monde de l'employé ; s'ils pouvaient précédemment apparaître étrangers l'un à l'autre, ces deux systèmes atteignent là au contraire un point d'équilibre. Ponge réussit dans une cohabitation entre le réalisme de la description et un style se voulant sinon lyrique, du moins poétique et esthétique. La différence stylistique entre les deux poésies autorise la fuite des objets et la sauvegarde de personnages qui auront leur utilité plus tard, comme objets d'une autre comparaison.

L'œuvre d'art en question ici est *Un bar aux Folies Bergère* (1881-82) d'Edouard Manet (fig. 1)⁴. Il s'agit d'une peinture représentant, à travers un miroir, le théâtre des Folies Bergère, cabaret célèbre à la Belle Époque, qui contrairement au lieu de la poésie de Ponge, situé au rez-de-chaussée, est de forme circulaire et sur plusieurs niveaux. L'effet miroir est centré sur la serveuse, et ne coïncide pas avec le point de fuite. De la même manière, bien que la scène du restaurant soit décrite dans une certaine perspective, la poésie de Ponge présente également un décalage: par le truchement de cet observateur discret qui apparaît dans l'énonciation du texte, nous lecteurs recevons une vision de la scène présentant un décentrage, non du sujet lyrique, plutôt implicite – contrairement à la poésie précédente qui laissait entendre un nous —, ni davantage des travailleurs, inscrits maintenant dans un nouveau contexte coloré, mais bien d'un autre élément, à la présence discrète.

Voyons la manière dont se poursuit la description après l'introduction de la comparaison, et après l'explicitation des caractères les plus pittoresques de l'établissement:

⁴ □ Pour une étude approfondie des rapports de Ponge avec la peinture, et en particulier avec Manet, cf. Nunely 1997.

Les personnages dominants y sont sans contredit d'abord le groupe des musiciens au nœud du huit, puis les caissières assises en surélévation derrière leurs banques, d'où leurs corsages clairs et obligatoirement gonflés tout entiers émergent, enfin de pitoyables caricatures de maîtres d'hôtel circulant avec une relative lenteur, mais obligés parfois à mettre la main à la pâte avec la même précipitation que les serveuses, non par l'impatience des dîneurs (peu habitués à l'exigence) mais par la fébrilité d'un zèle professionnel aiguillonné par le sentiment de l'incertitude des situations dans l'état actuel de l'offre et de la demande sur le marché du travail. (Ponge 1999: 36)

La joyeuse compagnie du restaurant Lemeunier occupe un lieu qui, malgré ses apparences fantastiques, ne la soustrait pas à la logique du travail à laquelle lui aussi est assujéti, en tant qu'établissement de commerce. La domination exercée sur l'homme par le capital, explicitée dans *R. C. Seine*, concerne cette fois-ci les serveuses affairées de Lemeunier et leurs zélés contrôleurs ; cette sensation devient d'ailleurs d'autant plus palpable que le contraste est net par rapport à l'attente sereine des clients, qui ont mis pour un moment leur fonction d'employé entre parenthèses. Pour ce repas, en effet, ils ont délaissé leur costume d'employé de bureau pour revêtir des habits de commensaux modernes. Mais ce repas trouve son revers dans le travail qui continue à broyer fébrilement d'autres hommes et d'autres femmes dans le processus de production.

Le contexte général est marqué par une précarité avant la lettre, que Ponge appelle « incertitude », et qui pousse chacun à faire preuve d'une efficacité maximale — serveurs et consommateurs —, afin de conserver jalousement son salaire au beau milieu des fluctuations instables d'un « marché du travail » qui les concerne tous de la même manière. L'état de suspension du travail des uns croise l'empressement zélé des autres, serveurs et maîtres d'hôtel, en deux flux humains réunis en un même destin, rythmé par des phases de repos et de travail inversés, et pour autant complémentaires au sein des rapports de production tels que décrits par Ponge. Ces deux mondes demeurent à la fois juxtaposés et interdépendants, jusqu'à la scène finale, où un événement imprévisible aura lieu.

L'on croirait être arrivé au moment de l'addition, et donc de la représentation sans ambages du mécanisme primaire de l'argent, salaire égal travail: « Pièces et billets bleus s'échangent sur les tables: il semble que chacun retire son épingle du jeu » (*Ibid.*: 38). L'on devrait donc se trouver, en toute logique, à la fin de la pause déjeuner des employés, et au début du repos des serveuses. L'échange d'argent contre un service accompli autoriserait un échange des rôles, une nouvelle inversion des positions, les travailleuses en action prenant le relais de ceux qui retournent au travail. Et pourtant l'action se déroule autrement:

Fomenté cependant par les filles de salle au cours des derniers services du *repas du soir*, peu à peu se propage et à huis clos s'achève un soulèvement général du mobilier, à la faveur duquel les besognes humides du nettoyage sont aussitôt entreprises et sans embarras terminées.

C'est alors seulement que les travailleuses, une à une soupesant quelques sous qui tintent au fond de leur poche, avec la pensée qui regonfle dans leur cœur de quelque enfant en nourrice à la campagne ou en garde chez des voisins, abandonnent avec indifférence ces lieux éteints, tandis que du trottoir d'en face l'homme qui les attend n'aperçoit plus qu'une vaste ménagerie de chaises et de tables, l'oreille haute, les unes pardessus les autres dressées à contempler avec hébétude et passion la rue déserte. (*Ibidem*, italique de l'auteur)

Mais pourquoi Ponge parle-t-il de la fin du diner plutôt que de la fin de la pause déjeuner? Pourquoi sommes-nous passés sans crier gare du repas rapide de la mi-journée à la fermeture du restaurant, quand l'on fait le ménage et que s'éteignent les lumières? Le temps est bien l'élément perturbateur dans la succession des textes.

L'on ne saurait ignorer cette question temporelle, apparemment marginale, lorsque l'on s'intéresse au *Parti pris des choses*, et notamment aux procédures textuelles qui en caractérisent la poétique: le rapport entre l'objet et son temps spécifique est l'un des éléments sur lesquels Ponge travaillait pour parvenir à une description détaillée de *la chose*. Il en va de même pour d'autres poèmes en prose, y compris pour les principaux poèmes de l'ouvrage, comme le dernier, *Le Galet*, qui décrit

un temps propre et antique de la pierre inaccessible à l'homme, car appartenant aux ères géologiques. (Ponge 1999: 49-56). De même le restaurant Lemeunier est décrit dans une unité temporelle qui lui est propre.

Du point de vue de Ponge, une description collant à la « chose » *restaurant* doit respecter certes la logique de l'espace, propre au lieu de travail, mais aussi la logique du temps propre à ce type d'établissement, un temps qui se mesure dans un espace-temps propre, en tant qu'objet temporel indépendant et constitué: la poésie doit en effet répondre à une exigence de description du temps conforme à ce lieu de vie sociale, inscrit dans un tissu socio-économique ainsi qu'au fait social auquel il donne forme: un travail dans la restauration, rythmé par des phases — déjeuner et diner —, et dont la pause déjeuner des employés de bureau du quartier n'est qu'une représentation momentanée et partielle.

Plus précisément, nous sommes amenés par le choix structurel de Ponge, par la disposition de ses deux poésies, à concevoir la description du restaurant Lemeunier comme la pause déjeuner de cet employé qui travaille aux Messageries Hachette (*R. C. Seine*); mais, en réalité, le poète élargit ici son regard par rapport à l'objet de la poésie précédente, dépassant, pour ainsi dire, son propre champ de vision.

Alors que dans les notes sur le « Restaurant *Au bon périgourdin* » Ponge distinguait la pause déjeuner du diner en deux moments distincts, précisant même les horaires respectifs — midi et sept heures du soir (Ponge 2005: 139), dans *Le Restaurant Lemeunier*, l'auteur décide de passer directement de la description de la pause déjeuner au moment du diner comme s'ils coïncidaient à la même heure. Cette confusion va à l'encontre d'un temps respectueux de la succession des événements qui adviennent habituellement dans un bureau. Selon la progression de ce diptyque, en effet, la fin de la pause déjeuner aurait dû représenter la conclusion naturelle du scénario restaurant, de façon à ce que les employés pussent retourner rapidement à l'exécution de tâches laissées en suspens, comme le voudrait une représentation fidèle à l'image moderne du travail de bureau. Ponge, lui, déplace le point de vue des employés au repos — pour lesquels le temps de travail du

restaurant correspond au temps de pause — vers les serveuses du restaurant, dont le temps de travail est loin d'être terminé — il ne se terminera que tard en soirée, après le diner.

Ponge confirme ainsi être un véritable poète réaliste de la structure sociale du travail, prise dans ses rapports temporels internes, et non seulement dans les détails des choses qui sont mises en lumière si l'on adopte un point de vue particulier⁵. Dans l'extrait cité ci-avant, les « travailleuses », après avoir terminé de nettoyer le restaurant, *s'éteignent* dans l'espace-restaurant, le lieu qui les a avalées dans un processus de réification, les rendant comparables à leur lieu de travail, plus précisément à ce que la salle et la cuisine sont devenues après la fin du service. Le restaurant Lemeunier a ôté à ces femmes toute idée d'un temps autre que le temps de travail. Même l'homme qui les attend face au Lemeunier ne semble pas s'apercevoir de leur existence: il ne parvient plus à les remarquer, et perd chacune d'elle dans une sorte d'absence de sens, tout comme sont privés de sens les objets de travail dès que cesse le travail. Les serveuses vivent une mort fonctionnelle que les employés des Messageries Hachette avaient évitée grâce à l'interruption du travail et au passage d'un registre grotesque à un registre plus gracieux et plus fantaisiste, vif et convivial à l'intérieur du restaurant. Les serveuses demeurent des ustensiles inanimés, à replacer là où ils doivent l'être, immobiles et prêts à être repris en main le lendemain matin, dès l'embauche.

Il est d'autant plus étonnant que, précisément au moment où les objets de la poésie de Ponge sont des objets et non de simples choses, l'auteur nous donne à lire une composition dans laquelle, pour conjurer tout risque anthropocentrique, les hommes sont montrés de loin, plus petits au sein d'un réseau de rapports sociaux lui-même soumis à la production. En somme, même lorsque la chose est une chose sociale, comme un restaurant ou un bureau, la poésie de Ponge ne s'arrête pas sur l'homme ; elle insiste sur le secret de son effacement.

⁵ □ En ce qui concerne l'utopie d'un réalisme littéraire profond, structurel, et non plus bourgeois dans sa forme, cf. Roland Barthes et sa lecture de Brecht et des évolutions possibles du Nouveau Roman, dans l'article « Brecht, Marx et l'Histoire » (1957) (Barthes 2002: 907-10).

Cet aspect n'était pas abordé dans le célèbre essai de Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », de 1944. Empruntant à Heidegger le paradigme *das Ding / das Zeug*, Sartre note que les objets de base de la poésie de Ponge peuvent être considérés comme l'expression de la chose en soi, plutôt que comme une interprétation de la chose déformée par l'utilisation de l'homme, lequel la réduit perpétuellement à l'état d'outil:

[Ponge] tentera de déshumaniser les mots en recherchant sous leur sens de surface leur « épaisseur sémantique » et de déshumaniser les choses en grattant leur vernis de significations utilitaires. Cela signifie qu'il faut venir à la chose lorsqu'on a supprimé en soi ce que Bataille nomme le *projet*. Et cette tentative dépend d'un postulat philosophique que je me bornerai pour l'instant à dévoiler: dans le monde heideggérien, l'existant est d'abord « *Zeug* », ustensile. Pour voir en lui « *das Ding* », la chose temporelle-spatiale, il convient de pratiquer sur soi-même une neutralisation. [...] Alors apparaît la chose, qui n'est, en somme, qu'un aspect secondaire de l'ustensilité — aspect qui se fonde en dernier recours sur l'ustensilité, — et la Nature, comme collection de choses inertes. Le mouvement de Ponge est inverse: pour lui, c'est la chose qui existe d'abord, dans sa solitude inhumaine; l'homme est la chose qui transforme les choses en instruments. (Sartre 2005: 237)

L'opération poétique de Ponge comportait le risque, pour Sartre, de pétrifier les choses à travers l'écriture, de perdre la relation avec le sujet, lui-même réduit à une sorte d'instance perturbatrice de la réalité, telle une distorsion mentale de l'aspect naturel du monde: « Monde étrange où l'homme est présent par ses entreprises, mais absent comme esprit et comme projet. Monde clos, où l'on ne peut ni entrer ni sortir mais qui réclame précisément un témoin humain: celui qui écrit *Le Parti pris des choses*, celui qui le lit » (*Ibid.*: 259). En effet, dans les poésies *R. C. Seine* et *Le Restaurant Lemeunier*, nous assistons à une représentation de l'homme comme chose, mais du point de vue de la force aliénant l'individu même: le temps de travail. L'homme même devrait avoir le pouvoir d'en contrôler la représentation. Dans ces textes de Ponge, au contraire, l'homme n'est plus celui qui perturbe la perception réelle des choses; il est directement un outil dans les mains

de cette force que constitue le temps de travail. Dans ces deux poésies, le processus est inversé par rapport à ce que Sartre observait. Pour comprendre cela, il nous faut examiner les raisons d'une telle représentation du temps en poésie.

Dans la poésie traditionnelle, le temps est généralement un instant vécu intensément. Ce dernier, bien qu'appartenant à un passé ayant souvent valeur exemplaire pour l'individu, peut s'étaler sur toutes les périodes du vécu intérieur ; il peut annuler l'existence de l'espace environnant et de l'histoire, et peut déformer jusqu'à la nature et la vie extérieure. Les poésies de Ponge, elles, observent en direct les déformations par lesquelles un temps externe et objectif sollicite l'homme pendant son temps de travail. Le nouveau temps qui bouleverse le calendrier personnel de l'individu moderne au seuil du roman moderniste n'est qu'une autre forme d'une même expérience créatrice. Il s'agit au fond de cette même destruction du temps narratif, propre aux expériences d'un monde passé, dont parlait Sartre (2005: 65-75) à propos des romans de Faulkner. Mais Sartre, lorsqu'il rencontra les poésies *R. C. Seine e Restaurant Lemeunier*, se limita à une affirmation superficielle, les désignant comme les deux textes ratés du volume, car dédiés à une humanité collective (*Ibid.*: 267).

Depuis le début, nous savons que dans *Le parti pris des choses* Ponge tente de réduire la fracture épistémologique du XX^{ème} siècle: réunir en une forme unique deux expériences nécessairement différentes, celle de l'objet observé et celle de l'écriture. Mais comme le suggère le titre correct dans *My creative method* en 1949 — « PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS » (Ponge 1999: 522) —, cette recherche stylistique ne se servirait des objets que pour réfléchir à l'utilisation des mots comme instrument de définition de la réalité. La chose de Ponge demeure un référent qui ne s'illumine de son aspect de chose que dans son rapport avec les signes que l'homme lui donne. Il s'ensuit, pour de nombreux textes, une écriture métalittéraire, réfléchissant sur les coïncidences entre l'expression et l'objectivité de la nature. Pourtant, l'écriture de la poésie implique également la possibilité de modifier les objets mêmes, du moins la perception que nous en avons. La composante métalinguistique de la poésie de Ponge

se présente aussi comme la critique de la perception de la langue à laquelle la poésie lyrique nous contraint. Dans le cas qui nous intéresse, la manière d'entendre et de percevoir le groupe humain du restaurant est modifiée par la temporalité qui traverse la poésie.

Pour éclairer davantage la critique de Ponge, il n'est pas inutile de relire le passage complet dans lequel Karl Marx, dans le chapitre 8 du *Capital* intitulé précisément « La journée de travail », explique comment se crée le plus travail absolu lors du processus de production du capital:

Le capitaliste a acheté la force de travail à sa valeur journalière. C'est donc à lui qu'appartient sa valeur d'usage pendant la durée d'une journée de travail. Il a donc acquis le droit de faire travailler pour lui un ouvrier pendant une journée. Mais qu'est-ce qu'une journée de travail ? C'est moins en tout cas qu'une journée de vie naturelle. De combien ? Le capitaliste a sa propre opinion sur cette *ultima Thule*, cette limite où doit s'arrêter la journée de travail. En temps que capitaliste, il n'est que capital personnifié. Son âme est l'âme du capital. Or le capital a une unique pulsion vitale: se valoriser, créer de la survalueur, pomper avec sa partie constante, les moyens de production, la plus grande masse possible de surtravail. Le capital est du travail mort, qui ne s'anime qu'en suçant tel un vampire du travail vivant, et qui est d'autant plus vivant qu'il en suce davantage. Le temps pendant lequel le travailleur travaille est le temps pendant lequel le capitaliste consomme la force de travail qu'il lui a achetée. Si le travailleur consomme pour lui-même son temps disponible, il vole le capitaliste. (Marx 1993: 259-60)

L'on assiste également dans le *Restaurant Lemeunier* à une réfutation de l'idée même de pause, dès lors qu'on l'observe du point de vue du capital: à la pause des uns correspond l'embauche des autres. En effet, comme l'observe Marx, le capital exige une régulation du temps de travail beaucoup plus complexe que celle qui serait calquée sur le fonctionnement biologique de l'homme. L'objet de la poésie *Le Restaurant Lemeunier* n'est pas seulement les conditions de travail comme dans *R. C. Seine*, mais plutôt la manière dont une totalité existentielle comme la totalité humaine est réduite à un partiel dépersonnalisé, agissant pour le compte d'un capital tendant à

l'opposé absolu, et transcendant en cela le temps et l'individualité totalisante de la personne humaine. En effet, Marx encore écrivait, lors d'un long *excursus* sur les lois pour l'allongement de la journée de travail, essentiellement dans l'Angleterre des années 1833 à 1864, ainsi que sur les luttes syndicales afférentes:

Or dans sa pulsion aveugle et démesurée, sa bestiale fringale de surtravail, le loup-garou capital ne franchit pas seulement les bornes morales, mais aussi les bornes extrêmes purement physiques de la journée de travail. Il usurpe le temps qu'il faut pour la croissance, le développement et le maintien du corps en bonne santé. Il vole le temps qu'il faut pour respirer l'air libre et jouir de la lumière du soleil. Il grignote sur le temps des repas et l'incorpore si possible dans le procès de production proprement dit, si bien que le travailleur, simple moyen de production, se voit fournir ses repas comme on alimente en charbon la machine à vapeur, ou en huile et suif les machines. (*Ibid.*: 296)

Même la poésie di Ponge, en objectivant le temps comme espace de travail dans le restaurant, conduit inmanquablement à faire apparaître les sujets au sein d'un réseau de relations asservi aux rapports de production, et pose ainsi le problème qui sera en quelque sorte au cœur de ses préoccupations en tant qu'homme politique et syndicaliste, c'est-à-dire la possession du temps humain par le capital. Davantage que par son affirmation personnelle ou sa velléité de domination sur le monde, l'individu apparaît chez Ponge tel un simple passager sur son lieu de travail et même sur son lieu de pause pour satisfaire ses besoins physiologiques de nourriture (déjeuner) et de repos (sieste), fonctions complémentaires du processus de travail: *ton* besoin assure à d'autres *leur* travail.

À l'intérieur de cette complémentarité entre le travail des uns et celui des autres s'inscrit une autre forme particulière de complémentarité, entre poésie et politique, comme des moments distincts et successifs d'une réflexion autour d'une question unique: une idée du temps avant tout différente du temps capitaliste — un temps de nouveau concret, historique et subjectif, à la fois individuel et collectif. La poétique de Ponge ne se détache pas totalement d'une théorie de l'action.

Le potentiel politique de la poésie: préalables artisansaux à la persuasion d'une classe

Outre son travail d'employé, Ponge accomplit une tâche tout aussi lourde: il se fait artisan de la langue française. Il y a là une autre vision du sujet, différente de l'aliénation textuelle de l'individu-travailleur: il s'agit du poète artisan, sorte d'intermédiaire entre l'artiste de la représentation et le militant à l'action, deux rôles que Ponge endossait tour à tour pendant cette période de sa vie.

L'on voit en effet se dessiner cette figure derrière le poète, cette posture littéraire (cf. Meizoz 2007, 2010) qui le verra partager un certain nombre d'expériences avec le travailleur mis en scène dans ses deux poésies. L'écrivain-artisan faisant de l'écriture un travail de force, encadré par un temps et des lieux précis, correspond à un mythe social qui s'affirme, selon Roland Barthes, comme une réponse des artistes à la crise des valeurs de leur classe sociale d'origine — la bourgeoisie — à partir de 1850 environ. Une dizaine d'années après les réflexions de Ponge, Barthes écrivait en effet dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), plus précisément dans le chapitre « L'artisanat du style » (dont la première mouture fut publiée dans un essai en 1950):

Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort: des écrivains comme Gautier (maître impeccable des Belles-Lettres), Flaubert (rodant ses phrases à Croisset), Valéry (dans sa chambre au petit matin), ou Gide (debout devant son pupitre comme devant un établi), forment une sorte de compagnonnage des Lettres françaises, où le labeur de la forme constitue le signe et la propriété d'une corporation. (Barthes 2002: 209).

L'on pourrait inclure Francis Ponge dans la corporation des artistes-artisans, dès lors qu'il parle lui même, dans son cinquième entretien avec Philippe Sollers, de l'écriture du *Parti pris des choses* comme d'un temps de création solitaire, de vingt courtes minutes arrachées au temps de travail quotidien; un moment de liberté et

d'intimité ménagé dans une vie par ailleurs rythmée par de longues et monotones heures de bureau, loin du ferment d'activité collective, tout aussi signifiante, elle, que la poésie, mais partagée avec d'autres travailleurs au sein de la cellule syndicale des Messageries Hachette:

Eh bien, naturellement, j'étais tout à fait furieux aussi de la façon dont je vivais, n'est-ce pas, pointant à huit heures du matin, puni si j'avais une minute de retard, et travaillant presque, étant donné les trajets [...] douze heures par jour. J'étais furieux et je pensais que je n'existais guère, sinon dans les cellules ou dans les comités syndicaux et dans les meetings, je n'existais guère quant à moi-même et à ma fonction d'écrivain. [...] J'ai fait cela, c'est-à-dire que la plupart des textes du *Parti pris des choses* ont été écrits pendant les vingt minutes qui me restaient le soir, avant de m'effondrer dans le sommeil, sommeil d'où je ne ressortais que pour me précipiter dans le métro Télégraphe et rejoindre la station Réaumur, d'où je sortais pour travailler chez Hachette. (Ponge 1970: 71-2)

La poésie comme temps soustrait au reste de la vie exprime un doute initial du sujet (Auclerc 2014): un état que Ponge doit traverser pour pouvoir passer à l'action et mettre son temps individuel au service d'un objectif commun et altruiste. En outre, la courte pause de la poésie dure précisément vingt minutes chaque jour, alors que la pause des travailleurs au Restaurant Lemeunier se perd dans l'échelle temporelle de la représentation et finit en réalité par être annulée par le travail des autres. Contrairement au temps de travail capitaliste, dans lequel il n'y aurait, à la limite, pas de véritable pause, le temps de création de Ponge poursuit un projet et un calcul mesurable par une montre fabriquée de la main de l'homme.

Ces vingt minutes peuvent être quantifiées dans la mesure où le temps à consacrer à la poésie est pour Ponge un temps moins «laborieux» qu'artisanal, venant après le travail proprement dit, le soir, comme un dédommagement quasi instantané d'un autre temps plus long; comme une mise en échec momentanée du démon de l'heure laborieuse, celui qui revient jour après jour. Cet intermède observe un autre rythme; il répond à une nécessité vitale, concentrée en un moment précis mais qui, dans sa quotidienneté, redéfinit le sujet dans

une durée pleine et constante, remplie d'intervalles multiples. Il s'agit d'un temps libéré mais non d'un temps inutile, inclus dans la sphère privée et pourtant du même « bord » que le temps collectif de la lutte politique, demeurant à l'opposé du temps de l'aliénation capitaliste.

En adoptant la posture de l'écrivain-artisan, Ponge trouve le moyen de créer un lien, a posteriori, avec l'individu « prolétarisé » auquel il s'identifie dans les entretiens: c'est-à-dire le travailleur qu'il décrit dans ses poésies, qu'il rencontre vraisemblablement dans le cadre de son activité syndicale et dans lequel il se reconnaît lors d'un entretien avec Sollers. Cette posture de déclassement solidaire vers un stade qui serait celui du dernier des travailleurs présente une analogie avec la forme de sa poésie. En reprenant notre citation du début, nous voyons que Ponge ne vivait pas la poésie et la politique comme des expériences simultanées. Dans les entretiens, il interprète a posteriori son activité créatrice comme un temps dérivant de son travail prolétaire. La posture du poète-artisan est un déclassement par rapport à une vision bourgeoise du langage et du sujet, constitutive pour Ponge de la forme moderne et subjective de la poésie. Cette investiture est également une manière de remonter à une dimension de l'activité créatrice antérieure à l'expérience du travail moderne.

En vertu de cela, la pratique de la poésie définit sa position au cœur de la dialectique de « l'homme Ponge » non seulement en tant qu'élément subséquent et compensatoire de l'activité laborieuse, mais également comme la condition d'un espoir ; ou plutôt comme la préparation à une activité postérieure au travail capitaliste, qui transcenderait le temps intérieur et intime de l'individu pour se fondre avec le temps collectif désaliéné. La poésie est ainsi une pratique préparatoire à l'exercice de la politique. Au fond, la posture du poète-prolétaire permet à Ponge de conserver et d'exprimer, face à son public, la dimension subjective propre au poète — le temps de l'individualité créatrice —, et en même temps cette dimension collective du contexte social dans lequel cette même temporalité humaine est bafouée par le rythme du travail: à savoir le dépassement individuel que devrait accomplir, en somme, l'intellectuel ou le guide politique, vers la collectivité de la masse laborieuse.

Partant d'une citation de Lautréamont, Ponge commente ainsi, dans le deuxième entretien avec Sollers, le rapport entre la politique et la poésie:

« La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple [...] Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique [...] Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son œuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse⁶. »

Vous voyez qu'il y a là 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 [...]. Il s'agit évidemment de bien autre chose. Je l'ai dit, il s'agit d'une activité et d'un travail. [...] Il s'agit du rôle positif de la poésie, que je viens de définir comme activité qui donne les lois de la politique, de la morale. (Ponge 1970: 27-8)

En vérité Ponge, dans le « Discours prononcé au Moulin de la galette » le 18 avril 1937⁷, explique aux autres travailleurs de son entreprise, en qualité de syndicaliste, que le système du travail moderne est une manière d'expropriation du temps de l'homme. Sur le plan historique, on parlera pour cette période de la vie de Ponge, sinon de complémentarité, du moins d'un partage des thèmes entre poésie et politique:

Fidèle aux principes *unitaires* qui font la force de notre grande C.G.T., le comité intersyndical a cru bon d'appeler un représentant des *cadres* à rapporter devant vous [...] sur les problèmes de l'heure, — c'est-à-dire sur ceux que pose dans *l'ensemble* du pays, et en particulier dans *notre* entreprise, l'attaque généralisée du patronat. (Ponge 2005: 142)

Pendant cette période, le poète utilisa la parole pour ses qualités de solidarité émotionnelle et de persuasion vis-à-vis d'un public

⁶ Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Poésies II* (Lautréamont 1969: 284).

⁷ Ce dernier texte remonte avant l'écriture de *R. C. Seine* et de *Restaurant Lemeunier*, mais probablement en même temps que la rédaction de leur avant-texte (que la critique génétique a identifié comme étant *Le restaurant Au Bon Périgourdin*, composé en 1937).

adhérant à son combat dans un contexte politique, le Front populaire, qui le voit défendre un cadre de la CGT des mêmes accusations que celles qu'on lui portera plus tard et qui entraîneront son licenciement.

En conclusion, la distinction entre les deux rôles revêtus par Ponge est atténuée par la continuité existant entre les fonctions respectives de la poésie et de la politique. Cette réconciliation théorique et de fait du poète avec le social laisse entrevoir une utopie progressiste passée sous silence chez Ponge: une vision unitaire de l'homme capable de réunir la politique et la poésie, l'action et la réflexion, la création alternative à la forme bourgeoise et le changement de l'état social réalisé par la révolution bourgeoise. Cela supposerait une dialectique esthétique où les statuts et les activités afférentes — poésie et politique — iraient au-delà de leur contiguïté afin d'être intégrées dans un dessein d'ensemble, laissant entrevoir les lueurs d'une théorie du temps différente, consciente des manipulations objectives du capital, et projetée vers la sauvegarde d'espaces individuels comme autant de prémises d'une réappropriation collective.

Nous trouverons explicité ce fondement souterrain poétique dans l'« Appendice au *Carnet du Bois de pins* », datée du 20 août 1940 — et donc vraisemblablement écrite après les deux poèmes analysés — extraite du journal poétique *La Rage de l'expression* (publié en 1952). Ponge y avait avoué son projet d'une collaboration fructueuse entre poésie et politique en vue de la création d'un *homme nouveau*, qu'il imaginait à ce moment possible dans une réalisation historique qui découlerait d'un activisme politique. Dans ce rêve plus ou moins vague, les obligations sociales s'harmonisaient concrètement avec cette liberté de transformation de la perception des choses qu'offre, dans la sphère privée seulement, un travail voué à la création d'un art poétique nouveau:

La naissance au monde humaine des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme, l'acquisition des qualités correspondantes — un monde nouveau où les hommes, à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux: voilà mon but poétique et politique. (Ponge 1999: 406)



Figure 1. Edouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, huile sur toile, 1881-82, 96x103, Courtauld Gallery (London)

Bibliographie

- Auclerc, Benoît, « Ponge avant Ponge: incertitudes », *Politiques de Ponge, Revue des Sciences Humaines*, 316, 2014: 19-34.
- Auclerc, Benoît, – Gorrillot, Bénédicte (éd.), *Politiques de Ponge, Revue des Sciences Humaines*, 316 (4), 2014.
- Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, Éd. Éric Marty, vol. 1 (1942-1961), Paris, Seuil, 2002.
- Gleize, Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988.
- Higgins, Jan, « Language, Politics and Things: The Weakness of Ponge's Satire Higgins », *Neophilologus*, 63 (3), 1979: 347-62.
- Lautréamont, *Poésies II, Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- Marx, Karl, *Le Capital. Critique de l'économie politique. Quatrième édition allemande. Livre premier. Le procès de production du capital*, Éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, 1993.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- Id., « Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau », in *Authorship Revisited: Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Ed. Gillis Jan Dorleijn e Ralf Grüttemeier, Leuven, Peeters, 2010: 81–93.
- Nunley, Charles, « Ponge and Manet: Reading the Urban through the Painter's Lens in *Parti pris des choses* », *Symposium*, 50 (4), 1997: 211-23.
- Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. 1, Éd. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- Id., *Pages d'atelier 1917-1982*, Éd. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 2005.
- Ponge, Francis — Sollers, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Radio France-Culture, 18 avril — 12 mai 1967 ; Paris, Gallimard/Seuil, 1970.
- Sartre, Jean-Paul, « L'homme et les choses » (1944), *Situations I* (1947), Paris, Gallimard, 2005: 226-270.
- Veck, Bernard, *Le Parti pris de choses*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

Sitographie

Site de la société des lecteurs de Francis Ponge, <http://francisponge-slfp.ens-lyon.fr/>, web (dernier accès: 29/04/2015).

L'auteur

Guido Mattia Gallerani

Guido Mattia Gallerani est chercheur post-doc (Ville de Paris) à l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), ENS/CNRS.

Email: guido.gallerani@item.cnrs.fr

L'article

Date envoi: 15/ 05/2015

Date acceptation: 30/09/2015

Date publication : 30/11/2015

Comment citer cet article

Gallerani, Guido Mattia, « La poesia al tempo del capitale: FrancisPonge », *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S.Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, Between, V.10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it>