



**HAL**  
open science

# La question des identités ouvrières dans la littérature contemporaine du travail. L'exemple de Leslie Kaplan et François Bon

Abdelhamid Nasralli

► **To cite this version:**

Abdelhamid Nasralli. La question des identités ouvrières dans la littérature contemporaine du travail. L'exemple de Leslie Kaplan et François Bon. Littératures. Université Clermont Auvergne, 2024. Français. NNT : 2024UCFA0011 . tel-04623538

**HAL Id: tel-04623538**

**<https://theses.hal.science/tel-04623538>**

Submitted on 25 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

École doctorale : LSHS – Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales

Unité de recherche : CELIS : Centre de recherches sur les littératures et  
la sociopoétique

**La question des identités ouvrières dans la littérature  
contemporaine du travail.**

**L'exemple de Leslie Kaplan et François Bon.**



THÈSE DE DOCTORAT PRÉSENTÉE PAR

**Abdelhamid NASRALLI**

Soutenue le 23 janvier 2024

Sous la direction de

**M<sup>me</sup> Catherine MILKOVITCH-RIOUX**

**Jury :** M. Mustapha Trabelsi, PR, Président de jury

M<sup>me</sup> Corinne Grenouillet, PR, Rapporteuse

M. Bruno Blanckeman, PR, Émérite, Rapporteur

M. Yvan Daniel, PR, Examineur

M<sup>me</sup> Catherine Milkovitch-Rioux, PR, Directrice de thèse



# REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance s'adresse d'abord à ma directrice de thèse, madame Catherine Milkovitch- Rioux, qui a dirigé mes recherches de mémoire de Master et de thèse de Doctorat. Je la remercie de m'avoir exactement conseillé en m'encourageant dans les moments difficiles et d'avoir été avec moi si patiente.

Je garderai un excellent souvenir de son accueil chaleureux pendant mes séjours en France, de sa générosité pour tous les ouvrages offerts.

J'exprime mes sincères remerciements à M<sup>me</sup> Corinne Grenouillet, à M. Bruno Blanckeman, à M. Mustapha Trabelsi et à M. Yvan Daniel qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Ma reconnaissance est grande envers tous ceux qui ont témoigné leur intérêt à ce travail : à Arno Bertina pour l'entretien qu'il m'a accordé, à mon ami Faouzi Bouaziz, l'enseignant de sociologie avec qui je m'entretenais des heures durant sur la pensée de Weber, de Mauss, d'Halbwachs et surtout de Bourdieu. Ses connaissances en sociologie, ses remarques judicieuses m'ont été d'un grand secours.

À ma famille.

À la mémoire de mon père qui a toujours cru à l'école, à l'éducation. Ce qu'il m'aurait dit dans ce moment important de ma vie ...

Paix à son âme.

À mes filles, Meriam et Salma.

Leur dire mes regrets d'avoir soustrait tant de temps à celui qui leur revenait tout au long des années consacrées à mes recherches, leur dire que si je réussis, c'est en grande partie pour elles que je le fais. Elles le savent : « So proud of you dad ».

À Sana, mon épouse,

Soutien indéfectible dans un contexte où tout effort ne vaut que quand il est matériellement rentable.

Merci,

pour tes encouragements,

ta patience

et ton amour.

# Résumé

Notre travail cherche à rapprocher les pensées littéraires de deux écrivains qui, au tournant des années 1970-1980, tentent de saisir un immédiat contemporain qui nous dépasse en interrogeant le récit, l'homme et le monde. L'étude que nous menons porte sur une question précise : celle des identités ouvrières de nos jours chez Leslie Kaplan et François Bon, leurs construction/déconstruction ainsi que leur remise en question dans un monde de travail qui connaît de grandes mutations. En effet, dans leurs romans respectifs, les deux écrivains posent cette question des identités ouvrières en termes de processus permanent de reconstitution et de transformation liées aux formes nouvelles d'un travail devenu atypique. Aussi à travers la construction de personnages romanesques aux identités incertaines et fragiles, cherchent-ils à révéler l'état de précarité des conditions sociales des individus ouvriers dans la société réelle. Au fil des textes, ces personnages ouvriers sont exposés à un réel très complexe qu'ils ne peuvent saisir, un réel où l'espace du travail est disloqué et où le temps est fragmenté. Leslie Kaplan et François Bon ouvrent leurs textes à cet état du réel, des textes qui, par leur structure discontinue et hybride, deviennent une réponse à « la fracture qui court la surface du monde » (François Bon). L'écriture de Leslie Kaplan et François Bon est de ce fait profondément politique en faisant du geste discursif (parole libre) et du geste physique (lutte sociale) des moyens permettant aux personnages d'affirmer une identité menacée et de retrouver une culture ouvrière perdue.

**Mots-clés :** Identité – Travail – Ouvrier – Usine – Réel – Construction – Déconstruction

# Abstract

Our work hunts for bringing together two literary thoughts of two writers who marked the return of literature to narratives, Man and the world around the 1970's and 1980's. The study we are leading rests on a precise problem which is the nowadays identities of workers, their construction/deconstruction but above all questioning their status in a world of massive changes. Indeed, Leslie Kaplan and François Bon whom we are studying tend to question in their respective narrative the identity of workers in terms of a permanent process of reconstitution and transformation linked to new forms of work which has become atypical. Also, through the construction of novelistic characters with uncertain and fragile identities they look for revealing the state of precariousness of the social conditions of workers in the real society. Thus, as the story unfolds, the characters-workers are confronted with a real that they cannot grasp ; a real where the workspace is dislocated and worktime is fragmented. Leslie Kaplan and François Bon leave scope to such real in their texts through discontinued and hybrid structure which is nothing but an answer to the "fracture that runs the surface of the world" (François Bon). Leslie Kaplan and François Bon writing is political at its very core through making the discursive gesture (free speech) as well as physical gesture (social struggle) a medium through which the characters try to confirm a threatened identity and to regain a lost working culture.

**Keywords :** Identity – Work – Worker – Factory – Real – Construction – Deconstruction

# Liste des abréviations

Les références aux œuvres de Leslie Kaplan et François Bon sont présentées sous forme abrégée suivie du numéro de page. Les abréviations sont intégrées dans le corps du texte et mises entre deux parenthèses.

## Œuvres de Leslie Kaplan :

*EU* : *L'excès-usine*, Paris, P.O.L, 1982.

*LD* : *Le livre des ciels*, Paris, P.O.L, 1983.

*O* : *Les outils*, Paris, P.O.L, 2003.

*DE* : *Désordre*, Paris, P.O.L, 2019.

## Œuvres de François Bon :

*SU* : *Sortie d'usine*, Paris, Minuit, 1982

*DC* : *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988.

*P* : *Prison*, Paris, Verdier, 1997.

*PF* : *Paysage fer*, Paris, Verdier, 2000.

*M* : *Mécanique*, Paris, Verdier, 2001.

*D* : *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004.

*TMA* : *Tous les mots sont adultes*, Paris, Fayard, 2005.



# SOMMAIRE

<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>3</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>6</b>
<b>Liste des abréviations .....</b>	<b>7</b>
<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>11</b>

## **PREMIÈRE PARTIE**

<b>LE RÉEL, CADRE DES IDENTITÉS OUVRIÈRES.....</b>	<b>29</b>
Introduction.....	30
<b>Chapitre 1 : Le réalisme, qu'en reste-t-il ?.....</b>	<b>32</b>
A-La réalité comme reflet.....	33
B-La réalité comme alibi .....	43
<b>Chapitre 2 : Que sait-on et que fait-on du réel ?.....</b>	<b>59</b>
A-Repenser le monde.....	60
B-Repenser le sujet .....	74
<b>Chapitre 3 : Un réel à produire .....</b>	<b>94</b>
A-La voie de l'art visuel .....	95
B-La voie de l'art dramatique .....	106
Conclusion .....	116

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **STATUTS DES PERSONNAGES ET IDENTITÉS OUVRIÈRES..... 117**

Introduction..... 118

#### **Chapitre 1 : Des personnages « en détails » ..... 121**

A-Le détail comme matériau ..... 122

B-Le détail comme métaphore..... 131

C-Le détail comme point de vue..... 142

#### **Chapitre 2 : Femmes ouvrières, le double statut ..... 151**

A-Le travail au féminin..... 152

B-Un corps d'ouvrière ..... 160

C-Une âme d'ouvrière..... 169

#### **Chapitre 3 : Précarité et incertitude identitaire..... 178**

A-L'insécurité matérielle ..... 179

B-L'insécurité statutaire..... 188

C-La stigmatisation sociale..... 197

Conclusion ..... 207

## **TROISIÈME PARTIE**

### **STRATÉGIES ROMANESQUES ET FORMES DES IDENTITÉS..... 208**

Introduction..... 209

#### **Chapitre 1 : Poétique de la fragmentation ..... 211**

A-La totalité impossible..... 212

B- L'hétérogénéité narrative ..... 221

C-La discontinuité narrative ..... 231

<b>Chapitre 2 : Poétique de l'extrême.....</b>	<b>241</b>
A-Temporalité complexe .....	242
B-Espace dialectique.....	251
C-Un cadre de la dérive .....	260
<b>Chapitre 3 : « Toute poétique est une politique » .....</b>	<b>271</b>
A-L'effacement des personnages.....	272
B-S'affirmer par la parole .....	282
C-Portée politique du contre-discours .....	293
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>309</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>322</b>
<b>ANNEXE 1.....</b>	<b>351</b>
<b>ANNEXE 2.....</b>	<b>358</b>
<b>INDEX NOMINUM.....</b>	<b>360</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>366</b>

# INTRODUCTION

## *Comment définir la littérature du travail ?*

La littérature qui porte sur le monde du travail est difficile à définir. D’abord, parce que le thème du travail se prête mal à la poétisation à cause de sa matérialité imposante. Il s’agit en effet d’un sujet littéraire qui ne va pas de soi contrairement à d’autres comme l’amour ou les aventures. Ensuite, l’association des deux termes polysémiques « littérature » et « travail » rend difficile la désignation de ce genre d’écriture. Ainsi, l’expression « littérature du travail » peut couvrir des domaines différents rattachés au sujet du travail comme l’histoire des mouvements sociaux, l’expression syndicale ou la sociologie du travail. Aussi cette expression peut-elle désigner des genres d’écrit très variés comme l’essai, la paralittérature, ou des formes romanesques allant de la fiction au témoignage ou à l’écriture intime (autobiographie). Pour cette raison, elle est très souvent désignée par des périphrases rendant compte du rapprochement de tous ces champs d’investigation : « roman social<sup>1</sup> », « roman d’entreprise<sup>2</sup> » etc. En tout cas, la critique littéraire et les études universitaires qui s’intéressent au renouveau de la littérature portant sur le monde du travail, celles de Dominique Viart<sup>3</sup> ou Frédéric Saenen<sup>4</sup> par exemple, maintiennent l’expression générique « Littérature du travail ».

Aussi faut-il délimiter les contours de cette littérature du travail qui dépend des structures sociales et familiales, du climat politique et surtout de l’organisation du travail propres à chaque pays. Nous partons dans notre étude de la production littéraire à partir

---

<sup>1</sup> Sophie Bérout et Tania Régis, *Le roman social*, Les Éditions de l’Atelier, 2002.

<sup>2</sup> Aurore Labadie, *Le roman d’entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

<sup>3</sup> Cf. Dominique Viart, « Portraits du sujet, fin de XX<sup>e</sup> siècle », [En ligne] URL : <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html> (consulté le 20 septembre 2020).

<sup>4</sup> Cf. Frédéric Saenen, « Écrire le travail aujourd’hui ; une littérature néo-prolétarienne est-elle possible ? », *Jibrile*, dossier « prolétariat », [En ligne] URL : <https://doczz.fr/doc/2391521/ecrire-le-travail-aujourd-hui---une-litt%C3%A9rature-n%C3%A9o> (consulté le 20 septembre 2020).

des années 1980 en France, une période de crise économique dans un pays où la littérature du travail a connu un regain d'intérêt remarquable. Ainsi, à partir de cette date, le roman du travail tente de se ressaisir de l'homme et du monde en repensant le réel et la narration<sup>5</sup>, c'est-à-dire en présentant ce réel comme objet d'une construction complexe et cette narration comme innovation dans l'écriture de l'intrigue, du cadre spatio-temporel et surtout du personnage.

Nous nous intéressons à l'incertitude et à l'ambiguïté du statut du personnage ouvrier dans le roman contemporain du travail. Pour ce faire, nous convoquons la notion d'identité ouvrière qui semblait appartenir à un temps révolu. Nous l'interrogeons pour en saisir l'historicité mais aussi le caractère actuel, contemporain, le caractère à la fois fécond et problématique.

Afin d'étudier cette question de l'identité ouvrière, nous défendons la thèse suivante : cette identité ne peut se concevoir que comme un processus continu et renouvelé de construction et de déconstruction puisqu'elle est perméable aux mutations sociales et économiques.

De ce fait, l'emploi du pluriel pour désigner les identités ouvrières s'impose en effet, compte tenu du dépassement, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par William James, d'une conception du Moi comme Conscience unitaire, Âme éternelle ou Moi permanent. Désormais le Soi est défini comme « processus social » avec James Cooley et Georges –Herbert Mead et l'identité comme « processus relationnel » avec Erving Goffman. En ce qui nous concerne, parmi toutes les dimensions pertinentes de l'identité personnelle (ethniques, religieuses, politiques etc) nous retenons la dimension professionnelle, nous retenons l'impact des mutations des formes d'emploi et des modes de gestion sur la dynamique des identités salariales.

Définie désormais comme la façon dont l'être humain construit son rapport personnel avec l'environnement, la notion de l'identité ouvrière dépend des rapports d'amitié, de camaraderie et d'opposition que tient l'individu ouvrier avec les autres. Elle dépend aussi de la situation de cet individu dans un monde qui change et qui, par la

---

<sup>5</sup> Cf. Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », p. 317-336 in Francine Dugast Portes, Michèle Touret, *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/33321> (consulté le 25 septembre 2020).

même occasion, modifie l'image qu'à l'ouvrier de lui-même ou celle que les autres lui assignent.

Dans notre étude, nous tenterons surtout de sonder, dans la poétique même, les identités représentées, non comme mimesis seulement (un reflet de sociolectes) mais comme l'expression symbolique d'un être-au-monde ouvrier, dans ses subtilités, ses contradictions, dans sa quête même.

### *Nouvelle représentation des êtres et du monde*

La situation du sujet dans le monde ne peut être abordée qu'en revoyant les variations des contextes socio-culturels donnant naissance, à chaque fois, à des formes romanesques nouvelles et à des types nouveaux de personnage romanesque.

Dans cette perspective, il faut rappeler que le travail comme substrat thématique et l'ouvrier comme type de personnage sont l'héritage que le réalisme et le naturalisme du XIX<sup>e</sup> siècle lèguent aux écrivains contemporains. Deux courants littéraires qui ont tenté, à leur manière, de représenter la société et l'individu de l'ère industrielle, une époque marquée par l'opposition de deux classes sociales : la classe bourgeoise qui détient les sources de richesse et la classe ouvrière qui cherche à lutter contre la domination de cette nouvelle idéologie. Pour le chef de file du courant naturaliste Émile Zola, les gens pauvres fournissent matière à l'expérimentation des phénomènes sociaux et à l'application de la méthode scientifique sur le domaine littéraire. Émile Zola considère l'homme moderne qu'il veut décrire comme l'effet du milieu social et de l'hérédité, un double déterminisme qui caractérise ses personnages romanesques représentés comme dépourvus de toute liberté et mus par des forces qui les dépassent, des forces qui peuvent même devenir des personnages à part entière comme la machine, la ville ou l'argent.

La dynamique sociale du XIX<sup>e</sup> siècle conduit à l'élaboration de deux types de personnage : le premier ayant une stature dominante comme le baron de Nucingen, « prince de la Bourse » ou même Vautrin le bandit, des personnages qualifiés par Honoré de Balzac « de “types individualisés” ou d’“individus typisés” dans l'Avant-propos de

*La Comédie humaine* de 1842<sup>6</sup>. » Le second type est celui du personnage « médiocre » qui retrouve désormais sa place dans le roman moderne confirmant le rejet de toute emphase du personnage romanesque. Ce dernier appartient à la vie ordinaire et représente des gens simples tel Charles Bovary, le personnage de Gustave Flaubert dont la représentation est souvent liée à l'idée de la laideur voire de l'imbécilité supportée par des détails d'apparence ou de conduite. Par exemple, en évoquant le couvre-chef de Charles Bovary, Flaubert dit : « C'était une de ces coiffures d'ordre composite [...] une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile<sup>7</sup> ».

À partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature connaît une crise du personnage incarnée par des figures excentriques ou passives comme Des Esseintes de Joris-Karl Huysmans, l'Oblomov d'Ivan Gontcharov ou Bartleby de Herman Melville. En réalité, cette crise du personnage n'est que le revers d'un personnage de crise, celle de la déstabilisation de l'homme moderne que l'évolution de la société ravale à l'instabilité ontologique. Aussi l'image de l'homme moderne fort de ses progrès scientifiques et conscient de sa capacité à contrôler le monde se trouve-t-elle déconstruite par les découvertes freudiennes des zones sombres de l'inconscient humain.

Le roman du XX<sup>e</sup> siècle est, lui aussi, profondément marqué par cet héritage de la littérature et des sciences humaines auquel s'ajoute l'expérience violente des deux grandes guerres. Le roman moderne est désormais dans l'incapacité de représenter un personnage cohérent ayant un sens clair du monde et de la condition humaine. Ainsi, des grandes figures de la littérature de l'époque comme Franz Kafka (1883-1924), Virginia Woolf (1882-1941) ou James Joyce (1882-1941) donnent à lire un personnage dont la construction ne dépend plus de son rapport à la société ou d'un quelconque caractère qui le détermine. Désigné par une simple initiale chez Kafka, ce personnage est réduit à un flux de conscience, à des perceptions passagères du monde chez Virginia Woolf ou

---

<sup>6</sup> Benjamin Sterken, « *Virginie Despentès et l'évolution du "type individualisé balzacien"*. *Les puissants, les marginaux et les femmes dans Splendeurs et misères des courtisanes et Vernon Subutex* », Master en langues et lettres françaises, Université de Liège, 2022-2023, p. 34. [En ligne] URL : <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/16610/4/s162353STERKEN2023.pdf> (consulté le 19 Mai 2023).

<sup>7</sup>Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1999, chap. I 1, p. 56.

James Joyce avec leurs techniques de longs monologues intérieurs : stream of consciousness<sup>8</sup>.

Cette remise en question, ce soupçon vis-à-vis des éléments traditionnels du genre romanesque ont imprégné une grande partie de la génération d'écrivains des années 1950-1970 qui va jusqu'à la négation pure et simple de la notion de personnage<sup>9</sup>. En prolongement de James Joyce, Nathalie Sarraute considère par exemple que la vérité du personnage réside dans ce qu'elle appelle des « tropismes » : des sentiments fugaces, intenses et inexplicables qui sont à l'origine des gestes et des paroles du personnage. C'est le Nouveau Roman qui donne le coup de grâce à la notion du personnage et rompt ainsi définitivement avec l'illusion réaliste du roman traditionnel en niant l'histoire, en déconstruisant le récit chronologique et surtout en se tournant de la description détaillée du héros. Ce qui caractérise donc cette écriture de la période d'après-guerre est la rupture dans l'unité du personnage devenu étranger à son milieu social. Une rupture portée par un minimalisme stylistique, une sorte d'écriture « neutre » ou « blanche » repérée et théorisée par Roland Barthes chez plusieurs écrivains comme Albert Camus, Maurice Blanchot ou Jean Cayrol<sup>10</sup>.

### *En dehors des limites de la culture bourgeoise*

Revenons à ce que dit Roland Barthes à propos du langage littérature et de sa destination sociale car il est très significatif. Ainsi, en quatrième de couverture du *Degré zéro de l'écriture*, il précise que la forme de l'écriture « a une histoire qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise<sup>11</sup>. » Selon Roland Barthes donc, l'écriture et les personnages dont il est question sont tributaires de la représentation que la bourgeoisie se fait de la société et de la culture. Néanmoins, la société n'est pas aussi unifiée qu'on peut le croire et sa conception varie d'une catégorie sociale à une autre.

---

<sup>8</sup>Cf. Laura Santone, *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopie d'entrée dans le monologue intérieur*, Rome, Bulzani, 2009.

<sup>9</sup> Dans sa préface de *L'ère du soupçon* (Gallimard, 1956), Nathalie Sarraute considère Proust, Virginia Woolf, et Joyce comme les « précurseurs ouvrant la voie au roman actuel ». Elle dit à ce propos : « J'ai voulu montrer comment l'évolution du roman, depuis les bouleversements que ces auteurs lui avaient fait subir dans le premier quart de ce siècle, rendait nécessaire une révision du contenu et des formes du roman et notamment du dialogue ».

<sup>10</sup> Cf. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, 1972.

<sup>11</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.



Également, l'identité de la personne humaine, sa vision du monde et le sens qu'il donne à la société et à sa propre vie dépend étroitement de la place que cet individu occupe au sein de la société. Dès lors, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur la construction du personnage romanesque en dehors des limites de la culture bourgeoise, de s'interroger aussi sur ce qu'il en est de l'autre culture, celle de la classe laborieuse qui a donné elle aussi forme à une écriture particulière et à des personnages particuliers.

L'histoire littéraire nous montre qu'au moment où le personnage représentatif de « la conscience bourgeoise » se désintègre, celui représentatif de la conscience ouvrière s'affirme dans une littérature porteuse d'une culture alternative à la culture bourgeoise. En effet, au cours des années 1930, le climat social et politique en France et dans le monde favorise l'émergence et le développement d'une littérature « plongée dans l'Histoire, engagée et politique. Elle tourne la page du grand modernisme européen<sup>12</sup>. » Il s'agit d'une littérature qui ne s'intéresse plus au sort de quelques familles bourgeoises mais plutôt au peuple qui travaille pour gagner sa vie. Ainsi, des écrivains comme Henry Poulaille, fondateur de la littérature prolétarienne, prennent en charge l'écriture de la vie des ouvriers et des paysans. À cette époque, les écrivains et les poètes prolétariens se voient à même de porter l'espoir révolutionnaire incarné par des personnages représentant le prolétariat, ses souffrances et ses moments de joie. Citons l'exemple des personnages d'Henry Poulaille (les Magneux, leurs voisins et leurs amis) qui manifestent leur solidarité et leur amour de la vie dans le petit monde pittoresque et joyeux du Paris populaire.

Néanmoins, cette littérature - écrite par des ouvriers et des paysans autodidactes et engagée dans la voie d'une révolution pour établir l'égalité sociale - a rencontré un certain refus, voire un dénigrement parce qu'elle ne correspond pas au goût d'un public habitué à une littérature bourgeoise. Mais malgré ce refus, l'idée d'une littérature qui veut s'en tenir au plus près du quotidien continue après les années 1930 dans la période qui a suivi la guerre. En effet, une génération d'écrivains, de poètes et d'historiens de l'époque comme Jules Mougin, Michel Maurette ou Michel Ragon a tenté de perpétuer une tradition littéraire ouvrière dans un contexte d'expansion du monde du travail lors

---

<sup>12</sup> Philippe Roussin, « 2 et 2 font 5 (la littérature des années 1930 face à la destruction du langage démocratique) », *Diogène*, n° 261-262, 2018/1-2, p. 107-123, p. 107. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2018-1-page-107.htm> (consulté le 25 septembre 2020).

de la période de la reconstruction de l'Europe. En France, cette période connue sous l'appellation des Trente Glorieuses<sup>13</sup> était l'occasion de développer sa capacité industrielle dans un environnement de paix. Un essor économique stoppé par le premier choc pétrolier au début des années 1970 qui accroît le chômage et accentue la misère sociale.

Pendant ce temps, les grandes figures de la littérature prolétarienne comme Roger Vaillant et Louis Guilloux cèdent la place à une nouvelle génération d'écrivains du travail et à une autre forme d'engagement littéraire. Il s'agit des jeunes maoïstes comme Claire Etcherelli ou Robert Linhart qui, dans le sillage de Simone Weil, s'établissent dans les usines à partir de 1968 pour accompagner les ouvriers dans leurs revendications en leur apportant une conscience politique de gauche. Tel est le cas de l'usine Renault Billancourt par exemple :

En octobre 1969, la *Gauche prolétarienne* fait son apparition à Billancourt avec l'établissement de deux militants intellectuels qui rallient quelques ouvriers. Cette politique est renforcée l'année suivante par l'établissement d'autres militants intellectuels ou ouvriers, dont Pierre Overney. Elle appuie son intervention à l'usine par une intense activité dans les foyers et les cafés de Boulogne que fréquentent les immigrés arabes. En 1970, deux campagnes, l'une sur la gratuité du métro, l'autre contre la hausse du tarif des cantines, au cours de laquelle elle affronte la CGT et le PCF, lui assurent une certaine audience auprès de jeunes ouvriers immigrés<sup>14</sup>.

De ce fait, l'expérience de l'établissement a permis à ces jeunes établis de partager les conditions de vie et de travail des ouvriers ainsi que leur rêve d'un avenir meilleur. Ils se sont rapprochés de ce monde ouvrier par une action politique militante et parfois par la production de textes littéraires qui rendent compte de la condition et de la lutte ouvrières. Mais ce qu'on reproche à cette entreprise littéraire est qu'elle demeure

---

<sup>13</sup> Les Trente Glorieuses désignent le redressement de la France après cinq années de guerre. L'économiste Jean Fourastié est à l'origine de cette expression. Dans son ouvrage, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, 1979, il fait référence aux trois décennies qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale.

<sup>14</sup> Alain Viguier, *Renault Billancourt, 1950-1992. Le Parti communiste et les ouvriers. Identités ouvrières et identité de parti*, thèse de Doctorat soutenue le 16 octobre 2017 sous la direction de M. le Professeur Michel PIGENET. Université Paris I, Panthéon-Sorbonne. p. 113-114.

liée à un projet de politisation du monde ouvrier au détriment du projet littéraire et se limite, par conséquent, au simple témoignage du travail à l'usine.

Après Mai 1968, la politisation du monde ouvrier est rendue complexe par la conjoncture économique difficile. En effet, dans le but de moderniser l'appareil productif français, le gouvernement de gauche de l'époque procède à de nombreuses restructurations industrielles comme la fermeture des usines de charbon et le démantèlement progressif de la sidérurgie à partir de la fin des années 1970<sup>15</sup>.

Dans ce contexte de mutation du monde du travail, la nouvelle génération d'écrivains réalise qu'il n'est plus possible d'écrire le monde ouvrier de la même manière que leurs prédécesseurs. En effet, le temps n'est plus celui d'une représentation mimétique de la réalité et de l'individu ou celui d'un engagement politique comme l'a théorisé Jean-Paul Sartre et ont mis en pratique les jeunes établis. Le réel est désormais considéré dans sa complexité, c'est-à-dire comme un « Un mixte de données matérielles et de circonstances sensibles, d'états de vie collectifs et d'éclats de voix singuliers, de faits avérés, d'événements en devenir<sup>16</sup> », écrit Bruno Blanckeman.

### *Les nouveaux enjeux de l'écriture contemporaine*

Cet aperçu rapide de l'évolution de la représentation de l'individu et du contexte socio-économique dans lequel il vit nous ramène à une question fondamentale, à savoir l'identité sociale et individuelle du personnage ouvrier dans le roman du travail à partir des années 1980. Une notion dont la construction/déconstruction est liée à un réel devenu complexe à cause de la dégradation de l'activité économique.

Dans ce tumulte du monde et face à ce réel devenu inaccessible, toute tentative de construire un personnage romanesque et en particulier le personnage ouvrier s'avère difficile. D'abord, d'un point de vue esthétique, décrire une condition humaine pourrait être considéré comme un retour au réalisme du siècle dernier ce qui, nous le verrons par la suite, n'est plus possible. Aussi ce réel devenu opaque à cause de la crise sociale et

---

<sup>15</sup> Cf. Charles Gachelin, « La mutation de la sidérurgie de la région du Nord », *Hommes et Terres du Nord*, 1980/1, p. 21-33. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/htn\\_0018-439x\\_1980\\_num\\_1\\_1\\_1620.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/htn_0018-439x_1980_num_1_1_1620.pdf) (consulté le 9 octobre 2020).

<sup>16</sup> Bruno Blanckeman, « Objectif réel », in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Éditions Nota bene, 2010, p. 2023-2034.

économique pourrait-il ramener l'écriture romanesque à la réification du personnage et à un certain repli formel. Ensuite, d'un point de vue ontologique, la littérature contemporaine du travail devrait rendre compte d'un monde en perpétuel changement où rien n'est donné comme allant de soi ou comme vérité naturelle.

Au premier rang de ces vérités instables se trouve l'identité de l'individu en général et celle de l'individu ouvrier en particulier, une identité devenue hétérogène et multiple à l'image de la classe à laquelle appartient cet individu :

La classe ouvrière n'existe dans une homogénéité parfaite que dans l'abstraction théorique définissant les rapports fondamentaux du mode de production capitaliste. L'unité de cette classe est une visée du Parti communiste jamais totalement réalisée dans les luttes sociales et politiques, même lorsqu'elles paraissent impliquer la majorité des ouvriers et des ouvrières<sup>17</sup>.

De même, l'identité ouvrière est tributaire d'un monde du travail en perpétuel changement. À ce propos, le sociologue Claude Dubar affirme que :

Parce qu'il est devenu une denrée rare, l'emploi conditionne la construction des identités sociales ; parce qu'il connaît des mutations impressionnantes, le travail oblige à des transformations identitaires délicates [...] <sup>18</sup>.

Ces « mutations impressionnantes » dont parle Claude Dubar touchent aussi bien la représentation que l'on avait du travail modifié par la rhétorique tenue par le pouvoir que les formes traditionnelles du travail passant de stable et garanti à flexible. En effet, les années 1980 sont marquées par de grandes mutations économiques en France dues aux nouvelles politiques de gestion de l'emploi dans les grandes entreprises françaises : « De moins de 300 000 demandeurs d'emploi au début des années 1970, on est passé à plus de 3 000 000 au milieu des années 1990<sup>19</sup>. » L'accroissement de la précarité d'emploi a touché les jeunes dont « les trois quarts des premiers emplois ne sont plus

---

<sup>17</sup> Alain Viguière, *Renault Billancourt, 1950-1992, op. cit.*, p. 26.

<sup>18</sup> Claude Dubar, *La socialisation*, Paris, Armand Colin, 2000. Quatrième de couverture.

<sup>19</sup> Claude Dubar et Pierre Tripier, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 228.

des contrats à durée indéterminée dès le début des années 1990<sup>20</sup>.» La précarité a touché également les femmes et les personnes âgées ne trouvant que du travail à temps partiel. Dès lors, une différenciation s'est établie entre le « noyau dur » des salariés intégrés (les hommes adultes) et les occupants des « emplois périphériques » (femmes, jeunes et travailleurs âgés).

L'éclatement des formes d'emploi est accentué d'un côté par le développement de la concurrence internationale imposée par l'ouverture des marchés et la globalisation des échanges, de l'autre, par la diffusion d'un nouveau modèle d'entreprise modernisatrice valorisant le management participatif et la mobilisation des salariés. Les entreprises dites de « troisième type<sup>21</sup> » adoptent une nouvelle gestion des ressources humaines, car l'humain est devenu une ressource qu'on peut gérer comme toutes les autres ressources naturelles. L'organisation du travail (post-taylorienne) a donc connu un grand changement favorisant la sélectivité des recrutements et la flexibilité de l'emploi.

Par conséquent, un nouveau vocabulaire est désormais adopté dans les grandes entreprises, substituant la notion de « qualification » à celle de « compétence » : des expressions « confinées dans des champs lexicaux de conquêtes [qui] conditionnent les salariés dans un rapport de force obligé<sup>22</sup> », comme le confirme Nicole Caligaris. Dès lors, une nouvelle figure du professionnel s'impose non sur la base des anciennes qualités cognitives et techniques mais sur la base des qualités sociales et relationnelles. Ce que les entreprises exigent désormais ce sont des titres scolaires ou leurs équivalents professionnels permettant l'autonomie, la responsabilité et l'esprit d'équipe.

Ce processus de mutation du début des années 1980 a été encouragé par l'État en France et accéléré par la construction de l'Union Européenne à partir des années 1990. Il a conduit à une mise en question des anciennes identités professionnelles notamment des ouvriers ou employés d'entreprises. Cette dévalorisation des identités ouvrières a touché les *identités collectives de métiers* (liées aux branches traditionnellement

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Cf. Pierre Agudo, « L'entreprise de troisième type est-elle crédible ? », *L'humanité*, le 20 janvier 2004, [En ligne] URL : <https://www.ofce.sciences-po.fr/pdf-articles/2004/huma20-01-04.pdf> (consulté le 11 octobre 2021).

<sup>22</sup> Nicole Caligaris, *L'Os du doute*, Verticales, 2006, cité par Thierry Beinstingel, « La représentation du travail dans les récits français depuis la fin des Trente Glorieuses », Thèse de Doctorat soutenue le 12/12/2017, p. 305.

artisanales) ainsi que les *identités ouvrières de classe* fondées sur l'opposition aux patrons, l'identification au syndicat et l'attachement aux « valeurs communes à toutes les cultures populaires<sup>23</sup> ».

Analysant cette topique de la crise dans le roman contemporain du travail (« le roman d'entreprise » en l'occurrence), Aurore Labadie affirme que ce roman « porte en creux une somme de valeurs qui, pour n'être ralliées à aucune idéologie politique *circonscrite* [...], réaffirme la primauté de l'homme contre le matérialisme financier des institutions<sup>24</sup>. » Ce que dit Aurore Labadie serait la définition de ce que la critique littéraire entend par un *renouveau* d'une littérature contemporaine. Il s'agit en effet d'une littérature qui reconsidère la responsabilité littéraire de l'écrivain contemporain dont le rapport à la société ne se fait plus dans le sens d'un engagement politique dicté par une quelconque idéologie mais dans le sens d'une *implication* faisant de l'écriture « un agent de désaxage d'autant plus efficace qu'elle ne se pose pas, illusion ou non, comme extérieure au phénomène appréhendé mais immergé en lui [...]<sup>25</sup>. » Il s'agit surtout d'une écriture qui « réaffirme la primauté de l'homme », en d'autres termes, une littérature qui s'attèle à réaffirmer les identités sociales qui se perdent dans un monde dominé par l'idéologie mercantile, un monde qui place l'ouvrier face au défi de savoir « se gérer soi-même comme une entreprise<sup>26</sup> ».

Les écrivain.es contemporains du travail, issu.es de contextes socio-professionnels différents, prennent conscience de ces grandes mutations sociales et essaient de redonner un sens à des existences menacées par l'oubli, par l'aliénation et par la précarité de l'emploi.

Dans cette perspective, certains écrivains, forts de leur connaissance du monde politique, tentent d'expliquer la disparition de générations entières d'ouvrières et d'ouvriers comme Aurélie Filippetti qui présente dans son roman *Les derniers jours de*

---

<sup>23</sup> Michel Verret, « Où en est la culture ouvrière aujourd'hui ? », *Sociologie du travail*, n°1-89, 1989, p. 125-130, p. 128. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/sotra\\_0038-0296\\_1989\\_num\\_31\\_1\\_2449](https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1989_num_31_1_2449) (consulté le 11 octobre 2021).

<sup>24</sup> Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 56.

<sup>25</sup> Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué, écrire (dans) la cité », p. 71-81 in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, (dir.), *Narration d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2013 [en ligne] : <http://books.openedition.org/psn/471> (consulté le 12 octobre 2021).

<sup>26</sup> Guy Le Boterf, *De la compétence à la navigation professionnelle*, Les éditions d'organisation, 1997, cité par Claude Dubar et Pierre Tripier, *Sociologie des professions*, op. cit., p. 231.

*la classe ouvrière*<sup>27</sup> les raisons politiques, économiques et sociales de la fin de la saga des immigrés italiens dans l'est de la France. D'autres font du témoignage de la condition familiale ouvrière la raison même de l'écriture comme Martine Sonnet qui se base sur sa formation d'historienne pour retracer l'histoire de son père ouvrier à l'usine Renault de Billancourt dans son roman *Atelier 62* (Le temps qu'il fait, 2008). Au même titre, Franck Magloire revient aux origines pour restituer l'histoire familiale en livrant le récit de vie de sa mère Nicole Magloire ouvrière chez Moulinex dans son unique texte intitulé *Ouvrière* (L'Aube, 2000). D'autres écrivains choisissent de parler du présent des travailleurs, de la survie et de la précarité tantôt sous une forme anecdotique comme chez Yves Pagès dans *Petites natures mortes au travail* (Verticales, 2000), ou Louise Desbrusses dans *L'argent l'urgence* (P.O.L, 2006), tantôt sous une forme littéraire élaborée rendant compte de la brutalité et de la déshumanisation du travail comme chez Thierry Beinstingel dans *Retour aux mots sauvages* (Fayard, 2010) ou Élisabeth Filhol dans *La centrale* (P.O.L, 2010).

François Bon et Leslie Kaplan, avec leurs deux premiers romans *Sortie d'usine*<sup>28</sup> et *L'excès-l'usine*<sup>29</sup> parus simultanément en 1982, sont parmi les premiers à prendre conscience des effets de la désintégration de l'univers industriel sur les identités sociales des ouvriers. Les deux écrivains interrogent le monde tel qu'il devient après les mutations qu'il a connues, son tissu urbain ainsi que ses paysages industriels, mais, par la même occasion, les pratiques de l'écriture que ce nouveau réel met en doute et rend invalides. Héritiers d'une longue tradition littéraire ouvrière ainsi que d'une littérature formaliste qui a marqué leur manière de construire leurs textes et leurs personnages, les deux écrivains repensent la question de la représentation de l'homme et du monde, de l'homme dans le monde.

---

<sup>27</sup> Aurélie Filippetti, *Les Derniers Jours de la classe ouvrière*, Paris, Stock, 2003.

<sup>28</sup> François Bon, *Sortie d'usine*, Minuit, 1982 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *SU*).

<sup>29</sup> Leslie Kaplan, *L'excès-l'usine*, P.O.L, 1982 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *EU*).

## *Pourquoi Leslie Kaplan et François Bon ?*

L'intérêt particulier que nous portons à Leslie Kaplan et François Bon vient du fait qu'ils ont pris en charge le réel, ils en ont même fait leur matériau d'investigation puisqu'il est le socle au sein duquel se construit/se déconstruit l'identité sociale de leurs personnages. Notre intérêt pour les deux romanciers vient surtout du fait qu'ils sont les premiers à conduire ce renouveau de la littérature du travail en ré-ouvrant le texte sur le monde ouvrier, un monde qu'ils ont bien connu. En effet, dans les années 1960, Leslie Kaplan s'établit, comme beaucoup de jeunes de l'époque, (par exemple Robert Linhart auteur de *L'établi*<sup>30</sup>), dans plusieurs usines de la vallée de la Seine et à Lyon. C'est de cette expérience qu'elle s'inspire pour écrire, dix années plus tard, *L'excès-L'usine*. Un roman où elle a réussi à écrire « quelque chose qui n'était pas anecdotique, qui n'était pas misérabiliste<sup>31</sup> » en optant pour une forme anti-romanesque car elle ne veut pas amoindrir, par la simple relation de quelques histoires d'ouvrières, l'ampleur de la souffrance vécue au sein de l'usine. François Bon, lui, s'inspire de son expérience dans l'industrie où il a travaillé plusieurs années en France (Aciéries en Lorraine, Sciaky, entreprise de soudure à Vitry sur Seine) et à l'étranger, où il se spécialise en soudure par faisceau d'électron (Moscou, Prague, Bombay, Göteborg), pour dire les risques du travail ouvrier mais aussi pour rendre compte du drame de la désindustrialisation qu'a connue la France à partir des années 1980.

C'est de cette connaissance du monde ouvrier et de ses mutations que naissent les personnages des deux écrivains. Car les personnages de Leslie Kaplan et de François Bon sont le produit de la crise économique et sociale, et leur statut est lié au statut du réel dans lequel ils essaient de vivre.

Ce réel en mutation revêt donc un aspect dynamique, comme le remarque Sonya Florey<sup>32</sup>, alors que les personnages revêtent un aspect statique et leur statut de déshérités demeure constant malgré les changements de l'environnement autour d'eux. Tout l'enjeu de l'écriture serait de mettre en scène cette opposition entre un réel dynamique

---

<sup>30</sup> Robert Linhart, *L'établi*, Minit, 1978.

<sup>31</sup> « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », p. 211-224 in Leslie Kaplan, *Les outils*, P.O.L., 2003, p. 211 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *O*).

<sup>32</sup> Sonya Florey, « De *Sortie d'usine* à *Daewoo* : Chronique d'une mutation », p. 151-163 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 151.



et une condition sociale constante des personnages. Ce projet serait à l'origine d'un choix langagier particulier chez François Bon et Leslie Kaplan : le choix de rendre compte de ces tensions sociales par le biais d'une syntaxe violentée et d'un récit discontinu et fragmenté.

À travers les écrits des deux écrivains, nous tenterons de conduire un travail d'analyse textuelle et un essai d'approche critique afin de cerner l'objet de notre recherche, à savoir les nouvelles formes des identités ouvrières : leur déconstruction progressive ainsi que leur reconstruction difficile. Une problématique qui n'a pas été suffisamment étudiée par la recherche portant sur les écrivains du travail, sur François Bon et Leslie Kaplan en particulier, deux écrivains qui partagent la même attention au travail dans ses deux acceptions : le travail ouvrier aliénant et déshumanisant et le travail sur la langue comme moyen d'interroger le réel.

Mais, outre les points communs chez les deux écrivains, notre étude partira des points de divergence entre eux : leurs origines, leurs parcours et leurs regards différents sur le monde du travail, celui de l'homme et celui de la femme. En effet, Leslie Kaplan et François Bon ont chacun un univers poétique spécifique produisant des représentations parfois dissemblables de ce monde du travail qu'ils décrivent. Né à Luçon en Vendée en 1953 d'un père mécanicien et d'une mère institutrice, François Bon était initié dès son jeune âge à deux mondes, celui de la mécanique et celui de la culture. Leslie Kaplan oscille, elle aussi, entre deux langues et deux cultures, l'américaine puisqu'elle est née à New-York en 1943 et la française puisqu'elle est élevée à Paris. Quant à leurs formations, les domaines de spécialité des deux écrivains sont ouverts et multiples. Ainsi, Leslie Kaplan étudie la philosophie, l'histoire et la psychologie. François Bon, lui, cumule deux formations technique et philosophique en joignant ses études d'ingénieur à l'École Nationale Supérieure d'Arts et Métiers à une inscription en thèse de doctorat sur Théodor Adorno à l'université Paris III dirigée par Jean-François Lyotard. Une thèse qu'il ne termine pas mais qui était l'occasion pour lui de fréquenter les cours de Gilles Deleuze et de François Chatelet.

Enfin, François Bon et Leslie Kaplan se consacrent entièrement à l'écriture<sup>33</sup> et préfèrent participer à l'affirmation d'une fonction sociale de l'activité littéraire<sup>34</sup>. Une activité qu'ils prolongent un peu partout en France où ils animent des ateliers d'écriture. En effet, au début des années 1990, François Bon s'est lancé dans cette aventure « suscitant et écoutant la parole de publics en situation extrême, lycéens de banlieues difficiles, Rmistes à la dérive, détenus, mais aussi enseignants ou acteurs de théâtre<sup>35</sup>. » De l'échange avec ce public hétérogène, des livres ont vu le jour : dans les collèges de banlieue (*Dans la ville invisible*, 1995), avec de jeunes chômeurs d'une petite ville du Midi (*C'était toute une vie*, 1995), et avec des groupes de détenus (*Prison*, 1997). Leslie Kaplan également, entre la fin des années 1980 et le début des années 2000, c'est-à-dire trente ans après son établissement, se rend dans le Val de Nièvre à la rencontre d'anciens ouvriers pour y animer « des cafés parlés autour d'une usine qui avait fermé<sup>36</sup>. » De ces dialogues naissent neuf textes réunis par la suite dans un livre intitulé *Quelle vie*<sup>37</sup>.

Ces quelques données nous éclairent sur une certaine similarité dans le rapport que les deux écrivains tiennent au langage et dans la conception même du geste littéraire. En revanche, il faut rappeler leur différence de parcours, car si François Bon, technicien avant d'être écrivain, « naissait [...] à l'écriture, et paraissait venu d'ailleurs<sup>38</sup> », comme le remarque Dominique Viart, Leslie Kaplan, elle, est intellectuelle avant de choisir de s'établir puis d'écrire sur l'usine. Cette différence de parcours induit deux regards différents sur le monde du travail essentiellement. Aussi en parlant de regard sur le

---

<sup>33</sup> François Bon est né en 1953, il publie son premier livre (*Sortie d'usine*, 1982) à l'âge de 29 ans. Leslie Kaplan est née en 1943, elle publie son premier livre (*L'excès-l'usine*, 1982) à l'âge de 39 ans.

<sup>34</sup> Dans un entretien pour les *Inrockuptibles*, François Bon répond à l'interrogation de Sylvain Bourmeau sur l'éthique de l'écriture qui guide sa démarche, il dit : « *Le rouge et le noir*, de Stendhal, ça s'appelait « mœurs », et *Madame Bovary*, « mœurs de province ». Balzac écrivait des « études sociales ». Je n'ai pas l'impression d'être sur un terrain nouveau [...]. On cherche esthétiquement cette force, cette présence, et parfois c'est la contrainte de réel qui nous la propose », [En ligne] <https://www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html> (consulté le 20 octobre 2020).

Leslie Kaplan elle aussi insiste dans son article « Du lien social » dans *Les outils, op. cit.* (p. 247) sur la portée sociale de l'écriture : « Pour moi, il est évident que les écrivains qui s'intéressent au lien social peuvent trouver un sens dans des expériences de terrain [qui] sont aussi la réaffirmation de ce qui fonde leur travail à eux, écrivains », dit-elle.

<sup>35</sup> François Bon, *Tous les mots sont adultes*, Paris, Fayard, 2005, quatrième de couverture. (La référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation TMA).

<sup>36</sup> Mireille Hilsun, « Entretien avec Leslie Kaplan », p. 223-238 in Mireille Hilsun (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Garnier, 2016, p. 230.

<sup>37</sup> Leslie Kaplan, *Quelle vie. Les chroniques*, Molliens-au-Bois, La forges, 2003. Voir la description du projet dans *Les outils, op. cit.*, p. 256-257.

<sup>38</sup> Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 8.

monde du travail, faut-il rappeler que le regard de l'homme François Bon n'est forcément pas le même que celui de la femme Leslie Kaplan.

En effet, le regard genré de l'écrivaine sur le monde ouvrier nous est d'une grande utilité pour bien saisir notre objet d'étude : l'identité ouvrière, une notion obligatoirement liée à la question des rapports sociaux (domination, clivage) non seulement entre différentes classes, nationalités, âge, mais aussi et surtout entre différents sexes. Car Leslie Kaplan est particulièrement sensible à cette articulation des catégories de sexe et de classe sociale en tant qu'intellectuelle nourrie des revendications féministes de Mai 68<sup>39</sup>, mais aussi en tant que femme écrivaine qui interroge le corps, celui de la femme précisément, en le mettant à l'épreuve de l'espace, du temps et surtout du langage.

Le choix de notre corpus dépend étroitement des deux parcours et des deux regards de Leslie Kaplan et de François Bon. Deux écrivains de la même génération dont les œuvres couvrent la période de « crise » dès son apparition au début des années 1980 jusqu'à son affirmation dans les années 2000. Pendant toute cette période, il est question pour eux de dire le paysage industriel et l'espace urbain en général : son anonymat, sa dégradation et son agonie. Il est question surtout de dire le travail et ses mutations qui vont du travail aliénant à l'usine à sa disparition à cause des délocalisations en passant par diverses formes de précarisation. Ce corpus est constitué de six textes : *Paysage fer*<sup>40</sup>, *Mécanique*<sup>41</sup> et *Daewoo*<sup>42</sup> de François Bon, et *L'excès-l'usine, Le livre des ciels*<sup>43</sup> et *Désordre*<sup>44</sup> de Leslie Kaplan.

À travers ce choix, nous voulons rendre compte des différents modes de saisie du réel chez les deux écrivains, mais aussi de leurs manières de construire les

---

<sup>39</sup> Cf. Le débat « femmes en révolution en 1968 », 2<sup>e</sup> séance de l'année 2020-2021 pour l'université populaire « Les mercredis des révolutions » organisée par la société d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. [En ligne] URL :

<https://parolesdhistoire.fr/index.php/tag/feminisme/> (consulté le 21 octobre 2020).

<sup>40</sup> François Bon, *Paysage fer*, Verdier, 2000 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *PF*).

<sup>41</sup> François Bon, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *M*).

<sup>42</sup> François Bon, *Daewoo*, Fayard, 2004 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *D*).

<sup>43</sup> Leslie Kaplan, *Le livre des ciels*, P.O.L, 1983 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *LC*).

<sup>44</sup> Leslie Kaplan, *Désordre*, P.O.L, 2019 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *DE*).

personnages : ceux qui relèvent de la famille proche (père, grand-père), et ceux qu'on rencontre dans les différentes usines et même dans les cellules de reclassements. Un corpus donc qui porte sur le temps de la crise, l'espace du drame et sur les personnages qui évoluent dans ces temps et lieux tendus. Nous estimons que ces œuvres permettent une analyse qui couvre les thèmes essentiels en rapport avec la problématique que nous étudions : le travail ouvrier en rapport avec l'espace et le temps, le corps de l'ouvrier en rapport avec le travail, la misère et la lutte. Nous estimons aussi que ces œuvres de genres différents (roman, récit, fable politique) de structures différentes (discontinuité, hybridité) sont à même de rendre possible un rapprochement entre les stratégies narratives adoptées et les formes que prennent les identités ouvrières.

Dans notre étude nous nous appuyerons sur deux types de recherche : l'une relevant des sciences humaines et sociales portant sur le rapport de l'individu à la société et au travail, l'autre de caractère plutôt esthétique portant sur les formes d'écriture mises en œuvre pour dire la complexité du réel ainsi que le rapport de cette écriture à la question sociale et à la place de l'individu dans la société. En effet, pour situer la culture ouvrière (littérature ouvrière, mouvements sociaux) dans un cadre historique, nous aurons recours aux travaux de Jacques Rancière, de Michel Ragon et d'Alain Touraine. Pour rattacher la notion d'identité aux situations sociales traversées par l'individu, nous prendrons appui sur des outils théoriques issus des recherches sociologiques comme « l'interactionnisme symbolique » de Marcel Mauss<sup>45</sup> et d'Erving Goffman<sup>46</sup> et la théorie de « l'habitus » (l'habitus de classe et l'habitus individuel) de Pierre Bourdieu<sup>47</sup>. Également, pour comprendre les nouvelles dynamiques sociales qui agissent sur les identités des travailleurs, nous ferons appel à des concepts comme celui de « socialisation » de Claude Dubar<sup>48</sup> et celui de « précarité » examiné par Sarah Abdelnour<sup>49</sup>. Ces exemples d'appuis théoriques guideront notre analyse littéraire des œuvres de François Bon et Leslie Kaplan, analyse que nous étayerons par des ouvrages de critique littéraire portant sur l'écriture du réel et du présent dans le roman

---

<sup>45</sup> Marcel Mauss, « L'âme, le nom et la personne », p. 131-135 in Marcel Mauss, *Œuvre II*, Paris, Minuit, 1969. Et « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de "moi" », p. 331-362, in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

<sup>46</sup> Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973. Et *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

<sup>47</sup> Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>48</sup> Claude Dubar, *La socialisation, op. cit.*

<sup>49</sup> Sarah Abdelnour, *Les nouveaux prolétaires*, Paris, Textuel, 2018.

contemporain : ceux de Dominique Viart, Dominique Rabaté, Christine Jérusalem et Michael Sheringham par exemple. Nous aurons également recours à des ouvrages critiques qui rattachent le roman du travail à la question socio-politique (engagement, implication) : entre autres ceux de Bruno Blanckeman, d'Aurélié Adler, de Corinne Grenouillet, de Sonya Florey, d'Alexandre Gefen, de Laurent Mauvignier et de Jean-Claude Lebrun.

### *Nos trois axes de recherche*

Dans un premier temps, nous analyserons le rapport que tient la littérature du travail avec le monde ouvrier. Nous verrons d'abord les limites de la littérature réaliste et de la littérature engagée, puis nous analyserons la manière dont s'effectue l'interrogation de la notion du réel et du sujet, enfin la voie nouvelle qu'empruntent Leslie Kaplan et François Bon pour passer de la simple reproduction à une véritable production de ce réel. Nous aborderons, dans un deuxième temps, le statut des personnages ouvriers que nous rattachons à la question des identités ouvrières comme processus oscillant entre deux extrêmes : la déconstruction systématique et la reconstitution difficile. Nous verrons que ce processus dépend d'un réel instable qui impose des contradictions et des antagonismes donnant lieu à une incertitude identitaire de l'individu ouvrier et à un statut ambigu du personnage ouvrier. La dernière partie de notre étude interrogera la manière d'écrire cette complexité du réel et des identités ouvrières. Nous essaierons de rapprocher la construction des personnages des structures narratives qui rendent compte de leur vécu social.

# PREMIÈRE PARTIE

## LE RÉEL, CADRE DES IDENTITÉS OUVRIÈRES

*« L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle  
Délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence,  
l'idée d'un réalisme. On patauge toujours dans un  
brouillard sanglant, mais il y a quelques repères<sup>50</sup> ».*

Michel Houellebecq

---

<sup>50</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Maurice Nadeau, 1994, p. 19.

## Introduction

Parler des identités ouvrières dans la littérature du travail implique nécessairement l'analyse de la manière dont la fiction narrative représente le cadre social dans lequel évolue l'individu ouvrier. Car avant d'être un personnage fictif, un « être de papier<sup>51</sup> », le personnage ouvrier est représentatif d'un individu vivant dans une société réelle et faisant partie d'une culture particulière. L'étude des identités ouvrières se place donc dans l'écart entre la place de l'individu ouvrier dans la société réelle qui ne cesse de changer et le statut du personnage ouvrier dans une littérature qui suit de près les métamorphoses du monde ouvrier.

En effet, la société n'est pas inerte, elle évolue et au cours de son évolution elle agit sur le destin des individus et sur celui de leur culture et impose, par la même occasion, à la littérature de nouvelles attitudes artistiques à l'égard du milieu social qu'elle dépeint et des personnages qu'elle construit. Dans cette perspective, la notion de réalisme ne cesse de prendre des formes nouvelles depuis le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Un roman qui essaie à sa manière de transcrire la vie des fonctionnaires, des petits bourgeois, des paysans et des ouvriers, une entreprise relayée au début du XX<sup>e</sup> siècle par une littérature « engagée » qui témoigne de la condition ouvrière et brosse une certaine image idéologisée du personnage ouvrier.

Puisqu'un un texte s'inscrit toujours dans une histoire littéraire, et il ne peut être abordé qu'à la lumière de ce dont il se réclame et même de ce dont il s'affranchie, nous estimons que revenir aux différentes formes du réalisme de l'époque moderne permet d'abord de repositionner la littérature contemporaine du travail dans un cadre historique et théorique général, et permet surtout de mieux comprendre la nécessité, voire l'urgence, pour François Bon et Leslie Kaplan, d'adopter de nouvelles modalités de traitement des réalités sociales, c'est-à-dire de passer à une nouvelle catégorie de réalisme, comme celle proposée par Alexandre Gefen :

---

<sup>51</sup> Il s'agit d'une expression de Roland Barthes cité par Myreille Pawliez, « Narratologie et étude du personnage : un cas de figure. Caractérisation dans *Dis-moi que je vis* de Michèle Mailhot » *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n°43, 2011, p. 189-204. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ijcs/2011-n43-ijcs0122/1009460ar.pdf> (consulté le 19 octobre 2020).

[...] un réalisme relevant d'un paradigme représentatif, s'imposant comme finalité le dévoilement sartrien, se posant la question du sens et de l'interprétation [...] et un réalisme que l'on pourrait qualifier d'ontologique, où l'acte de transcription cherche à se neutraliser par sa mise en scène, et à disparaître au profit d'une délégation de la parole à autrui et à la matérialité brute des phénomènes<sup>52</sup>.

C'est de cette observation d'Alexandre Gefen sur le réalisme de François Bon que nous voudrions partir pour essayer de démontrer qu'un réalisme mimétique n'est plus possible, puis pour étudier le retour que marquent Leslie Kaplan et François Bon au réel et au sujet. Trois interrogations vont guider notre réflexion dans cette première partie : pourquoi est-il devenu si urgent de reconsidérer la manière de dire le monde ? Comment s'écrit le réel et le sujet chez François Bon et Leslie Kaplan ? Et quel rapport les deux écrivains entretiennent-ils avec ce réel ?

---

<sup>52</sup> Alexandre Gefen, « Réalisme de François Bon », p. 93-103 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 94.



# Chapitre 1

## Le réalisme, qu'en reste-t-il ?

*« [...] le naturalisme, tient seulement compte d'un « vraisemblable », et pose qu'il y a des limites naturelles, définies, en fin de compte connaissables par le langage, conçu comme un instrument, « pur », transparent à lui-même » (O, p. 227).*

## A- La réalité comme reflet

### 1- *Une réalité statique*

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, des écrivains comme Gustave Flaubert ou Honoré de Balzac s'orientent vers une littérature réaliste qui veut se démarquer à la fois de la vraisemblance classique<sup>53</sup> et du lyrisme romantique en se pliant à une exigence de vérité. Ce réalisme moderne marque dès lors un retour à la réalité sociale et voue un véritable culte à la description des détails de la vie quotidienne. Le choix de la concision qui peut rappeler la préciosité baroque de l'époque classique, serait une manière non pas de renouer avec une esthétique aristocratique mais plutôt une tentative d'adapter le style de l'écrivain à sa vocation sociale. Avec son activité descriptive, le courant réaliste transforme les personnages et le cadre des événements en une sorte de « contemporanéité temporelle<sup>54</sup> » puisque la narration reprend des événements passés alors que la description, elle, peint ce que voit un narrateur, c'est-à-dire le moment présent.

Mais cette structure temporelle qui ne retient que le moment présent court le risque d'anéantir, par moment, le temps humain avec toute la dynamique qu'il peut contenir, qui plus est, il s'agit d'un faux présent puisqu'il n'est pas le présent de l'action immédiate du drame. Partant, il y a lieu de se demander si cette écriture réaliste ne serait qu'une écriture statique, de l'immobilité des hommes et des choses, c'est-à-dire une peinture d'une *nature morte* qui ne peut rendre compte de la notion de perspective, de profondeur nécessaire à la dramatisation romanesque.

Aussi au XIX<sup>e</sup> siècle et avec l'affirmation de l'idéologie bourgeoise, l'œuvre d'art n'est-elle plus conçue comme un acte gratuit. Asservie par cette nouvelle idéologie, elle entre dans ce que Jean-Paul Sartre appelle « la ronde utilitaire<sup>55</sup>. » En effet, l'idéologie bourgeoise valorise les fins au détriment des moyens, et les riches bourgeois se placent en intermédiaires entre ceux qui produisent et ceux qui consomment. À partir de là, l'œuvre d'art doit se rendre utile en devenant elle-même un moyen et l'écrivain un producteur. La littérature doit donc s'aligner sur la philosophie bourgeoise si elle veut

---

<sup>53</sup> Roland Barthes, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 173.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>55</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, 1948, p. 119.

survivre puisque la bourgeoisie s'est habituée à ne voir la nature que sous sa forme manufacturée, et à ne concevoir les rapports humains que sous un angle calculateur de gain et de profit. La littérature, produite -somme toute- par des écrivains bourgeois, transforme à son tour les forces naturelles réelles en idées : ainsi, le « vrai » prend des formes imagées sous l'effet de la stylisation. Le fameux miroir réaliste peine alors à donner l'image exacte de la réalité qu'il prétend refléter. Par conséquent, l'exigence d'un public essentiellement bourgeois et raffiné replace la littérature dans une situation d'aliénation déjà connue à l'époque classique où cette dernière doit se plier aux règles de la mesure. Roland Barthes rapproche cette situation de la littérature d'une situation tragique et considère des personnages flaubertiens, Emma Bovary par exemple, comme représentatifs de cette situation. En effet, ce personnage est l'incarnation du sentiment tragique qui consiste à assimiler le mal (ici bourgeois) avec lucidité.

Désormais soumise à ce que Roland Barthes appelle « un code de travail littéraire », la littérature tente de se libérer en élargissant son langage ainsi que ses thématiques. Tout le XIX<sup>e</sup> siècle serait une période où la littérature cherche à affirmer son indépendance en accommodant son discours à la condition de vie de son époque ainsi qu'aux découvertes scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec le réalisme, la littérature s'engage dans une voie de découverte et de renouvellement de ses propres méthodes et devient elle-même son propre objet. Cette phase dite réflexive de la littérature a amené les écrivains réalistes sur des pistes aussi diverses que paradoxales ; les thèmes traités vont de la peinture de la vie bourgeoise et petite bourgeoise à la description du quotidien des ouvriers. Un élargissement thématique lisible par exemple dans l'œuvre d'Honoré de Balzac *La comédie humaine* (1829 à 1850) dont le projet philosophique consiste à décrire « en une seule œuvre l'ensemble des mœurs et des caractères de l'humanité<sup>56</sup> ».

La recherche de l'exhaustivité et de la complétude serait la preuve qu'à cette époque commence à se poser à la littérature un problème de justification, d'où l'importance accordée au perfectionnement de la forme. Il semble que seul le raffinement du style de l'écrivain puisse sauver la littérature. Ainsi, l'écrivain réaliste ne cesse d'explorer de nouvelles techniques qui vont des arts visuels comme la peinture

---

<sup>56</sup> Frédéric Keck, « Fiction, folie, fétichisme : Claude Lévi-Strauss entre Comte et La Comédie humaine », *L'Homme*, 175-176, juillet-septembre 2005, p. 203-218, p. 207. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/29540> (consulté le 22 octobre 2020).

expressionniste (« tachiste<sup>57</sup> », « pointilliste<sup>58</sup> »), à la photographie et même à l'observation et l'analyse scientifiques. Ce travail excessif de la forme et de la technique moyennant un style travaillé rapproche l'écrivain d'un orfèvre métamorphosant, loin des regards, la matière en bijoux. Par conséquent, ce travail excessif de la forme donne naissance à une écriture « artisanale », et par là même, l'image de l'écrivain « artisan<sup>59</sup> ».

L'effort considérable fourni par les écrivains réalistes dans le maniement de la langue (dans le cas de Flaubert), dans le souci d'exhaustivité thématique (dans le cas de Balzac) n'aurait pas suffi à donner la force et la crédibilité à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors il a fallu dépasser ce réalisme en optant non seulement à la seule observation scientifique mais à l'application de la méthode scientifique sur la littérature. Ce projet qui essaie de se démarquer du réalisme n'est autre que le naturalisme porté par des écrivains comme Edmond de Goncourt (1822-1896) et Jules de Goncourt (1830-1870), mais surtout par Émile Zola (1840-1902), chef de file de ce courant littéraire qui adhère profondément à la science et à la méthode scientifique.

En 1879, Zola publie *Le roman expérimental*<sup>60</sup>, un ensemble de textes théoriques dont le titre arrime une méthode des sciences exactes à un genre littéraire. Dans ce texte, Zola confirme son adhésion à la philosophie positiviste d'Auguste Comte<sup>61</sup> qui marque l'entrée de l'humanité dans un âge positif ou scientifique après l'âge théologique et l'âge métaphysique. En effet, le positivisme est une doctrine selon laquelle :

l'esprit humain ne peut atteindre l'essence des choses et doit renoncer à l'absolu : cette conception a eu une influence majeure jusqu'à notre époque. On appelle aussi scientisme cette philosophie qui fait primer les limites de la raison sur la métaphysique : l'homme doit se borner à ce qu'il peut savoir de manière certaine, grâce à la science<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> Cf. Émile Bergerat, *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, T. 1, 1878.

<sup>58</sup> Cf. Anne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique : par Étienne Souriau (1892-1979)*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010, 3e éd. (1re éd. 1990).

<sup>59</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 50.

<sup>60</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, [1880], Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

<sup>61</sup> Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* [1830-1842], Paris, Anthropos, 1969.

<sup>62</sup> « Le positivisme d'Auguste Comte » *La-Philo* [En ligne] URL : <https://la-philosophie.com/positivisme-auguste-comte> (consulté le 22 octobre 2020).

Tout est désormais une question de méthode si on veut atteindre de vraies connaissances. C'est ce qu'avait démontré René Descartes avec son rationalisme cartésien dont la force réside dans la méthode (un ensemble de quatre règles<sup>63</sup>) et dans le doute absolu et systématique qui permet une délivrance des opinions fausses et des préjugés.

À l'image de la science physiologique, anthropologique ou sociologique, la littérature doit être un laboratoire d'expérimentation des phénomènes sociaux. Ce lien entre l'écriture littéraire et l'expérimentation scientifique impose aux romanciers la nécessité de l'acquisition d'une connaissance scientifique exacte de l'individu et de la société. Impressionné par l'œuvre et la personne de Claude Bernard (1813-1878), fondateur de la médecine expérimentale, Zola déploie sa poétique naturaliste et opte définitivement pour la science et la méthode expérimentale dans son grand projet *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893). Dans cette saga, l'auteur s'appuie également sur l'œuvre d'Ulysse Trélat *Les folies lucides*<sup>64</sup> et sur celle du Dr. Prosper Lucas *Traité philosophique et psychologique de l'hérédité naturelle*<sup>65</sup> pour familiariser son public à des concepts propre à la littérature scientifico-médicale comme « la folie » ou « l'hérédité ».

Mais lors de l'écriture des réalités sociales le romancier « invente, transpose et arrange selon le filon romanesque qui est le sien<sup>66</sup>. » Chose qui fait que ces appuis scientifiques ne soient qu'une façon pour le romancier de donner à son écriture « une allure de réalité ». Ces acquis scientifiques ne sont finalement que des alibis pour donner à la fiction le semblant d'une expérimentation. Ainsi, dans *L'assommoir* (1877), Zola s'appuie sur l'une de ces « à-peu-près de l'hérédité<sup>67</sup> » à savoir l'alcoolisme (dont l'alambic est le symbole) pour donner une justification des agissements de ses

---

<sup>63</sup> Cf. René Descartes, *Discours de la méthode* [1637], Édition électronique (ePub) v. 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011, p. 14-15.

<sup>64</sup> Ulysse Trélat, *La Folie lucide, étudiée du point de vue de la famille et de la société*, Paris, Delahaye, 1861.

<sup>65</sup> Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, J.-B. Baillière, 1847-1850, 2 vol : tome premier (1847), tome second (1850).

<sup>66</sup> Adolfo Fernandez-Zoïla, « Le travail dans les fictions romanesques d'Émile Zola », *Travailler*, n°7, 2002, p. 103-118, p. 104. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2002-1-page-103.htm> (consulté le 13 octobre 2020).

<sup>67</sup> *Ibid.*

personnages ainsi que le sort qu'il leur a réservé. Si Balzac se limite dans *La comédie humaine* à la description et la classification des groupes sociaux comme on peut décrire le règne animal, et s'il se base, pour ce faire, sur des principes moraux, Zola, lui, veut avoir des lois tirées de l'observation de la vie réelle des gens. Il annonce donc son intention « de corriger, de compléter, de dépasser » son prédécesseur qu'il admire pourtant et ce en apportant à la littérature « une plus grande rigueur scientifique et une plus grande rigueur formelle<sup>68</sup> ».

En effet, outre les connaissances médicales qu'il acquiert, Émile Zola entreprend des enquêtes sur le terrain avant l'écriture de chaque roman. Dans le cas de *Germinal* (1885), treizième roman des *Rougon-Macquart*, Émile Zola se déplace, début février 1884, à Valenciennes suivant le conseil du député socialiste Alfred Giard. Il y séjourne pendant un temps et assiste, le 21 février 1884, à la grève des douze mille mineurs d'Anzin. En véritable ethnographe - dira-t-on de nos jours - Émile Zola arpente le « pays noir » à la rencontre des mineurs chez-eux dans les corons, dans les cabarets et même dans les entrailles de la mine. Muni de son carnet de note, il écrit tout ce qu'il voit et entend tel un journaliste de reportage. Au bout de son séjour à Valenciennes chez les mineurs, Émile Zola amasse une documentation de 952 feuillets. Des observations qui serviront à la compréhension et à la retranscription de la condition ouvrière et du conflit qui oppose les mineurs d'Anzin aux patrons. Mais Émile Zola n'est ni journaliste ni ethnographe, et les notes saisies sur l'instant ne sont pas littérature. Il y a donc lieu de s'interroger sur le sort de ces notes après le travail de stylisation propre à l'écriture romanesque.

Il faut d'abord remarquer que le travail préparatoire de *Germinal* amène Émile Zola sur un terrain qui n'est pas le sien : « C'est bien la première fois qu'un père tranquille de la littérature parisienne se voit déguisé en mineur de fond<sup>69</sup> », remarque Henri Mitterand. Exotisme ou dépaysement, en tout cas le souci de vérité et la curiosité de l'écrivain l'ont arraché à son milieu bourgeois pour le plonger dans la vie du peuple. Mais ce déplacement dans l'espace induit un décalage culturel qui rendrait l'écriture

---

<sup>68</sup> David Baguley, « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », p. 383-395 in Éric Bordas, *Balzac : Une Poétique du roman*, Éd. Stéphane Vachon, Montréal : XYZ éditeur/Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 388.

<sup>69</sup> Henri Mitterand, « Zola à Anzin : les mineurs de *Germinal* », *Travailler*, n°7, 2001, p. 37-51, p. 43. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2002-1-page-37.htm> (consulté le 13 octobre 2020).

étrangère à son sujet. Pour pallier une méconnaissance du milieu ouvrier et des idées reçues sur la révolution des mineurs, en d'autres termes, pour surmonter une certaine imperméabilité du réel, l'esthétique naturaliste recourt à l'imagination.

Ainsi, dans les notes qu'Émile Zola a rédigées lors de sa visite à la fosse Thiers à Bruay, l'analogie et la métaphore étaient présentes avant même la transformation de ces notes en texte littéraire. Des notes comme : « Le canal, avec sa double ligne d'arbre, est une "avenue d'eau" », ou encore « Les péniches, à bandes rouges et blanches, semblent "dormir sur l'eau claire"<sup>70</sup>. » Cette poétisation de la réalité trahit la vérité du projet naturaliste qui consiste moins à rendre compte de la réalité des choses qu'à *fabriquer* une littérature « qui se voit de loin<sup>71</sup>. » Finalement, ce formalisme condamne l'écriture naturaliste non pas à convaincre d'une réalité sociale mais à seulement la dépeindre. Double échec donc de l'esthétique naturaliste : sur le plan de la forme avec une écriture artificielle et sur le plan du contenu en représentant non le réel mais une convention du réel.

## 2- *Des personnages hypertrophiés*

Il est vrai qu'Émile Zola prône une écriture qui se veut objective, mais, comme nous l'avons vu, son imagination l'a amené à donner de la réalité une image poétisée qui dépasse parfois la vraie nature des choses. Le style de l'écrivain trahit donc une double exaltation des sentiments et des idées qui n'est pas sans rappeler celle des poètes lyriques. Le lyrisme d'Émile Zola, entendu ici au sens « manière passionnée, poétique, de sentir, de vivre<sup>72</sup> », est manifeste à travers son goût de l'agrandissement et de la monumentalité. Émile Zola déclare clairement que dans son œuvre « il y a une hypertrophie du détail vrai. Du tremplin de l'observation exacte elle s'élance jusqu'aux étoiles. La vérité s'élève d'un seul coup d'aile jusqu'au symbole<sup>73</sup> ».

Le terme « hypertrophie » s'oppose au souci d'exactitude de la peinture sociale réclamé par Émile Zola lui-même puisque, emprunté à la médecine, il désigne toute

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>71</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>72</sup> *Dictionnaire Le Petit Robert*, entrée « Lyrisme ».

<sup>73</sup> Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Éditions Macula, 1991, p. 227.

« augmentation de volume d'un tissu, d'un organe due à une augmentation de volume de ses cellules<sup>74</sup>. » Également, le champ lexical de l'envol : « tremplin », « étoiles », « aile » désigne la transformation d'un détail contingent en une monumentalité sociale. Qu'en reste-t-il donc de la question de l'authenticité dans le roman naturaliste à partir du moment où des traits insignifiants se métamorphosent en symbole de bouleversement social ? Et Nana, ce personnage éponyme par exemple, n'a-t-elle pas été comparée à une mouche d'or qui va bouleverser le Paris de 1870 ?

Ce goût des techniques de l'agrandissement et de la monumentalité souligne l'attrance certaine d'Émile Zola pour les deux grands genres antiques : l'épopée et la tragédie, et son style qui se veut objectif et réaliste s'avère donc imprégné par cette esthétique antique. La lecture de *Germinal* par exemple confirme l'attrance de l'auteur au genre homérique. En effet, ce roman est traversé par un souffle épique au niveau du rythme des phrases et au niveau des divers procédés mis en œuvre comme les répétitions et les exagérations dans la scène de la grève. Ainsi, l'allure de *Germinal* est celle « des antiques épopées par la lenteur puissante, le large courant, l'accumulation tranquille des détails, la belle franchise des procédés du conteur<sup>75</sup> », remarque Jules Lemaître. La veine tragique, elle, est lisible à travers d'une part l'affrontement des personnages zoliens des forces immenses et invisibles : dans *Germinal*, « les houilleurs dans la mine » doivent faire face à « la direction, le patron » derrière lui « l'actionnaire oisif », et la « société anonyme », « le dieu vivant et mangeant les ouvriers dans l'ombre<sup>76</sup>. » D'autre part, la veine tragique est lisible à travers l'hérédité, ce mal social qui détermine le sort de ces personnages telle une fatalité dont ils auront du mal à s'en défaire. Ainsi, dans toute la série des *Rougon-Macquart* l'hérédité condamne les personnages en les conduisant à leur perte. Roman après roman, fêlure et alcoolisme rangent implacablement ces personnages depuis leur aïeule Adélaïde Fouque jusqu'à Claude Lantier en passant par Anna Coupeau (Nana) et Étienne Lantier.

La construction des personnages chez Zola oscille donc entre les deux univers poétiques antiques, c'est-à-dire entre le grossissement épique exagéré et l'écrasement

---

<sup>74</sup> *Dictionnaire Larousse*, entrée « Hypertrophie ».

<sup>75</sup> Jules Lemaître, *Les Contemporains*, Première série (Société française d'imprimerie et de librairie), 1886, p. 283.

<sup>76</sup> Henri Mitterand, « Zola à Anzin : les mineurs de *Germinal* », *op. cit.*, p. 37.



tragique inévitable. Mais cette référence aux genres antiques veut-t-elle dire pour autant que les héros zoliens sont construits sur le modèle antique ? Dans *Deux Définitions du roman*, Zola déclare que « le premier homme qui passe est un héros suffisant<sup>77</sup>. » Cette définition du héros diffère de celle des héros de l'épopée ou de la tragédie qui naissent et qui demeurent héros. Le terme « le premier » souligne le caractère arbitraire du choix du personnage-héros dont le destin héroïque ne dépend ni d'une descendance noble ni d'une force surnaturelle qui lui est attribuée. Il est l'homme qui « passe », c'est-à-dire l'homme du peuple anodin, mortel et dénudé de toute exceptionnalité. Cette mise en cause de la conception classique du héros par le naturalisme induit une construction d'un nouveau héros d'un autre genre. Il s'agit d'un héros qui n'en est pas un finalement parce que son importance dans le roman et sa participation aux événements du récit sont tributaires non pas de ses propres qualités mais plutôt des rapports qu'il tient avec d'autres personnages du roman. En effet, dans *Germinal* et *L'assommoir*, Émile Zola accumule les personnages secondaires à tel point qu'Étienne Lantier et Gervaise Macquart (sa mère) se trouvent réduits et complètement dissous dans une multitude de personnages. En effet, leur épaisseur romanesque se trouve réduite à un tissu de relations de parenté, d'amitié, de haine et de rivalité.

Le naturalisme a donc donné à la littérature des héros anonymes et faibles à l'opposé de ceux de l'esthétique classique. Il s'agit de héros de la vie réelle « qui gagnent leur pain », disait Émile Zola en réponse à une question sur ses héros préférés dans une enquête de la *Revue illustrée*.

Alors, comment, à l'encontre du modèle antique, l'anonymat et la faiblesse du personnage réaliste suffisent-ils à faire de lui un héros ?

Le cas d'Étienne Lantier peut nous éclairer sur cette métamorphose d'un homme ordinaire en héros. Nous avons remarqué que ce qui est mis en valeur chez ce personnage ne sont pas ses qualités qui seraient exceptionnelles mais plutôt des agissements dans des situations données avec la participation de beaucoup d'autres personnages. Car, seul, Étienne Lantier est impuissant, c'est donc sa dissolution dans la masse des ouvriers qui

---

<sup>77</sup> Émile Zola, « Deux Définitions du roman », contribution qu'il envoya au Congrès scientifique de France, dont la 33<sup>e</sup> session se tint à Aix, en décembre 1866. Cité par Colette Becker, « Émile Zola : 1862-1867. Élaboration d'une esthétique "moderne" », *Romantisme*, n°21-22. 1978. « Les positivismes », p. 117-123, p. 122. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/roman\\_0048-8593\\_1978\\_num\\_8\\_21\\_5211.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/roman_0048-8593_1978_num_8_21_5211.pdf) (consulté le 14 octobre 2020).

donne à son action force et valeur. La technique de l'agrandissement et de la monumentalité n'est donc pas applicable sur un personnage pris à part mais plutôt sur une foule réunissant beaucoup d'hommes. Une foule semblable à une « armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les révoltes du siècle futur », écrit Émile Zola dans la dernière page de *Germinal*.

Mais cette annonce optimiste à la fin de ce roman se dessine sur fond de désastre, rappelons-le, et elle ne peut dès lors dissimuler la crainte de l'auteur d'un socialisme révolutionnaire incarné par le personnage Souvarine. La représentation de cette force symbolique qui est la masse des travailleurs demeure donc ambiguë sinon paradoxale chez Émile Zola. Ainsi, cette masse est très souvent désignée dans *Les Rougon-Macquart* par le terme « race » faisant allusion au déterminisme social qui soutient toute l'œuvre d'Émile Zola. Tel « le tronc explique les branches qui expliquent les feuilles<sup>78</sup> », le facteur héréditaire explique la position inférieure que tient la classe ouvrière dans la hiérarchie sociale à cause de ses origines généalogiques. En attestent ces phrases de la préface des *Rougon-Macquart* évoquant le jeune Silvère<sup>79</sup> par exemple qui « devait être une nature intelligente noyée au fond de la pesanteur de sa *race* et de sa classe<sup>80</sup> », ou de Félicité<sup>81</sup> qui « avait des pieds et des mains de marquise, et qui semblaient ne pas devoir appartenir à la *race* dont elle descendait<sup>82</sup> ».

Quinze ans après *Germinal* où le travail est représenté comme avilissant, le roman *Travail*, où se mêlent utopie fouriériste<sup>83</sup> et métaphore biblique<sup>84</sup>, développe l'idée d'une rédemption de la classe ouvrière par ce même travail :

---

<sup>78</sup> Alain Morice, « *Travail*, roman de Zola, ou la « race » ouvrière entre malédiction et messianisme rédempteur », *Tumultes*, n° 26, 2006, p. 75-97, p. 82. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2006-1-page-75.htm> (consulté le 15 octobre 2020).

<sup>79</sup> « Troisième enfant d'Ursule Macquart et du chapelier Mouret. Frère de François et d'Hélène. Né à Marseille, en 1834, orphelin à six ans », *Dictionnaire des personnages*, entrée « Mouret (Silvère) », [En ligne] URL : <https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-m/mouret-silvere/> (consulté le 17 octobre 2020).

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>81</sup> « Fille du marchand d'huile. Née en 1791, elle est à dix-neuf ans une petite femme noire, maigre, la gorge plate, les épaules pointues, le visage en museau de fouine, avec des cheveux superbes », *Dictionnaire des personnages*, entrée « Puech (Félicité) », *op. cit.*, (consulté le 17 octobre 2020).

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>83</sup> Nicolas Gallois, « Charles Fourier (1772-1837) L'utopie du phalanstère » *Sciences Humaines*, n°5, 2019 : « Pionnier du mouvement coopératif, Charles Fourier propose de créer une communauté idéale dans laquelle les intérêts et les aspirations des individus se conjuguent harmonieusement ».

<sup>84</sup> Zola écrivait dans son œuvre *Travail* : « Puis je pousse la vision plus loin et j'en arrive à la commune anarchiste dans un rêve de paradis sur terre ». Cité dans Henri Desroche, « De l'utopisme de Charles

Dans l'œuvre immense d'Emile Zola, il est un ouvrage qui se propose ici tout naturellement à l'attention ; puisqu'il est le roman utopique de la fondation d'une communauté. Il s'agit de *Travail*, publié en 1901, trois ans après *J'accuse*<sup>85</sup>.

Paradoxalement, cette *race* des travailleurs condamnée par le facteur héréditaire à vivre résolument dans la misère du travail manuel ne peut être rachetée que par son union au travail et son salut ne peut se réaliser que « dans une Cité radieuse où enfin Capital et Travail seraient réconciliés sous l'égide de l'Intelligence<sup>86</sup>. » Le roman laisse donc la porte ouverte à une possibilité d'échapper à la condition de misère et marque, par là même, un changement dans la philosophie essentialiste<sup>87</sup> du naturalisme en essayant d'accommoder à un projet social deux visions : la science et ses aprioris généalogiques et la religion et son acception rédemptrice du travail.

*In fine*, outre l'association du thème du travail, avec toute la matérialité qu'il comporte, à un domaine artistique comme la littérature, le naturalisme lègue aux générations futures une autre association aussi déroutante que la première, à savoir celle de la vision scientifique et de la vision religieuse. Mais ce qu'il faudrait retenir de ce courant littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est la confirmation de l'« Ouvrier » comme personnage romanesque à part entière. Un personnage qui n'est plus considéré dans sa dimension purement biologique ni purement métaphysique puisque, dans le sillage d'Auguste Comte, ce courant littéraire introduit l'idée du milieu (du contexte) dans l'appréhension de l'identité des individus. Désormais, la construction des personnages dépasse l'idéalisme et le matérialisme en prenant en considération la dimension sociale : l'éducation, l'instruction et surtout le travail.

Mais ce que le réalisme laisse en héritage aux générations futures est surtout l'investigation et l'enquête comme méthode et comme approche littéraire :

---

Fourier à une utopie d'Émile Zola -Aspects de l'utopisme phalanstérien », *Autogestion et socialisme : études, débats, documents*, n°20-21, 1972. p. 159-185, p. 180.

<sup>85</sup> Henri Desroche, « De l'utopisme de Charles Fourier à une utopie d'Émile Zola -Aspects de l'utopisme phalanstérien » *op. cit.*, p. 159-185, p. 159.

<sup>86</sup> Alain Morice, « *Travail*, roman de Zola, ou la « race » ouvrière entre malédiction et messianisme rédempteur », *op. cit.*, p. 76.

<sup>87</sup> Selon le dictionnaire *Le Robert*, l'Essentialisme est : « Courant de pensée selon lequel les individus sont entièrement définissables par leurs caractères dits essentiels (sexe, origine ethnique...) ».

L'« âge de l'enquête » : c'est la saisissante formule d'Émile Zola, pour décrire un XIX<sup>e</sup> siècle emporté par une fièvre d'investigation, entre essor du reportage, invention du roman policier, développement des sciences sociales et enquête naturaliste sur le terrain. L'enquête, dans ses formes plurielles, s'institue alors comme un mode de relation privilégié au monde, un tour de l'esprit et un paradigme narratif majeur<sup>88</sup>.

Le naturalisme met donc les bases d'une littérature du terrain où l'enquête s'institue comme « mode de relation privilégié au monde », c'est-à-dire comme méthode permettant à l'écriture de s'approcher de plus près de son sujet qui est désormais la place de l'individu dans la société. Aussi grâce aux écrivains réalistes, l'enquête devient-elle « un paradigme narratif majeur » constitué de documents d'archives, de témoignages d'individus, qui forment tous un matériau nouveau servant à construire le roman. De nos jours, nous assistons à un regain d'intérêt de l'enquête et de l'investigation après leur abandon pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Et François Bon d'écrire à la fin de son roman *Daewoo* : « Et laisser toute question ouverte. Ne rien présenter que l'enquête » (*D*, p. 290).

## B- La réalité comme alibi

### 1- *Une littérature du peuple ?*

Le naturalisme a donc ouvert la voie à une « littérature sociale » tournée vers les gens simples en construisant des personnages dans lesquels tout lecteur peut se reconnaître. Mais, à en croire Henry Poulaille, les romans d'Émile Zola manqueraient d'authenticité car ce courant littéraire n'a porté qu'un regard *sur* le monde ouvrier puisqu'il vient de l'extérieur de ce monde qu'il décrit. En effet, l'animateur du mouvement prolétarien estime que « seule une origine sociale populaire et une

---

<sup>88</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Éditions Corti, 2019. p. 11.

profession éloignée des métiers de plume garantissaient l'*authenticité* du témoignage<sup>89</sup> ».

En fait, les propos d'Henry Poulaille s'inscrivent dans un débat ancien qui est celui de la légitimité de la parole ouvrière ou paysanne. Une histoire qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, dans les années 1820-1830, lorsque quelques rares ouvriers ont essayé d'écrire leur condition au travail ainsi que celle des autres. Ainsi, des ouvriers tels que Agricol Perdiguier, auteur du *Livre du compagnonnage*<sup>90</sup> ou Martin Nadaud le maçon de la Creuse qui a publié *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*<sup>91</sup> prennent la plume pour témoigner de la condition ouvrière. Des ouvriers-écrivains donc qui ont cumulé travail manuel et activité intellectuelle comme Louis-Charles Poncey (1821-1891) qui fut à la fois maçon et poète ou Louis Gabriel Gauny (1806-1889) qui fut ouvrier parqueteur et philosophe.

Mais ces publications d'ouvriers demeurent rares, il a fallu attendre que des lois comme la loi Guizot (1833-1836) qui développe les écoles communales gratuites puis la loi Ferry (1881-1882) qui inventa l'enseignement primaire laïc, gratuit et obligatoire pour que le peuple apprenne à lire et à écrire. C'est à partir de ce moment que naissent des écrivains issus des classes laborieuses comme Charles Péguy (1873-1914) ou Charles-Louis Philippe (1874-1909). Certains ont même obtenu des prix littéraires tels que Marguerite Audoux (1863-1937) la couturière qui s'est vue accordée le prix Femina en 1910 pour son roman *Marie-Claire*<sup>92</sup> ou Léon Frapié (1863-1949) qui obtint le prix Goncourt en 1904 pour son roman *La maternelle*<sup>93</sup>.

Le débat sur la légitimité de la parole ouvrière atteint son apogée à partir des années 1930, période marquée par la naissance des grandes usines et du prolétariat, par l'exode rural et la naissance de l'ouvrier urbain travaillant dans les bassins houillers

---

<sup>89</sup> Corinne Grenouillet, *Usine en textes, écriture au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2014, p. 23.

<sup>90</sup> Agricol Perdiguier, *Le Livre du Compagnonnage*, 1840, Paris, Chez l'auteur, 104 Rue du Faubourg Saint-Antoine. Édition originale en 1 volume. (Compagnonnage orthographié avec 1 seul n) considéré par Agricol Perdiguier comme étant la 1<sup>re</sup> partie de son livre qu'il écrit souvent comme étant parue en 1839 alors qu'elle est bien datée de 1840.

<sup>91</sup> Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, A. Doubeix, Bourgneuf, 1895. (Rééditions : Egloff, 1948, Hachette, 1976, Maspéro, 1982). Sur la vie des migrants des années 1830/1848.

<sup>92</sup> Marguerite Audoux, *Marie-Claire*, Éditions Fasquelle, 1910.

<sup>93</sup> Léon Frapié, *La Maternelle*, Paris, Éditions la Librairie universelle, 1904.

(Saint-Étienne, Le Creusot, La Lorraine, Le Nord-Pas-de-Calais). Cette nouvelle classe sociale émergente devient un véritable enjeu économique et politique mais elle constitue surtout une question essentielle pour le champ littéraire des années 1930 : qui a le droit de représenter cette classe sociale ? Trois mouvements littéraires se disputent la légitimité de cette représentation : le populisme<sup>94</sup> (dont les principaux représentants et théoriciens sont André Thérive (1891-1967) et Léon Lemonnier (1890-1953)), les écrivains prolétariens qui sont regroupés autour d'Henry Poulaille, et enfin les écrivains communistes.

Les trois mouvements littéraires s'accordent sur l'importance de représenter le prolétariat mais ils divergent sur la manière de le faire et sur qui doit le faire. Les populistes, issus de la bourgeoisie, portent un intérêt particulier à la forme littéraire à l'image des naturalistes. Les écrivains communistes, eux, sont pour une littérature du « parti », c'est-à-dire une littérature qui doit signifier aussi : Révolution. Quant à Henry Poulaille, il affirme dans son manifeste *Nouvel âge littéraire* que « seule une parole issue de la classe ouvrière, c'est-à-dire proférée par d'*authentiques* ouvriers - non corrompus par leur fréquentation d'intellectuel bourgeois<sup>95</sup> » est à même de témoigner de la classe ouvrière.

Bien qu'elle soit jugée naïve, cette définition de l'écrivain prolétaire a encouragé, dans la période qui précède la deuxième grande guerre, des dizaines d'ouvriers à publier leurs ouvrages comme le mineur belge Constant Malva (1903-1969) ou Lucien Bourgeois (1907-1968). Après la guerre et après les sacrifices de milliers d'ouvriers dans le cadre de la résistance, la littérature prolétarienne relayée par Michel Ragon continue à promouvoir des écrivains-ouvriers comme Georges Navel (1904-1993) ou Roger Boutefeu (1911-1992). Tous ces ouvriers-écrivains entreprennent donc de témoigner de la condition ouvrière en portant sur cette réalité un regard de véritable prolétaire qui s'oppose au regard des écrivains bourgeois. Henry Poulaille était le premier à témoigner de la réalité du petit peuple et de la condition ouvrière dans sa trilogie d'inspiration

---

<sup>94</sup> Cf. Marie-Anne Paveau, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire » *Mots*, n°55, juin 1998. Discours populistes. p. 45-59.

<sup>95</sup> Corinne Grenouillet, *Usine en textes, écriture au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2014, p. 26.

autobiographique : *Le pain quotidien*<sup>96</sup>, *Les damnés de la terre*<sup>97</sup>, *Pain de soldat*<sup>98</sup>. Fils d'un charpentier et d'une canneuse de chaise, il était proche du milieu ouvrier parisien. Plus tard, il fréquente les milieux libertaires avant d'être mobilisé et blessé dans les tranchées de la première guerre mondiale. Des expériences qui aiguisent chez lui une conscience politique de classe dont on peut voir les traces dans ses écrits.

En effet, d'une manière générale, si nous considérons de près les œuvres issues de la littérature prolétarienne, nous nous rendons compte que la représentation de la réalité ainsi que la construction des personnages ouvriers y sont imprégnées par la condition sociale de l'écrivain. Et Henry Muller (collègue d'Henry Poulaille au temps où il était conseiller littéraire chez Grasset) d'écrire dans son livre de souvenirs que ce dernier : « avait, en littérature, quelques principes absolus et sur lesquels il n'admettait pas de discussion. L'un était qu'il niait absolument le style et l'écriture : "Je m'en fous, criait-il, je veux la vie, même si c'est torché"<sup>99</sup>. » Ce témoignage d'Henry Muller rend compte du rapport étroit entre le statut de l'écrit et le statut social chez l'écrivain prolétaire : pour Henry Poulaille, le style et la phrase bien faite est le propre de la classe bourgeoise pour qui l'activité rédactionnelle passe non seulement pour une pratique naturelle mais aussi pour un signe de distinction sociale. Dès lors, un écrivain prolétaire doit s'opposer à l'écriture bourgeoise porteuse d'une culture bourgeoise en optant pour la langue de sa classe, c'est-à-dire la langue populaire qu'on utilise dans la vraie vie. Il s'agirait d'un mot d'ordre que le chef de file du mouvement prolétarien adresserait à ses camarades : plus la langue est simple et sans ornement mieux elle rend compte des gens simples et de leur vie de misère. Tout le défi de la littérature prolétarienne est donc de concilier l'écrit qui est à l'origine une pratique bourgeoise et l'oral qui constitue le mode de configuration de la langue populaire, celle du peuple qui est réticent à l'égard de l'écrit et qui demeure attaché à l'oralité à travers laquelle il s'exprime.

Dans ce sens, Nelly Wolf relève un détail très significatif dans les romans d'Henry Poulaille, à savoir la quasi-absence de l'échange épistolaire sous ses différentes

---

<sup>96</sup> Henry Poulaille, *Le pain quotidien*, Paris, Grasset, 1931.

<sup>97</sup> Henry Poulaille, *Les damnés de la terre*, Paris, Grasset, 1935.

<sup>98</sup> Henry Poulaille, *Pain de soldat*, Paris, Grasset, 1937.

<sup>99</sup> Henry Muller, *Trois pas en arrière*, Paris, La Table ronde, 1952, p. 108-114. Cité par Bruno Curatolo, Christian Morzewski « Introduction », *Roman 20-50*, 2017/1, n° 63, p. 5-6, p. 5. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2017-1-page-5.htm> (consulté le 3 Décembre 2019).

formes : « huit occurrences dans *Le Pain Quotidien*, quatre dans *Les Damnés de la terre*<sup>100</sup>. » Nelly Wolf établit une comparaison entre ce nombre négligeable de lettres et celui abondant dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, une œuvre représentative des milieux bourgeois et aristocratiques. L'écriture prolétarienne dans sa simplicité, son manque de romantisme s'oppose donc à l'écriture bourgeoise parce qu'elle représente un monde ouvrier où il y a peu de place à l'ornement.

Aussi le roman prolétarien fait-il l'économie des sentiments et des détails de la vie des héros. Dans cette optique, Jean-Luc Martinet remarque que le roman *L'hôtel du nord*<sup>101</sup> d'Eugène Dabit par exemple représente la réalité mais d'une manière euphémisée :

[...] le roman ne produit qu'une esquisse de la réalité sociale et historique, tout le récit se construit sur le mode de ce qu'André Gide définit comme l'un des principes de l'esthétique classique française : la litote<sup>102</sup>.

En effet, dans *L'hôtel du nord* les conditions de vie des personnages sont plus suggérées qu'explicitement décrites, affirme Jean-Luc Martinet en donnant l'exemple du personnage Le père Deborger. Il s'agit d'un personnage qui, par le biais de l'écriture suggestive et le manque de détail, devient une image, une métonymie d'un monde passé et d'un type ancien de travailleur. Ce personnage, comme tant d'autres, incarne une idée importante dans le roman prolétarien : le passage de l'ouvrier comme personnage au prolétaire comme figure. Le père Deborger est en effet porté par cette écriture à la fois précise et suggestive qui établit une dialectique entre le particulier et le général, entre l'individuel et le collectif, et qui replace les personnages dans toute la communauté et le prolétariat dans l'humanité.

---

<sup>100</sup> Nelly Wolf, « "Henri blessé, réclame présence", L'écriture populaire dans *Le Pain quotidien* et *Les Damnés de la terre* », *Roman 20-50*, n° 63, 2017/1, p. 19-30, p. 20. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2017-1-page-19.htm> (consulté le 3 Décembre 2019).

<sup>101</sup> Eugène Dabit, *L'hôtel du nord*, Paris, Denoël, 1929.

<sup>102</sup> André Gide, « Billets à Angèle [mars 1921] », in André Gide, *Essais critiques*, Édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 281. Cité par Jean-Luc Martinet, « Quelle vision du prolétaire ? *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *Aden*, n°11, 2012/1, p. 95-112, p. 100. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-aden-2012-1-page-95.htm> (consulté le 3 Décembre 2019).



Il faut rappeler que la littérature prolétarienne n'était pas la seule à vouloir porter la voix du peuple. Il existe une autre littérature (issue de cette même littérature prolétarienne) qui ambitionne non seulement de représenter le peuple mais surtout de porter une conscience politique de tout le prolétariat à travers l'application du « réalisme socialiste » soviétique. En effet, en 1934, Louis Aragon a proclamé, dans le contexte du congrès fondateur de l'Union des écrivains soviétiques, son enthousiasme envers ce réalisme socialiste soviétique. Mais il y a exprimé surtout sa volonté de transposer ce nouveau réalisme à la littérature française. Reynald Lahanque, dans sa thèse de doctorat consacrée au réalisme socialiste en France (1934-1954) met l'accent, d'une manière exhaustive, sur cette importation de ce qu'il appelle l'« étrange avatar du réalisme<sup>103</sup> » en France. Reynald Lahanque affirme que l'histoire du réalisme socialiste en France ne dépend que de l'initiative personnelle de Louis Aragon, elle ne correspond ni à une volonté clairement affichée de la part des Soviétiques ni à une politique décidée par la direction du PCF. La reconversion d'Aragon le surréaliste en Aragon auteur de tout un cycle romanesque tourné vers la société intitulé *Le monde réel* s'explique par la volonté de ce dernier de faire du réalisme socialiste russe le prolongement moderne d'une longue tradition réaliste nationale. Cette volonté, Aragon l'exprime clairement dans ces termes :

*Au-dessus de la littérature vivante, s'élève le drapeau rouge du matérialisme nouveau, de la littérature soviétique du monde entier [...] L'expérience des écrivains de l'URSS est pour tous les écrivains véritables une expérience fondamentale pour la littérature de demain. De cette expérience et de l'héritage critiqué du passé, naît la littérature de demain. Nos camarades de l'URSS en ont défini la méthode, le réalisme socialiste. Qu'attendons-nous pour travailler avec cette arme nouvelle<sup>104</sup> ?*

Cette déclaration de Louis Aragon est révélatrice à bien des égards. Outre l'enthousiasme palpable pour « la parole joyeuse » venue du pays d'octobre, il y a l'interpellation directe des intellectuels français soulignée par le pronom personnel

---

<sup>103</sup> Reynald Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse d'État sous la direction de Monsieur le Professeur Guy BORRELI, Nancy II, 2002, Tome I, p. 9. [En ligne] URL : [http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc115/2002NAN21025\\_2.pdf](http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc115/2002NAN21025_2.pdf) (consulté le 3 Novembre 2023).

<sup>104</sup> *Ibid.*

« nous ». Il s'agit pour Louis Aragon d'amener ceux qui veulent l'entendre à adopter ce qu'il appelle la *méthode* des écrivains russes. Une méthode qui n'est autre que la production d'une littérature utile et simple dont les héros sont issus du peuple, optimistes et joyeux ayant confiance dans un demain radieux. Bref, une littérature qui illustre le point de vue révolutionnaire. En réponse à ses détracteurs qui estiment que « le réalisme ne peut pas être socialiste dans un monde où la réalité ne l'est pas<sup>105</sup> », Aragon répond que si la réalité tarde à suivre le modèle soviétique, la méthode, elle, peut être appliquée. Il suffit pour cela d'adapter le réalisme français à la conception matérialiste et dialectique de l'histoire, celle-là même qui devient en Russie une théorie de l'État.

Ce que nous retenons surtout de la déclaration d'Aragon est ce rapport hiérarchique qu'il établit entre le *drapeau rouge*, emblème de l'idéologie communiste, et la littérature qui doit vanter ses vertus puisqu'il en est placé *Au-dessus*. Ce drapeau rouge est le symbole de la logique dirigiste installée par l'État communiste pour contrôler la société. La vie littéraire n'échappe pas à la forme d'organisation générale mise en place. Ainsi, la très puissante RAPP (Association des Écrivains Prolétariens de Russie) fera office d'instrument intellectuel du stalinisme qui veille au respect des intellectuels du principe militant et de la ligne idéologique de l'État. De la démarche progressiste conçue par Lénine, la société russe passe donc au despotisme par la terreur imposée par Staline.

Alors, de quel réalisme peut-on parler dans ce cas ? Un réalisme qui se base certes, lui aussi, sur l'énoncé scientifique, mais avec la différence que ce dernier appelle une interprétation univoque de la réalité : l'interprétation marxiste. Dans le cas de ce sous-genre du réalisme, le roman « construit davantage un “message” qu'un “spectacle”<sup>106</sup>», disait Gérard Genette, un message de nature politique qui porte toute l'assurance et la certitude de la thèse communiste. *Roman à thèse* donc, tel qu'il a été défini par Susan Suleiman, « tendant à démontrer la vérité d'une doctrine<sup>107</sup>. » Raynold Lahanque explique d'une manière détaillée la contradiction de fond qui existe entre les deux notions : roman d'une part et thèse de l'autre. Il oppose la nature exploratrice, interrogative et hypothétique du roman à la visée démonstrative, affirmative et didactique de la thèse. Il montre le paradoxe qui peut exister entre le pluriel du texte

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, Tome I. p. 306.

<sup>106</sup> *Ibid.*, Tome I, p. 20.

<sup>107</sup> Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, « Ecriture », 1983. p. 14.

fictionnel et l'univocité du message politique. À partir de là, le roman à thèse, basé sur la simplification et l'opposition binaire sur le plan des valeurs, est-il à même de rendre compte de la complexité et de l'ambiguïté de la chose humaine ?

Le roman à thèse, irrémédiablement infiltré par l'intertexte doctrinal, déploie un réalisme où « le réel est confondu avec le vrai<sup>108</sup>. » Dès lors, c'est tout le langage littéraire qui s'annule sous l'effet de ce que Susan Suleiman appelle « l'autorité fictive » ici incarnée par le discours politique. Le langage est donc considéré comme simple instrument, langage utilitaire au service d'une pensée unique et dont le rôle se limite à rendre compte de cette pensée. Et puisque « c'est le langage qui enseigne la définition de l'homme<sup>109</sup> », nous comprenons mieux la manière avec laquelle des écrivains comme Louis Aragon et André Stil construisent leurs personnages, c'est-à-dire leur manière d'honorer des individus ordinaires en les arrachant à l'anonymat par une action révolutionnaire :

« Les personnages sur la voie du socialisme ou du communisme sont à la fois ceux qui intéressent le plus Aragon et les plus réussis sur le plan de l'invention romanesque. Souvent issus de milieu bourgeois comme lui – ou petit bourgeois –, révoltés par la misère humaine et l'injustice, ils tâtonnent dans les ténèbres de la religion (Armand Barbantane) ou du féminisme (Catherine des Cloches de Bâle) avant de trouver la “bonne” voie, celle de la politique, c'est-à-dire surtout la bonne cause : ouvrière<sup>110</sup> ».

## 2- L'expérience de l'établissement

Après Émile Zola et le succès qu'ont connu ses romans comme *Germinal* ou *L'assommoir*, après Paul Nizan et ses romans à thèse comme *Antoine Bloyé* (Grasset, 1933) ou *Le cheval de Troie* (Gallimard, 1935), après toute la littérature qui s'est tournée vers le peuple, celle de Marguerite Audoux, d'Émile Guillemin ou de Louis-Ferdinand Céline, et enfin, après la littérature prolétarienne d'Henry Poulaille et de Tristan Rémy

---

<sup>108</sup> Reynald Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, op. cit., p. 20.

<sup>109</sup> Roland Barthes, *Essais critiques IV*, op. cit., p. 23.

<sup>110</sup> Corinne Grenouillet, « Les militants ouvriers et communistes dans *Le Monde réel* d'Aragon », in *Fiction et engagement politique : La Représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*, Jeanyves Guérin (dir), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 61-73.

(1897-1977), le travail n'est plus un objet romanesque de la littérature française. Ainsi, durant la fin de la deuxième guerre mondiale, la littérature était occupée à réfléchir sur le travail mais celui de l'écriture uniquement. L'autoréférentialité du texte durant cette période textualiste dominait à tel point que pour un écrivain contemporain, se saisir de nouveau du thème du travail n'est pas anodin, car « ce geste n'est pas seulement celui d'un thème particulier parmi d'autres possibles : il s'inscrit en opposition forte avec la *doxa* formaliste des années 1950-1970<sup>111</sup> ».

Mais cette période qui s'ouvre sur le premier choc pétrolier annonce le début d'une crise économique structurelle qui remet le thème du travail à l'ordre du jour. À partir de 1970, les règles du jeu économique de toute la période industrielle de production et de consommation de masse sont remises en cause. Ainsi, le discours capitaliste du travail parcellisé à la tâche du Taylorisme<sup>112</sup> et du Fordisme<sup>113</sup> bute sur des réalités sociales nouvelles et cède la place à un discours toyotiste<sup>114</sup> qui prône le changement de tâche et le contrôle de qualité. Il s'agit désormais d'un discours sur la différenciation des produits en fonction du goût du consommateur ramenant une différenciation des tâches de l'ouvrier qui doit être polyvalent.

En réalité, cette nouvelle manière d'organiser le travail a comme objectif de déstabiliser l'identité individuelle et collective des travailleurs. D'abord, dans le sillage de Frederick Winslow Taylor qui disait que « Le savoir, c'est le pouvoir », le capitalisme s'attaque à l'identité individuelle des travailleurs en mettant en obsolescence les notions de métier, de connaissance et d'expérience des salariés et ce par le changement permanent. Ainsi, les travailleurs doivent sans cesse changer de tâches, de services et même de lieux de travail au point de se trouver sans repères professionnels claires et stables. Ensuite, c'est à l'identité ouvrière collective que le capitalisme s'attaque en mettant en œuvre un nouveau modèle managérial fondé sur l'individualisation de la gestion des salariés et sur la réorganisation de leur travail. Une série de dispositifs voit

---

<sup>111</sup> Dominique Viart, « Écrire le travail : Vers une sociologisation du roman contemporain ? », p. 135-155 in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 137.

<sup>112</sup> Le taylorisme-du nom de son inventeur l'ingénieur américain Frederick Winslow Taylor- désigne la forme d'organisation scientifique du travail (OST).

<sup>113</sup> Modèle d'organisation du travail qui prolonge les principes de l'OST et que l'on doit à l'industriel américain Henry Ford (1863-1947) fondateur du constructeur automobile Ford.

<sup>114</sup> Le toyotisme est une forme d'organisation du travail inventée par l'ingénieur japonais Taiichi Ohno est mise en avant par Toyota en 1962 pour devenir le Système de production Toyota ou SPT.

alors le jour comme les horaires variables pour déstabiliser le collectif et désintégrer la masse ouvrière, ou la rotation des tâches pour appliquer la règle de la polyvalence, une technique qui limite les moments de partage entre collègues et qui individualise un destin ouvrier qui a toujours été collectif. Autre moyen de l'effritement du corps ouvrier est l'individualisation des salaires et des primes<sup>115</sup> sous prétexte de créer de la concurrence inter-ouvrière. En réalité, c'est un climat de jalousie et parfois de haine que le capital réussit à installer entre les membres d'un même groupe de travail.

Cette crise du Taylorisme et du Fordisme à la fin des années 1960 et au début 1970 a rendu manifeste la pénibilité au travail et a donné naissance, par la même occasion, à des manifestations un peu partout dans le monde. En France, durant cette période les ouvriers ont conduit trois semaines de grève générale et ont occupé les usines pour manifester leur volonté d'exercer un travail plus humain où ils peuvent être reconnus, dignes et autonomes. Une volonté traduite par des slogans comme « Je ne veux pas perdre ma vie à la gagner » pendant les événements de Mai 68 en France.

Mais les ouvriers n'étaient pas seuls face aux patrons, ces mouvements de contestations étaient portés essentiellement par les jeunes dans les universités. Ils étaient conduits par l'extrême gauche, par des organisations dites maoïstes spontanéistes donnant confiance en la créativité de masses à l'image de la révolution culturelle chinoise. La théorie maoïste, ou du moins sa version française, amène les jeunes intellectuels à vivre une expérience inédite à savoir celle de l'établissement. Le terme établissement est cité dans un texte datant de 1957 de Mao Tse Tong, il désigne les intellectuels « “appelés à servir les masses ouvrières et paysannes” en allant, pour les comprendre, vivre la vie de ces dernières<sup>116</sup>. » Marnix Dressen, auteur d'une large étude sur les établi(e)s, estime que ces derniers étaient deux ou trois milles dans la quinzaine d'années après 1967<sup>117</sup>. Se voyant « comme des privilégiés de la méritocratie des écoles, que Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron leur avaient présentée comme une

---

<sup>115</sup> Cette politique n'est pas nouvelle, Taylor avait imaginé dès le début du siècle le salaire à la pièce, ou le salaire au rendement. Mais c'est à partir des années 1970 que les politiques de l'individualisation de la rémunération se sont largement répandues.

<sup>116</sup> Michelle Zancarini-Fournel, « À propos des militants établis », *mouvements*, 2001/5, n°18, p. 148-152, p. 148. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-5-page-148.htm> (consulté le 9 Décembre 2019).

<sup>117</sup> Marnix Dressen, *De l'amphi à l'établi : les étudiants maoïstes à l'usine (1967-1989)*, Paris, Belin, 1999.

illusion<sup>118</sup> », ces jeunes intellectuels vivant à la fin des Trente Glorieuses quittent les bancs des amphithéâtres pour aller travailler en usines afin de faire progresser l'idée révolutionnaire.

Dans son étude « Le grand récit des établis », Donald Reid rappelle que l'idée de l'établissement n'est pas nouvelle et que le monde a connu la même expérience dans les années 1830 quand les Saint-Simoniens se sont rapprochés des ouvriers, quand les intellectuels, au début du siècle dernier, ont formé des universités populaires et quand Simone Minguet<sup>119</sup>, étudiante trotskiste de la Sorbonne rejoint, en 1944, l'usine d'aviation Caudron-Renault et devient la première femme ajusteuse de France. Une figure emblématique aussi de l'expérience de l'établissement est l'agrégée de philosophie Simone Weil<sup>120</sup> qui, en décembre 1934, entrait comme manœuvre sur la machine dans une usine.

Néanmoins, les établis des années 1960-1970, à la différence des saint-simoniens et des intellectuels du début du siècle, n'avaient pas l'intention de se présenter aux ouvriers en tant qu'intellectuels pour les instruire. Ces ouvriers volontaires voulaient accompagner les vrais ouvriers dans leur marche vers la révolution, mais tous les établis n'ont pas le même avis concernant le chemin à suivre pour que cette marche vers la révolution aboutisse à sa fin. Pierre Victor (pseudonyme de Benny Lévy), chef de file de la gauche prolétarienne (GP), parle d'une scission entre les maoïstes en France après Mai 68. En effet, il y a ceux qui veulent « créer un parti " à partir des livres " » et d'autres, à savoir la GP, qui veulent « promouvoir des pratiques telles que l'établissement<sup>121</sup>. » Ce débat révèle l'ambiguïté du rapport des établis d'une part à leurs organisations politiques respectives, d'autre part à leur statut d'origine à savoir celui d'intellectuels. En ce qui concerne le rapport à l'idéologie, les établis étaient appelés à suivre la ligne tracée par le parti et théorisée par des penseurs comme Louis Althusser par exemple, et peu importe s'ils voient que cette idéologie est trop théorique par rapport à une réalité trop matérielle. Pour ce qui est de leur rapport à leur statut d'intellectuels,

---

<sup>118</sup> Donald Reid, « Le grand récit des établis (et ses multiples entrées) », *Les temps modernes*, 2015, n°684-685, p. 34-53, p. 35. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2015-3-page-34.htm> (consulté le 9 Décembre 2019).

<sup>119</sup> Simone Minguet, *Mes années Caudron*, Paris, Syllepse, 1997.

<sup>120</sup> Simone Weil, *La condition ouvrière*, Paris, Édition Gallimard, 1951. [En ligne] URL : [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/condition\\_ouvriere/la\\_condition\\_ouvriere.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/condition_ouvriere/la_condition_ouvriere.pdf)

<sup>121</sup> Donald Reid, « Le grand récit des établis », *op. cit.*, p. 37.

la plupart des établis n'arrivent pas à se défaire entièrement de leur culture académique et devenir totalement ouvriers. Plusieurs d'entre eux reviennent au monde du travail mais non en tant qu'ouvriers OS, comme dans les premières années de leur établissement, mais comme écrivains, sociologues ou historiens. Tel est le cas de Jean-Marie Konczyk par exemple avec son roman *Gaston*<sup>122</sup>, François Baudin *La mer gelée en nous*<sup>123</sup>, Nicolas Dubost *Flins sans fin*<sup>124</sup> ou Jean-Pierre Martin *Le laminoir*<sup>125</sup>.

Mais dans toutes ces publications, deux textes portant sur le thème du travail ont été remarqués : *Élise ou la vraie vie*<sup>126</sup> de Claire Etcherelli et *L'établi* de Robert Linhart. Si Claire Etcherelli est venue au monde du travail par nécessité lorsqu'elle s'est trouvée dans l'obligation de travailler en usine à la chaîne à Paris pendant deux ans pour continuer ses études, Robert Linhart, lui, a choisi, dans le cadre du mouvement des établis, d'entrer comme ouvrier spécialisé (OS) dans l'usine Citroën de la porte de Choisy à Paris. Les deux textes abordent le thème du travail mais, dans le premier, la condition ouvrière était une occasion de mettre en lumière les souffrances des immigrés algériens dans l'ambiance qui régnait à cause de la guerre. Dans le deuxième, les ouvriers et leurs conditions de travail sont décrits à travers la lutte politique, la résistance et la grève. Et le titre *L'établi* donne à lire ce double sens de l'engagement politique d'une part, et de la table du travail de l'autre.

L'établissement des intellectuels dans les usines a rencontré des difficultés qui vont de l'épuisement physique lors de l'exercice du travail à l'épuisement de la langue elle-même lors de l'écriture de ce travail. Ce serait à cause d'un rétrécissement de la distance nécessaire au regard critique qui limiteraient la littérature de l'établissement au simple témoignage. D'abord, la pénibilité de la tâche qui accable tous les écrivains établis confrontés à cette reconversion du travailleur intellectuel en travailleur manuel. Un obstacle rencontré dès le début par les pionniers de l'établissement comme Simone Weil. Manquant d'habileté et ayant la santé fragile, son expérience à l'usine était pénible, elle qui vit « avec cinq francs par jour, prime allouée aux chômeurs du Puy <sup>127</sup>. » Chose

---

<sup>122</sup> Jean-Marie Konczyk, *Gaston l'aventure d'un ouvrier*, Paris, Gît-le-Cœur, 1972.

<sup>123</sup> François Baudin, *La mer gelée en nous*, Lyon, Fédérop, 1978.

<sup>124</sup> Nicolas Dubost, *Flins sans fin*, Paris, Maspero, 1979.

<sup>125</sup> Jean-Pierre Martin, *Le laminoir*, Seyssel, Champ Vallon, 1995

<sup>126</sup> Claire Etcherelli, *Élise ou la vraie vie*, Denoël, 1967.

<sup>127</sup> Simone Weil, *La condition ouvrière, op. cit.*, p. 9.

qu'elle a exprimé à son amie Albertine dans une lettre qui ouvre son texte *La condition ouvrière* :

Pour moi, cette vie est assez dure, à parler franchement. D'autant que les maux de tête n'ont pas eu la complaisance de me quitter pour faciliter l'expérience – et travailler à des machines avec des maux de tête, c'est pénible<sup>128</sup>.

Outre la fragilité physique d'une femme universitaire au milieu d'ouvriers « costauds », il y a trois autres facteurs qui rendent plus pénible le travail à l'usine : la répétition, la vitesse et les ordres. Dans une autre lettre qu'elle adresse à Boris Souvarine (p. 24), Simone Weil témoigne du travail abrutissant et inhumain qui consiste à répéter le même boulot toute la journée (emboutissage à une presse). Ce travail doit être effectué avec justesse et surtout avec un rythme de 400 pièces à l'heure. Une cadence déjà infernale mais pas suffisante pour les contremaîtres qui menacent de la renvoyer si elle ne fait pas 800 à l'heure. Une autre établie a aussi souffert de la cadence à l'usine qu'elle qualifie d'infernale, Leslie Kaplan en l'occurrence, « On peut aussi parler des cadences infernales. À bas les cadences infernales, mot d'ordre de Mai 68<sup>129</sup> », écrit-elle.

Selon les récits des établis, c'est l'organisation même de l'entreprise basée sur la parcellisation du travail et sur le morcellement des tâches qui rend le travail inhumain, ce sont les brisures des rythmes et l'imprévisibilité de ces ruptures qui sont à l'origine de l'inconfort voire de l'angoisse au travail. Dans le dernier chapitre de son roman *L'établi*, Robert Linhart témoigne de cette angoisse due au changement brutal. Il y décrit les conséquences d'une décision de l'administration de changer l'ancien établi (table de travail) du vieux Demarcy qui s'est lui-même confectionné et sur lequel il a l'habitude de retoucher les portières avec beaucoup d'habileté et de précision. Ce changement de l'outil du travail a fait perdre à Demarcy son savoir-faire, il a désormais les gestes maladroits et incertains comme tous les débutants<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>129</sup> Leslie Kaplan, « Usine », *Les Temps modernes*, 2015/3, n° 684-685, p. 278-280, p. 279. [En ligne] : URL : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2015-3-page-278.htm> (consulté le 17 Décembre 2019).

<sup>130</sup> Robert Linhart, *L'établi*, *op. cit.*, p. 97.



D'un autre côté, pour les intellectuels établis, et en plus de l'effort au travail, il faut ajouter les activités relatives à leur militantisme au sein de l'organisation à laquelle ils se rattachent. Ils doivent participer à des cercles d'études, assister à des réunions ou des manifestations syndicales. Un effort double qui déchire l'intellectuel établi en rajoutant à la fatigue physique l'épuisement mental. En apprenant la mort de Simone Weil, un ouvrier qui l'a connue témoigne : « Elle ne pouvait pas vivre, elle était trop instruite et elle ne mangeait pas<sup>131</sup>. » Ce témoignage est particulièrement significatif car si on peut comprendre qu'une personne meurt par manque de nourriture, il est toutefois difficile de comprendre que l'instruction peut être mortelle. Mais l'adverbe *trop* employé par l'ouvrier témoin met l'accent sur l'intensité de l'activité cérébrale chez la philosophe qui, additionnée à l'épuisement physique et au manque de nourriture, peut effectivement être tragique. Du reste, être partagé entre la vie rêvée du révolutionnaire et la « vraie vie » à l'usine crée chez l'établi une sorte de « comportement schizophrénique<sup>132</sup> », selon l'expression de Robert Linhart. En d'autres termes, ces jeunes maoïstes fascinés par la Chine révolutionnaire et emportés par la « fièvre politique », par la « mythologie collective » et la « nouvelle utopie<sup>133</sup> », se trouvent éloignés de la réalité française.

De plus, l'expérience de l'établissement se trouve entravée par sa nature même en tant que projet politique visant le changement de l'ordre social en entier et non le travail en tant que composante de cet ordre. Pour cette raison, l'expérience de l'établissement est difficile à comprendre d'abord par les ouvriers trop occupés à essayer de gagner leur vie, cette expérience est même rejetée par ces derniers qui voient mal l'utilité de jouer, pour une période déterminée, le rôle d'ouvrier par des enfants de bourgeois. Cette expérience est mal comprise même par certains intellectuels qui pensent que « l'état de prolétaire est un état de fait et non de choix, surtout en ce qui concerne la mentalité, c'est-à-dire la manière d'appréhender la vie<sup>134</sup>. » Mais la confrontation de cet

---

<sup>131</sup> Simone Weil, *La condition ouvrière*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>132</sup> Robert Linhart, « L'évolution du procès de travail et luttes de classe », *Critique Communiste*, n° 23, 1978, p.106-107, p. 106. [En ligne] URL : <https://www.contretemps.eu/wp-content/uploads/critiqueco-23-ilovepdf-compressed-106-131.pdf> (consulté le 17 décembre 2019).

<sup>133</sup> Maxime Launay, « François HOURMANT, *Les Années Mao en France. Avant, pendant et après Mai 68* », *Questions de communication* [En ligne], 36 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 25 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/21776> (consulté le 18 décembre 2019).

<sup>134</sup> Simone Weil, *La condition ouvrière*, *op. cit.*, p. 10.

« état de choix » des établis à « l'état de fait » des ouvriers demeure l'essence même de l'expérience de l'établissement. Et c'est de cette confrontation que naissent les textes qui témoignent de la souffrance de la classe ouvrière.

En effet, la littérature provenant de l'expérience de l'établissement rend compte, à sa manière, de la condition ouvrière grâce à une méthode qu'elle puise dans « l'injonction de Mao : " sans enquête, pas de droit à la parole " <sup>135</sup>. » Le leader chinois présente l'enquête comme condition légitimant le discours que l'intellectuel doit porter sur le monde ouvrier. Mais cette méthode, quel est son impact sur le projet politique des établis ?

Pour ces derniers qui arrivent au monde ouvrier avec « un schéma prolétaire » qu'ils proposent aux ouvriers, l'écoute de ces derniers ouvre la porte d'un monde que beaucoup de ces jeunes communistes ignorent, celui du travail à l'usine. L'écoute donc comme nécessité morale pour ces universitaires qui abordent des ouvriers moins instruits, mais l'écoute aussi comme méthode d'investigation scientifique utilisée dans des disciplines comme la sociologie, l'anthropologie ou le journalisme. Car selon Nicolas Hatzfeld l'expérience de l'établissement n'est qu'une expérience d'un décloisonnement d'abord humain avec cet élan d'altruisme, puis politique avec cette envie de briser les frontières séparant les différentes classes sociales.

Néanmoins, cette méthode censée nourrir le projet politique des établis a au contraire mis ce projet en échec. Car écouter les ouvriers c'est confronter l'idéologie au réel, et c'est à ce moment-là que les projets communistes, en se frottant au réel, « prennent souvent un coup <sup>136</sup>. » Ce coup porté au projet politique ne signifie pas toujours un changement dans les convictions, certains ont même vu leurs idées se confirmer comme Simone Weil <sup>137</sup>. Ce choc signifie plutôt l'impossibilité d'exprimer l'essentiel de cette réalité ouvrière par un discours qui lui est extérieur, car le langage s'avère incapable de dire une réalité qui dépasse les théories, qui dépasse l'imagination. Simone Weil en a pris conscience dès le début en disant que « peut-être, plus tard, les mots justes me viendront-ils <sup>138</sup>. » La philosophe établie fait une distinction subtile entre

---

<sup>135</sup> Donald Reid, « Le grand récit des établis (et ses multiples entrées) », *op. cit.*, p. 38.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Simone Weil, *La condition ouvrière*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>138</sup> *Ibid.*

l'exprimable, ce qu'elle est en train de vivre à l'usine, et l'inexprimable, « toute [sa] perspective sur les choses, le sentiment même qu'[elle a] de la vie<sup>139</sup> ».

Nous concluons enfin que ceux parmi les établis qui se sont limités à l'exprimable n'ont apporté qu'un témoignage de la réalité à l'image de la littérature naturaliste du siècle passé. Il faut attendre le début des années 1980 pour lire des textes produits par une génération qui a compris que l'expérience de l'usine est une remise en cause d'abord et avant tout du langage, et que parler de l'usine c'est faire face à l'inexprimable.

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

## Chapitre 2

### Que sait-on et que fait-on du réel ?

*« Il est des œuvres dont l'écho porte plus loin que l'œuvre même<sup>140</sup> ».*

---

<sup>140</sup> Dominique Viart, « François Bon, éclat de réalité », p. 9-19, *op. cit.*, p. 9.

## A- Repenser le monde

### 1- *Écriture de l'usine*

Après *Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli et *L'établi* de Robert Linhart, la parution simultanée en 1982 des deux romans *Sortie d'usine* (Minuit) de François Bon et *L'excès-l'usine* (P.O.L) de Leslie Kaplan apporte une réflexion critique sur le monde réel, le monde du travail particulièrement. Ces deux textes constituent une prise de conscience des changements dus à un progrès technologique rapide et continu qui a bouleversé le monde du travail. À travers ces deux textes, les deux écrivains tentent de rendre compte de l'impact de ces grandes mutations sur les formes du travail et sur les nouveaux rapports que les hommes tiennent désormais à ce travail. Et si les deux romans de Leslie Kaplan et de François Bon questionnent le réel, c'est à travers les lieux du travail qu'ils le font. En effet, les deux titres affichent audacieusement le mot « usine », un mot porteur d'une matérialité qui serait trop concrète dans une scène littéraire encore pétrie de théorie formaliste, un mot porteur surtout d'une histoire qui peut suggérer un militantisme politique qui a donné naissance à une littérature de témoignage.

En réalité, les deux romans marquent un dépassement de la représentation de l'usine comme lieu emblématique de l'activité industrielle et comme lieu d'une histoire idéologique basée sur l'idée de l'exploitation de ceux qui louent leur force de travail par ceux qui détiennent les outils de production. Ils dépassent cette représentation à la fois mimétique et idéologique pour aborder ce lieu comme condensation d'un réel foisonnant qui met à l'épreuve le langage et l'écriture littéraire. D'abord, il s'agit d'un lieu où se mêle la destinée des hommes au sort de l'espace industriel : « tout est devenu déchet. La peau, les dents, le regard », écrit Leslie Kaplan au tout début de son premier texte avant d'ajouter que dans cet espace « Les choses existent ensemble, simultanées » (*EU*, p. 11). Le texte fait un inventaire des « choses » de l'usine où il est difficile de distinguer ce qui est humain de ce qui ne l'est pas, ou de ce qui ne l'est plus. Ensuite, il s'agit d'un lieu représentatif de tout le paysage urbain car les progrès technologiques et les changements du système économique ont imposé aux villes un changement de visage et d'allure. En effet, dans *Sortie d'usine*, la ville avec tous ses détails : la gare, le métro, la rue, les immeubles etc., plonge d'emblée le narrateur dans une ambiance industrielle. Ainsi, de

la pendule de la gare et la crainte du retard au bruit des escaliers mécaniques et du crissement de l'acier du rail du train en passant par le gris béton des immeubles, tous ces détails renvoient à l'usine. Ils constituent ensemble, simultanément un réel à dimension multiples où le cadre industriel ne sert plus de toile de fond à l'intrigue comme dans un roman réaliste, mais il devient lui-même l'objet du texte, il devient le puzzle que le roman tente de reconstituer.

Les deux premiers romans de François Bon et de Leslie Kaplan permettent donc une réinvestigation d'un réel d'une nature tout à fait autre, car leur entreprise romanesque ne se réduit plus à une simple description des formes et des couleurs d'une réalité donnée mais interroge un réel en éclat, un réel dans toute son intensité, dans toute sa complexité.

Il s'agit surtout de considérer le réel à partir de l'usine comme lieu corrosif où se dégrade la condition humaine et où se perd le sens de la vie. Car parler de l'usine se fait aussi à travers l'écriture de la condition sociale des travailleurs au sein de cette usine. En effet, les deux textes *L'excès-l'usine* et *Sortie d'usine* se sont distingués parce qu'ils tentent non pas de témoigner de la vie quotidienne des individus mais de l'interroger pour en montrer les failles. Ils s'inscrivent ainsi « dans une civilisation dont ils saisissent le défaut de civilité et figurent les cicatrices, les fractures, les cassures – toutes les atteintes portées au corps social<sup>141</sup>. » Ce défaut de civilité a comme principale victime la catégorie des gens marginalisées par un système politique et économique nouveau conçu par et pour les riches, un système qui sanctionne ceux qui ne bénéficient ni d'un capital matériel ni d'un capital symbolique<sup>142</sup>. Les deux romans de François Bon et de Leslie Kaplan reviennent sur ces défauts pour figurer cette fracture sociale en mettant l'accent sur, d'une part l'aliénation et la déshumanisation au travail et, d'autre part, sur la dégradation des rapports humains au sein de la société contemporaine de plus en plus individualiste. Mais ce drame social ne constitue pas un ensemble de faits à décrire (la fatigue, la misère etc.), il est plutôt le matériau même de l'écriture servant à démontrer l'absurdité et la violence du travail à l'usine.

---

<sup>141</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Éditions Prétexte, 2002, p. 7.

<sup>142</sup> Il s'agit d'un concept que l'on doit au sociologue Pierre Bourdieu et qui désigne toute forme de capital (religieux, culturel, artistique etc.) ayant une reconnaissance particulière au sein de la société.

Aussi la question sociale dans les deux romans est-elle un point de départ pour une quête de sens qui ne se fait pas dans la linéarité et dans l'aisance : « On ne sait pas, on ne peut pas savoir » (*EU*, p. 17), affirme Leslie Kaplan. Une phrase qui revient comme un leitmotiv dans les pages 17, 38 et 49 de *L'excès-l'usine* pour insister sur non seulement le manque de sens généralisé mais aussi sur l'impossibilité d'atteindre ce sens : celui du travail et celui de la vie, mais, par voie de conséquence, celui de la littérature elle-même. Rappelons que dans cette période du début des années 1980 on commence à parler d'une agonie<sup>143</sup> de la littérature, et les termes de « crise », de « déclin » reviennent constamment dès qu'il s'agit de qualifier la littérature contemporaine. En effet, certains prétendent que la littérature française des deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle connaît une phase transitoire après le bouleversement des idéaux politiques : « "Quelque chose" s'est brisée entre 1975 et 1980, et a volé définitivement en éclats en 1989-1990<sup>144</sup> », affirme Henri Mitterand.

Mais contrairement à cette « agonie » annoncée de la littérature, les deux romans de Leslie Kaplan et de François Bon redonnent à la littérature en général un nouveau souffle en sortant des moules préconstruits du réalisme et en affrontant un immédiat contemporain qui trouble notre rapport au monde. Ces deux romans marquent surtout une nouvelle relance de la littérature du travail en interrogeant la question sociale faisant ainsi perdurer une thématique qui résiste à l'épreuve du temps puisqu'elle est plus que jamais d'une actualité pressente. Un thème repris dans d'autres romans en ces débuts des années 1980 comme *L'imprécauteur*<sup>145</sup> de René-Victor Pilhes ou *Moi, une infirmière*<sup>146</sup> de Ségolène Lefébure qui traitent tous du sujet du travail. Certains se voient même attribués le prix Femina comme Claire Etcherelli et René-Victor Pilhes.

Néanmoins, contrairement à Leslie Kaplan et à François Bon, cette littérature qui aborde le monde du travail reste dans ce que Philippe Lejeune appelle « le témoignage de dénonciation<sup>147</sup>. » Ce double projet de témoigner d'une réalité et de dénoncer une injustice sociale est en effet présent dans ces romans, et le rangement du roman de Ségolène Lefébure par exemple dans la collection « documents » nous éclaire sur la

---

<sup>143</sup> Cf. Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », *op. cit.*, p. 317-336.

<sup>144</sup> Henri Mitterand, *La Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, [1996] Paris, Nathan Université, « Lettres 128 », 2001, p. 103.

<sup>145</sup> René-Victor Pilhes, *L'imprécauteur*, Seuil, 1974.

<sup>146</sup> Ségolène Lefébure, *Moi, une infirmière*, Éditions J'ai lu, coll. « documents », 1974.

<sup>147</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, 1980, p. 212.

volonté de l'écrivaine de témoigner de la réalité quotidienne de la pratique hospitalière. Un témoignage qui lui permet de dénoncer le discours officiel qui ne tient compte que de la formation et des devoirs des infirmières et néglige leur condition de vie. Même démarche dans le roman *L'imprécauteur* où l'auteur dénonce le système capitaliste à travers un témoignage du travail dans les grandes entreprises (Air France, Publicis). Cette manière de « se servir » du monde du travail pour dénoncer une injustice sociale ramène la littérature à l'époque des écrivains prolétariens et à la littérature revendicative que la critique et le public connaissent déjà.

Ce qui distingue François Bon et Leslie Kaplan est la manière de considérer ce thème du travail dont ils revoient le concept même ainsi que la manière de le représenter dans un texte littéraire. En effet, avec *Sortie d'usine* et *L'excès-l'usine* on commence à sortir de la conception du travail comme rapport technique de production comme c'était le cas dans la littérature réaliste et la littérature prolétarienne. Les deux textes sont en résonance avec les recherches sociologiques de Robert Castel par exemple qui considère le travail comme moyen d'insertion dans la structure sociale<sup>148</sup>. Ce renouvellement conceptuel élargit la portée critique du roman contemporain du travail qui dépasse désormais l'organisation de l'entreprise pour atteindre la cohésion sociale et ouvre, par la même occasion, la voie à une nouvelle représentation du travailleur salarié.

Mais comment saisir réel ? Et qu'elles sont les modalités mises en œuvre pour le saisir ?

En voulant interroger le monde, les deux écrivains combinent de nouvelles approches qui guident l'écriture et la font glisser « du réel tel qu'il se voit au réel tel qu'il se vit, puis au réel tel qu'il se dit<sup>149</sup>. » Chez François Bon et Leslie Kaplan il s'agit effectivement d'un mouvement de glissement, d'un passage d'une approche à une autre qui se fait au fur et à mesure que les œuvres se succèdent et que l'expérience de l'écriture s'affirme.

Une première approche donc, celle de l'expérience vécue et de la réalité affrontée qui mène les deux auteurs à appréhender le réel tel qu'il se voit, tel qu'il se vit puisque les deux auteurs ont bien connu l'expérience du travail industriel.

---

<sup>148</sup> Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>149</sup> Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 9.



Ce qu'il faut retenir et que malgré cette appartenance au milieu ouvrier, les deux écrivains se sont abstenus du simple témoignage, ils n'ont pas opté pour une écriture autobiographique traditionnelle ni même pour l'écriture d'une biographie d'une personne réelle pour ne pas tomber dans le piège de « l'illusion réaliste<sup>150</sup> », affirme François Bon. Ainsi, à l'encontre de l'écriture réaliste du siècle dernier et de l'écriture engagée des établis des années 1960 et 1970, François Bon et Leslie Kaplan ne se sont contentés ni de refléter la réalité tel un miroir ni de témoigner de cette réalité en la surplombant du haut de leurs statuts d'intellectuels. Conscients que l'immersion dans ce réel dense empêche le regard de le scruter et rend la langue impuissante, les deux auteurs ne commencent la représentation du monde du travail qu'après l'avoir quitté. Ainsi, Leslie Kaplan n'écrit son premier texte que douze ans après son établissement en janvier 1968, et François Bon ne propose son premier roman aux Éditions de Minuit qu'après avoir quitté l'usine pour des études de philosophie de 1980 à 1982.

D'ailleurs, François Bon choisit d'intituler son premier texte *Sortie d'usine* pour souligner la nécessité de prendre une certaine distance du monde usinier afin de mieux le voir. Aussi outre cette distance physique, la lecture constitue-t-elle pour l'écrivain une autre manière de se soustraire à cette usine. Ainsi, dès son enfance, le futur écrivain était initié à deux mondes dont rien ne rapproche apparemment, la mécanique du côté de son père mécanicien-garagiste et les livres et la lecture du côté de sa mère institutrice. C'est dans la bibliothèque de son grand-père maternel qu'il découvre et lit tout Balzac, une initiation précoce donc à l'univers de l'écriture romanesque et à toutes les modalités de la représentation sociale. Puis, avant même de connaître l'usine, c'est une autre littérature que le jeune François Bon découvre, une autre écriture romanesque et d'autres techniques qui ne se limitent pas à la simple description du monde cette fois-ci : « Combien d'années avant l'usine, et par quel hasard, j'avais lu le Château sans rien y reconnaître d'une vérité de l'expérience à venir ? » (*SU*, p. 165), écrit-il à la fin de *Sortie d'usine*. Cette lecture de Franz Kafka constitue d'abord une délivrance de l'usine comme lieu d'enfermement ainsi qu'une préparation à un travail de restitution romanesque de cet espace. Le projet d'écriture de *Sortie d'usine* ne se résume pas à établir un

---

<sup>150</sup> Dominique Viart entretien avec François Bon, « On écrit avec de soi », *Revue des sciences humaines, Paradoxes du biographique*, n° 263, 2001, p. 64. Cité par Aurélie Adler, « François Bon : le partage des voix », p. 193-213, in *Éclats des vies miettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/psn/2175#ftn1> (consulté le 3 janvier 2020).

rapprochement entre l'usine et le Château en comparant leur degré d'absurdité, il consiste plutôt à transformer, par le biais de l'écriture romanesque, cette usine en « métaphore » (*SU*, p. 165). En d'autres termes, c'est cette distance à la fois livresque et physique qui permet de renverser « l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture » (*SU*, p. 166). Elle permet d'inventer, à partir de l'usine et de ses objets, un langage qui met à nu un réel qui se refuse à la représentation. Il s'agit pour François Bon d'emprunter de nouvelles voies romanesques en partant de la réalité comme modèle à la réalité comme matériau de l'écriture.

Mais qu'est-ce qui, chez les deux écrivains, stimule l'écriture de ce réel dont ils ont pris une certaine distance ?

Chez François Bon, l'écriture est stimulée par un retour sur son ancien lieu de travail. Un retour où il se sent comme l'incarnation d'un contresens par rapport à l'ancienne usine, aux anciens collègues et surtout par rapport à son ancien statut d'ouvrier. François Bon revient à l'usine mais en tant qu'écrivain, il y revient d'abord pour rejoindre son « double », pour réaliser la distance qui le sépare désormais de ce qu'il fut au sein de cet espace. Le regard porté sur son ancienne place vide, ne serait-ce que de loin, annonce le début d'un récit imaginé depuis longtemps. Ce sont les bribes d'images qui constitueront le matériau du roman qui se prépare. Images à l'état brut que la mémoire retient et que l'écriture romanesque transforme en images littéraires moyennant un travail sur la forme des phrases et sur leur rythme. Ainsi, François Bon affirme que l'idée de son roman *Sortie d'usine* a comme origine une image, celle d'un « type blessé au poignet, une main serrée sur la blessure et cette nuque d'ouvrier, une sensation courbée, vue de dos, juste une nuque<sup>151</sup> ».

Dans *Sortie d'usine*, ces images ciselées par la langue de l'écriture résument l'expérience du narrateur à l'usine, elles réduisent toute cette expérience à une période de quatre semaines où le « il » anonyme n'ose devenir un « je », faisant allusion à l'expérience de l'auteur, que vers la fin du roman à partir de la page 154 précisément. Parce que le roman n'est ni une autobiographie ni un témoignage, il est la transcription sous une forme romanesque des lieux, des visages et surtout des paroles des autres, car dans le roman il est aussi question de la transcription de ce réel tel qu'il se dit.

---

<sup>151</sup> François Bon, *L'infini*, Paris, Minuit, p. 58.

Pour Leslie Kaplan, l'écriture est stimulée par la mémoire marquée à jamais par l'expérience radicale dans un lieu aliénant. C'est « seulement dans l'après coup » que l'écrivaine réalise cette radicalité de l'expérience à l'usine. Pareil au roman de François Bon, *L'excès l'usine* de Leslie Kaplan est une reconstitution des images éparses que l'écrivaine garde de l'usine, des images de formes géométriques, de couleurs, d'odeurs et de sensations parfois contradictoires. Le texte déploie l'expérience de la narratrice en neuf cercles, une répartition qui souligne l'enfermement de ce lieu de travail devenu une prison. Neuf cercles qui seraient aussi la métaphore de neuf mois d'une grossesse donnant naissance à un être nouveau qui doit tout apprendre d'un monde extérieur à découvrir.

Aussi tel François Bon, Leslie Kaplan prend-t-elle de la distance par rapport à ce qu'elle écrit, elle s'ignore dans un récit où la narratrice se fond dans un « on » qui dit l'anonymat des ouvrières. La seule fois où elle se manifeste à travers la forme pronomiale « je » est dans le premier cercle : « Personne ne peut savoir le malheur que je vois » (*EU*, p. 14) avant de sombrer dans l'anonymat comme toutes les autres femmes. Dans le texte, seule la voix de la narratrice demeure dans un long monologue où elle invente un langage à mi-chemin entre la poésie et la prose pour dire cette expérience de l'usine. Une voix qui prend en charge la lourde tâche de rendre compte de l'expérience collective d'une violence radicale, une violence partagée d'un drame, d'un désastre.

## 2- *Le constat du désastre*

Le roman de Leslie Kaplan *L'excès-l'usine*, à cause de son titre même, pourrait être confondu avec une littérature naturaliste ou prolétarienne qui représentait des lieux de travail grouillant de vie, d'activité et de fatigue. Néanmoins, l'écrivaine n'a cessé d'insister sur sa volonté de se démarquer de cette tradition : « D'emblée j'ai cherché à faire quelque chose qui n'était pas dans la tradition d'Émile Zola et du naturalisme<sup>152</sup> », dit-elle dans un entretien qu'elle a donné à Raymond Paulet.

Mais, pourquoi insiste-t-elle sur la différence de son texte par rapport à ses prédécesseurs ? Et en quoi ce texte en est-il différent ?

---

<sup>152</sup> Raymond Paulet, entretien avec Leslie Kaplan, [en ligne] URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LExces-lusine/ensavoirplus/idcontent/11440> (consulté le 4 janvier 2020).

Son écriture de l'usine est effectivement très différente de celle des naturalistes et des écrivains engagés car le défi pour elle n'est pas de représenter le lieu de travail comme cadre d'un ensemble d'événements, son vrai défi est de mettre en scène une usine de l'inaction, voire de la passivité. *L'excès-l'usine* est de ce fait à l'encontre de la littérature réaliste qui se nourrit d'événements relatifs à la nature du travail dans les mines ou à l'usine, des événements qui structurent l'intrigue en dévoilant le fonctionnement de ce lieu du travail de l'intérieur : les difficultés d'un travail en train de se faire, les péripéties d'une lutte qui se prépare ou qui se déclenche.

Dans ce sens, Hannah Arendt explique que les romans du XIX<sup>e</sup> siècle auxquels nous pouvons ajouter ceux du début du XX<sup>e</sup>, s'inscrivent dans un mouvement de révolte des artistes modernes contre la société qui « était sélective, c'est-à-dire que la totalité de la population ne pouvait se prévaloir d'y appartenir<sup>153</sup>. » Une révolte engendrée par une crise de relation qu'entretiennent société et culture et qui, par la suite, a donné naissance à une société moderne dite de masse où règne une culture de masse. Selon la philosophe allemande, cette littérature de révolte glorifie la figure de l'ouvrier représentative des « couches de la "non-société"<sup>154</sup>. » Une figure très souvent représentée en action de contestation contre l'organisation et le fonctionnement de la société. C'est la narration de l'activité usinière et de ce mouvement de révolte qui fait que les romanciers naturalistes et les écrivains prolétariens arrivent à créer l'événement dans leurs récits et, par conséquent, à « susciter l'intérêt <sup>155</sup> » du lecteur.

Ces écrivains ne se contentaient pas de décrire le déroulement du travail et l'accomplissement de la tâche, ceci limiterait leurs romans à la narration d'une même journée de travail qui se répète infiniment. Pour échapper à l'écriture de la routine, ces écrivains ont recours à certains nombres de motifs événementiels en rapport avec un certain nombre de thématiques : « grèves, accidents, conflit avec la hiérarchie, cérémonies festives (remise de médaille), rencontre avec des visiteurs, journées "portes

---

<sup>153</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture*, version numérique, dernière mise à jour le 22 août 2012 par Laurence Muller, p. 19. [En ligne] <https://ipag.univ-nantes.fr/la-crise-de-la-culture-hannah-arendt-173216.kjsp> (consulté le 7 janvier 2020).

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Paul Aron, « Éléments pour une poétique de l'écriture du travail et des travailleurs », *Intercâmbio*, 2<sup>e</sup> série, vol.5, « La littérature et le monde du travail. Inspiration, représentation & mutation », 2012, p. 38. [En ligne] URL : <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4110/3850> (consulté le 7 janvier 2020).

ouvertes"<sup>156</sup> », des motifs événementiels qui relancent la narration et font avancer le récit. Ces thèmes qu'Aurore Labadie appelle des « thèmes moteurs<sup>157</sup> » donnent naissance, selon elle, à une double configuration temporelle : le temps répétitif aliénant les travailleurs et le moment du poncif événementiel venant rompre la monotonie.

Si certains romanciers du travail, comme François Bon dans *Sortie d'usine*, alternent cette double configuration temporelle en additionnant la description de la routine au récit des événements qui viennent rompre la monotonie, Leslie Kaplan, elle, opte pour une représentation unilatérale de l'usine et du travail. Elle ne donne à lire que le temps répétitif dans un roman qui ne relate que la monotonie dans le travail et la banalité de la vie des ouvrières à l'usine et même en dehors d'elle. À force de se répéter sans cesse, ce temps s'annule dans le roman : « On bouge indéfiniment, sans temps. Ni début, ni fin » (*EU*, p. 11), constate la narratrice. La monotonie anéantit le temps du récit et, par voie de conséquence, le temps de vie des personnages. Ce lien entre la chronologie, c'est-à-dire la succession temporelle des événements, et la narration de la vie des personnages était essentiel dans les romans réalistes. Car cette chronologie serait la preuve que le roman est fidèle à la réalité qu'il raconte. Et la saga des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola consiste à la narration de l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, une narration chronologique qui suit l'évolution des personnages sur des générations entières.

La lecture des textes de Leslie Kaplan nous montre que l'écrivaine, tel Eugène Ionesco ou Samuel Beckett, met en scène des personnages dans des situations absurdes accentuées par l'absence d'intrigue et d'événements. Son projet d'écriture irait même jusqu'à porter les traces d'une esthétique surréaliste qui montre un monde dépourvu de sens. Cette filiation artistique pourrait se lire dans ce que dit l'écrivaine au début de son roman : « l'espace est mou » (*EU*, p. 13), une expression qui fait penser à la montre molle de Salvador Dalí qui « se conteste elle-même par sa mollesse<sup>158</sup>. » Il s'agit d'un objet que l'artiste défait de son essence et le rend étrange comme ces morceaux de sucre surdimensionnés que Marcel Duchamp taille en marbre. En effet, dans le sillage des surréalistes, Leslie Kaplan rend compte de ce qu'André Breton appelle « la crise de

---

<sup>156</sup> Corinne Grenouillet, *Usine en textes, écriture au travail. op. cit.*, p. 109.

<sup>157</sup> Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 57.

<sup>158</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 185.

l'objet<sup>159</sup>. » Chez l'écrivaine, cette crise de l'objet est l'expression d'une crise à la fois du langage et du sujet parce qu'elle procède à la destruction simultanée de la subjectivité du sujet et de l'objectivité du réel. Leslie Kaplan se présente donc comme héritière de cette écriture qui désintègre des objets particuliers faisant partie de ce monde et contribue « au discrédit total du monde de la réalité<sup>160</sup>».

Ce choix de représenter des situations absurdes explique comment Leslie Kaplan arrive à écrire un roman où il ne se passe presque rien, un roman où il y a peu ou pas d'événements malgré la grande variété des lieux de travail et de vie présents dans le récit. En effet, l'écrivaine alterne dans *L'excès l'usine* les lieux du travail en passant d'une usine où « on fait des câbles » (*EU*, p. 13) à un atelier où « on est debout devant une chaîne de biscottes » (*EU*, p. 35), enfin à une usine « qui fabrique des phares » (*EU*, p. 45). Le passage par tous ces lieux devrait offrir à la romancière une matière suffisante pour décrire le travail dans tous ses détails et pour créer l'événement finalement. En effet, ces lieux différents supposeraient une grande variation des tâches, de nouvelles difficultés rencontrées à chaque changement d'activité ainsi que de nouvelles rencontres entre ouvrières. Changement de lieux de travail mais également changement de lieux de vie : la ville, la banlieue, le quartier populaire, l'hôtel et même la campagne, des extensions qui devraient également ouvrir le récit sur d'autres aspects de la vie des ouvrières. Mais l'horizon d'attente des lecteurs se trouve à chaque fois brisé parce que malgré toute cette variété des lieux de travail, ces lecteurs ne trouvent qu'une allusion furtive à l'activité usinière. Mieux, ces lecteurs qui s'attendent à un récit des motifs événementiels dont parle Corinne Grenouillet se trouvent face à un récit qui se refuse à la progression et à l'anecdote du quotidien des ouvrières. Bref, ils se trouvent face à un récit qui stagne en tournant en boucle chose qui expliquerait l'organisation du roman en cercles.

Mais dans le texte le déficit d'un récit de vies est compensé par un inventaire des « choses » comme symbole de la réification des ouvrières dans cette usine où règne le chaos. En effet, les trois lieux de travail par lesquels est passée la narratrice sont réduits

---

<sup>159</sup> Mary Ann Caws, « Joseph Cornell : L'invention de la boîte surréaliste », *Études françaises*, volume 26, n°3, hiver 1990, p. 79-86, p. 79. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1990-v26-n3-etudfr1066/035826ar.pdf> (consulté le 7 janvier 2020).

<sup>160</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 185.

à des endroits où s'entassent pêle-mêle des objets de l'usine : « Des bidons, des fils, des tôles » (*EU*, p. 13), « Murs et parois et coins et ciments » (*EU*, p.38) etc. Des choses dont l'utilité n'est pas démontrée et dont la disposition n'obéit à aucune logique. Ces tas d'objets éparpillés dans l'espace du travail donnent l'impression d'un paysage d'après la catastrophe. À chaque lieu de travail décrit, le lecteur est amené à constater le même désastre, le même naufrage dans le chaos.

Ce constat du désastre rappelle celui que fait Georges Perec dans son texte *Ellis Island*<sup>161</sup>, car l'usine est à Leslie Kaplan ce que l'île d'Ellis Island est à Georges Perec : elle est « l'image même de ce point de non-retour, la conscience de cette rupture radicale [...], cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace, de la parole, de l'Autre<sup>162</sup>. » À l'image de Perec, l'entrée de Leslie Kaplan à l'usine constitue une remontée à l'origine du désastre qui s'abat sur les femmes qui y travaillent. Mais c'est justement ce retour sur le lieu du désastre qui annonce la naissance du texte, il correspond au « degré zéro de l'écriture » comme l'exprimait Roland Barthes. Chez Leslie Kaplan, l'écriture de l'usine naît de cette *tabula rasa* des choses et de l'inventaire de ce qui en reste, parce que, face à l'usine, il est toujours question « "d'essayer de retenir méticuleusement quelque chose" (du temps condensé, de la matière)<sup>163</sup> ».

Parallèlement à cette image d'une usine chaotique, les deux écrivains donnent aussi à lire une usine « fantôme » s'opposant ainsi à ce que nous pouvons lire dans une grande partie de la littérature du travail. D'ordinaire, cette littérature évoque la matérialité du travail et la pénibilité de façonner une matière qui résiste ainsi que la souffrance et l'usure physique et mentale causée par la fatigue et les accidents ou due à la routine et à l'aliénation au travail. Mais Leslie Kaplan et François Bon cherchent à représenter l'usine au-delà de ce qu'elle est en évoquant non seulement le travail dans sa dimension matérielle mais aussi et surtout un travail qui a plutôt une présence fantomatique<sup>164</sup>. Pour Leslie Kaplan, par exemple, il ne s'agit pas du travail lui-même mais de ses effets, il ne s'agit pas d'ouvrières mais de l'effacement et de la dépersonnalisation de celles-ci. Pour François Bon, en passant de *Sortie d'usine* à

---

<sup>161</sup> Georges Perec, *Ellis Island*, Paris, P.O.L, 1995.

<sup>162</sup> Georges Perec, *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p. 102.

<sup>163</sup> James Brydon, « Georges Perec, la preuve de la poésie par le désastre », *Roman 20-50*, n°46, 2008/2, p. 135-148, p. 141. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2008-2-page-135.htm> (consulté le 9 janvier 2020).

<sup>164</sup> Dominique Viart, « Écrire le travail : Vers une sociologisation du roman du travail ? » *op. cit.*, p. 142.

*Daewoo*, il ne s'agit plus de travail mais de chômage et d'exclusion où l'accent est mis sur les lieux désaffectés de l'activité industrielle et sur les cellules de reclassement. Dans *L'excès l'usine* et *Daewoo*, les deux auteurs cherchent à représenter les lieux du travail d'abord comme trace à suivre et comme détails à restituer, puis comme manque et comme absence à en circonscrire les dégâts. Le défi pour eux est de représenter ce manque et cette absence qui sont à l'opposé même de la définition d'une entreprise narrative ayant normalement quelque chose à dire.

En effet, dès le début des années 1980, Leslie Kaplan et François Bon ont constaté la désintégration voire la disparition de structures industrielles entières. Leur grand mérite est d'attirer l'attention sur la dégradation de l'activité industrielle d'abord à l'intérieur de l'usine (le cas de Leslie Kaplan) avant d'élargir le périmètre du désastre en décrivant la désintégration générale de l'univers industriel à partir des années 1990 (le cas de François Bon). Mais pour l'écrivaine de *L'excès-l'usine*, le travail n'est pas abordé dans son imposante matérialité due à la nature de l'activité industrielle, il n'est même pas considéré comme un cadre d'affrontement des ouvriers à une organisation du travail et à une hiérarchie. Au contraire, le texte de Leslie Kaplan occulte cette dimension matérielle et opaque du travail jusqu'à ce qu'il y devienne presque translucide. Effectivement, en parcourant *L'excès-l'usine*, le lecteur n'a pas l'impression d'une usine qui tourne et qui fabrique des choses, toute l'ambiance industrielle y passe sous silence et c'est, paradoxalement, autour de ce grand vide que se construit le texte. Mais cette dématérialisation ne veut nullement dire que ce travail revêt dans le texte une quelconque douceur, bien au contraire, car sa brutalité n'est pas donnée directement dans le récit, c'est à nous lecteurs d'en deviner la présence.

Également, pour François Bon, malgré la présence forte des machines, des outils et du bruit dans ces premiers romans *Sortie d'usine* et *Limite* (1985) par exemple, il est également question d'un manque, d'une absence à transcrire : le manque de l'envie de travailler tuée par la routine, le manque de la fierté de la création rendu caduque par la robotisation et l'automatisation du travail à l'usine. Il s'agit pour François Bon d'insister sur une absence, celle de l'investissement de l'ouvrier dans son travail vécu comme « extérieur » à lui. Un travail devenu aliénant pour l'ouvrier qui, comme l'expliquait Karl Marx :



Dans son travail [...] ne s'affirme pas, mais se nie ; il ne s'y sent pas satisfait, mais malheureux ; il n'y déploie pas une libre énergie physique et intellectuelle, mais mortifie son corps et ruine son esprit. C'est pourquoi l'ouvrier n'a le sentiment d'être à soi qu'en dehors du travail ; dans le travail, il se sent extérieur à soi-même<sup>165</sup>.

Nous sommes donc face à une représentation nouvelle du travail qui ne correspond à aucune des trois dimensions que Vincent de Gaulejac assigne à ce dernier : le « faire » (« travailler, c'est produire »), l'« avoir » (« travailler, c'est subvenir à ses besoins ») et l'« être » (« travailler pour exister <sup>166</sup>»). En effet, il s'agit pour François Bon et Leslie Kaplan d'une représentation peu ordinaire du travail telle que nous pouvons lire dans la plupart des œuvres portant sur la condition ouvrière. Il ne s'agit pas d'une description des relations entre ces trois « catégories cardinales de la réalité humaine<sup>167</sup> » à savoir le faire, l'avoir et l'être, mais il est plutôt question de présenter ces trois catégories comme interrogations : « *Est-on ce qu'on fait ? Ce qu'on se fait ? L'est-on dans la société présente, où le travail est aliéné ? Que faire [...] ? Et comment faire [...] ?*<sup>168</sup> ».

Les romans que nous étudions ne visent donc pas à donner des réponses pour rassurer, bien au contraire, ces romans invitent le lecteur à une quête qui ne doit pas forcément aboutir à des réponses. Ils invitent ce lecteur à s'interroger sur le présent d'une condition ouvrière, sur son devenir et son passé quitte à créer chez lui une sensation d'irritation et de malaise. Cette question invite en effet à prologer notre thèse en interrogeant la réception de la littérature de l'immédiatement contemporain par une critique littéraire parfois « guettée par la myopie et l'erreur », et par un lecteur auquel il faut reconnaître du « talent » et de « la liberté<sup>169</sup> ».

---

<sup>165</sup> Karl Marx, *Économie et philosophie* [1844], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2007, t. II, p. 60. Cité par Marc Weisser, « Situation », *Le Télémaque*, n° 37, 2010/1, p. 15-30. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2010-1-page-15.htm> (consulté le 10 janvier 2020).

<sup>166</sup> Vincent de Gaulejac, *Travail, les raisons de la colère*, Paris, Seuil, p. 26-33.

<sup>167</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, op. cit., p. 234.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 235. (C'est l'auteur qui souligne).

<sup>169</sup> Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7.

En fait, ce sentiment de malaise est caractéristique de la littérature contemporaine du travail où les lecteurs se trouvent face à un désastre industriel à la fois particulier et général, personnel et collectif. En lisant les romans de François Bon, l'un des écrivains qui a une expérience personnelle du travail industriel, le lecteur se trouve au premier rang pour assister à ce désastre. En effet, fidèle à son habitude de pionnier, l'écrivain prend conscience dès ses deux premiers romans de l'anéantissement du savoir-faire ouvrier à l'intérieur de l'usine. Mais ce sont ses deux textes *Temps machine*<sup>170</sup> et *Paysage fer* publiés aux éditions Verdier qui rendent compte de l'ampleur des dégâts de la période que le sociologue Daniel Bell appelle « post-industrielle<sup>171</sup> », celle de la disparition de ce monde industriel et avec lui toute une culture ouvrière.

Dans son récit *Temps machine*, François Bon met en scène la fin de ce monde industriel et témoigne « de ce qui n'a plus désormais d'existence que fantomatique<sup>172</sup>. » En effet, à travers une narration à dimension autobiographique de l'histoire personnelle de l'auteur (sa formation à l'École Nationale des Arts et Métiers, son expérience d'intérimaire en France et ailleurs) et de ses ascendants, le récit fait le deuil d'un temps où le savoir-faire ouvrier était une source de fierté. Dans le texte, la description de l'habileté et de la grande maîtrise des ouvriers est présentée comme un devoir de mémoire d'un écrivain envers son propre passé en tant qu'ancien ouvrier, envers celui de son père et son grand-père qui lui ont appris le goût de la manipulation de l'outil et de l'acier et enfin envers tous les ouvriers dont la vie est menacée par la disparition des usines. François Bon explique « qu'il fallait bien donc pour la menace qu'un décide à venir et à inscrire pour mémoire ce qu'il en était de la fabrication des alternateurs en ce moment de bascule générale et de repères défaits<sup>173</sup>. » *Paysage fer* revient également sur les ruines d'un monde industriel disparu. Depuis la fenêtre du train Paris Nancy, le narrateur observe les friches industrielles, traces d'un passé prospère des départements de l'Est de la France. La vitesse du train, métaphore de l'avancée rapide et irréversible du temps, oblige le narrateur-témoin à ne retenir que ce que permet le regard contraint par cette vitesse. Seule la mémorisation des choses vues et la connaissance de l'histoire

---

<sup>170</sup> François Bon, *Temps machine*, verdier, 1992.

<sup>171</sup> Daniel Bell, *Vers la société post-industrielle*, [1973], Laffont, 1976.

<sup>172</sup> Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 35.

<sup>173</sup> François Bon, *Temps machine, op. cit.*, p. 74.

industrielle de la région peuvent aider à la reconstitution de cette mémoire à jamais perdue.

Là encore la technique de l'inventaire perecquien vient secourir la mémoire déroutée par la furtivité des images. L'inventaire de ce qui reste des corons autre fois peuplés par les ouvriers, des jardins, des maisons de brique rose et même la maison du maître désormais en ruine. Tout cela témoigne de la disparition d'un monde industriel mais, parallèlement, témoigne de la disparition des vies qui s'organisent autour de cette industrie. Car dans ces corons vivaient des femmes et des hommes qui avaient des enfants, des voisins et des collègues avec qui ils tenaient des rapports professionnels et humains. Avec la disparition des usines et des corons, c'est toute une structure sociale qui disparaît, car le désastre industriel a un visage humain, il concerne des êtres qui vivent de cette industrie ou autour d'elle. Les textes de Leslie Kaplan et de François Bon accompagnent les ouvriers sur cette voie de perdition pour comprendre l'ampleur des dégâts, et c'est ce geste littéraire qui marque avec force le retour de la littérature au sujet, à l'individu dans ce qu'il a de particulier et d'intime mais également à ses rapports sociaux avec l'autre.

## B- Repenser le sujet

### *1 - L'écriture de l'intime*

Dans l'état où se trouve l'individu dans la société contemporaine qui connaît des mutations spectaculaires au niveau de son modèle de développement, cet individu s'adonne à une quête de son identité propre en affirmant ses singularités par le récit des moments de sa vie. En effet, selon l'analyse de Paul Ricœur, ce récit de soi s'impose comme un moment de réflexion sur le sens de sa vie, il constitue un écart nécessaire pour prendre conscience de son identité. Dans cette optique, le philosophe explique que l'identité personnelle « ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine<sup>174</sup>. » Or cette notion d'identité qui se définit comme « caractère

---

<sup>174</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 138.

de ce qui est un » pourrait revêtir un aspect pluriel puisqu'elle est soumise aux changements apportés par l'écoulement du temps.

Alors, cette identité, comment peut-elle résister à ses changements imposés par le passage du temps ?

La théorie derridienne de la « différance » apporte une explication de la possibilité de maintenir le « même » dans une durée temporelle. Selon Jacques Derrida, le même revient non pas comme identique mais plutôt comme « rapport à soi dans la différence d'avec soi<sup>175</sup>. » De son côté, et pour sortir de cette impasse de la permanence de l'identité du sujet malgré le temps qui passe, Paul Ricœur, comme Martin Heidegger avant lui, insiste sur l'importance pour le sujet de s'auto-expliciter et de s'exprimer sur soi-même pour inscrire son existence dans le monde. En ce sens, Paul Ricœur fait de la production narrative, de la transposition verbale de sa vie une manière de la reconnaissance de soi par soi, c'est-à-dire de ce qu'il appelle l'*ipseité*. Partant, l'identité est conçue comme un fait de langage qui s'appuie sur l'usage que fait le sujet de la langue pour construire un discours sur lui-même et sur sa vie. Usage de la langue d'une manière générale mais usage notamment du verbe « être » qui revient constamment dans les interrogations relatives à la question identitaire : Qui *suis-je* ? Que *suis-je* dans ce monde ?

Paul Ricœur présente donc l'idée de « l'identité narrative » comme une nécessité pour réaliser l'unité de soi à travers la narration des événements de sa vie. Ainsi, dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*, le philosophe précise que la « compréhension de soi est une interprétation » et que cette interprétation « emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive<sup>176</sup>. » Précisons ici que le philosophe distingue deux temps : le temps historique et le temps de la fiction. Le premier étant le temps universel ou cosmique pensable à travers « l'institution de calendriers (qui *situent* le vécu individuel par rapport au *positionnement* des événements historiques) », à travers aussi les « archives (qui renvoient à la notion de *conservation* de documents par une *institution*) » et enfin à travers la « suite des générations. » Le deuxième temps, celui de la fiction, « possède parmi ses caractéristiques,

---

<sup>175</sup> Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 75.

<sup>176</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 138.

l'affranchissement de la référence au système de datation, dont le calendrier constitue l'outil majeure<sup>177</sup> ».

En fait, ce n'est qu'en se plaçant entre le récit historique et le récit de fiction que le récit de soi aboutit à l'identité narrative. En effet, dans le récit de soi, narrateur et personnage se fondent en un « je » considéré comme référence identifiante assurant l'unité et donc l'identité du sujet. C'est ce travail de réorganisation de l'histoire objective de sa vie qui permet la constitution de l'identité. D'où l'importance de l'acte de raconter qui n'est autre qu'un acte de discernement des bribes d'une vie éparpillée sur une période de temps. Raconter est donc le moment où le « je » essaie d'opérer des liens logiques entre les événements pour les expliquer. Et l'œuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*<sup>178</sup> est un parfait exemple d'un récit narratif offrant une unité temporelle à l'aspect discontinu des événements historiques. Aussi pour Paul Ricœur : « décrire, raconter, prescrire - chaque moment de la triade [implique] un rapport spécifique entre constitution de l'action et constitution du soi<sup>179</sup>. » Il s'agit ici de trois moments qui permettent au sujet d'opérer un retour sur lui-même à travers le langage, car accéder à son histoire, la reconfigurer subjectivement, c'est accéder à soi-même finalement.

Récit fictif donc pour se réinventer et récit historique non pas pour être prisonnier de son passé mais pour comprendre son présent immédiat. Car, aussi paradoxal que ça puisse paraître, l'histoire parle de notre présent et explique notre quotidien qui n'est autre que le déroulement de sa journée avec tous les événements qui s'y déroulent. Or l'individu passe sa journée à travailler et à manipuler des objets et des outils de travail, alors c'est le travail qui occupe toute sa pensée. Et puisque la littérature reflète le mouvement général de la pensée, la littérature contemporaine s'est saisie de cette notion du quotidien, à l'image de celle du début du XX<sup>e</sup> siècle qui devint dans les années 1930 populiste ou prolétarienne. En effet, à partir des années 1970 « le quotidien s'impose comme une thématique centrale de la littérature<sup>180</sup> » pour essayer d'affirmer des identités qui risquent de se perdre si on ne les reconstitue pas par le récit.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 Volumes. Paris, Gallimard, 1987-1989.

<sup>179</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>180</sup> Dominique Viart, « Écrire le présent : une "littérature immédiate" ? », p. 17-36 in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, *op. cit.*, p. 31.

Ce regain du vécu et donc de l'expérience intime est particulièrement présent dans le roman contemporain du travail. Très souvent écrite par des ouvriers, cette littérature se construit autour de l'expérience personnelle de son auteur, une expérience nécessaire à la production d'une telle littérature :

On ne naît évidemment pas écrivain : on le devient dans un contexte social précis, un champ littéraire déterminé par un rapport de force. Publier est une entreprise qui requiert une connaissance de ce champ et qui ne s'improvise pas<sup>181</sup>.

C'est ainsi que Corinne Grenouillet introduit ses propos sur le rapport entre parcours professionnel et écriture. Elle montre que les auteurs qu'elle étudie : Marcel Durand, Daniel Martinez, Jean-Pierre Levaray, Robert Piccamiglio, Thierry Metz, Lucien Samba-Kifwani, Abdel Mabrouki, ont tous connu le travail manuel en tant que manœuvres dans des usines (Peugeot, Renault, usine à papier etc.) ou même dans la restauration rapide (Pizza Hut) dans le cas d'Abdel Mabrouki. Corinne Grenouillet explique que l'expérience personnelle du travail manuel et l'acte de l'écriture sont étroitement liés. En effet, les deux activités (manuelle et intellectuelle) se nourrissent l'une l'autre : être ouvrier dans une usine fournit la connaissance du milieu que l'écrivain envisage de décrire. Ainsi, la vie à l'usine constitue le matériau de l'écriture du roman avec tous les moments qu'elle comporte de peine et de joie, avec aussi tous les rapports humains qui se tissent à l'intérieur de cette usine.

De même, pour tous ces écrivains du travail : « Être diffusé, entendu, lu, engage le sentiment de dignité, le rapport à la culture, et sans doute l'idée qu'on se fait de soi<sup>182</sup>. » Intégrer le monde des lettres est donc pour ces écrivains du travail un acte tourné d'abord vers leurs propres personnes, leurs propres histoires, bref leurs identités qu'ils essaient d'affirmer par les récits qu'ils narrent. Pour ces ouvriers désignés avant tout à la production de biens et de services, c'est-à-dire une production pour les autres, la production littéraire est une production pour eux, elle est une revalorisation de leur rapport à eux-mêmes, au travail et à la société. D'abord, ces ouvriers qui réussissent un projet d'écriture transcendent leur statut de travailleur manuel en se métamorphosant en

---

<sup>181</sup> Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écriture au travail*, op. cit., p. 44.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 54.

intellectuel qui porte une pensée sur ce travail. Puis, leurs expériences à l'usine, prenant la forme d'un livre, changent à jamais leur rapport à l'activité ouvrière qui passe d'une contingence banale à une matière romanesque. Aussi l'écriture de l'usine est-elle une forme de contestation différente et à coup sûr plus efficace que celle entreprise dans le cadre d'un syndicat désormais affaibli. La littérature est donc un moyen de redonner à ces écrivains l'identité et la dignité qu'ils ont perdues à l'usine, car si le travail ouvrier est avilissant, aliénant par sa routine et sa banalité, l'écriture, elle, est création et affirmation de soi, et si l'usine est enfermement et étouffement, le roman, lui, est liberté.

Mais cette écriture de l'expérience intime signifie-t-elle un repli sur soi dans une écriture autobiographique ?

Rappelons ici que Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme étant le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre vie lorsqu'elle insiste sur l'histoire de sa personnalité<sup>183</sup>. » Face à une telle définition et après une pensée moderne qui a ébranlé l'unité du sujet rendant caduque son narcissisme, on ne peut s'empêcher de se demander si une peinture d'un autoportrait qui se veut total et « sincère » - comme au temps de Rousseau ou des romantiques - est possible de nos jours.

Il faut rappeler que, bien avant la littérature contemporaine, le « moi » narcissique d'une autobiographie traditionnelle a subi un travail de sape le déstabilisant et le décentrant à tout jamais. En effet, avec le structuralisme nous assistons au « renversement du sujet constituant en subjectivité constituée<sup>184</sup> », affirme Étienne Balibar. Car le structuralisme participe à la déconstruction du sujet conscient, rationnel et volontaire de la modernité et met en scène un sujet « écrasé par une civilisation mécanique, "réduit [...] au triple déterminisme de la faim, de la sexualité, de la classe sociale : Freud, Marx et Pavlov"<sup>185</sup> ».

---

<sup>183</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. « Points Essais », p. 14. Cité par Aurélie Adler, « Autobiographie, autofiction, récit de filiation », p. 121-125 in Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

<sup>184</sup> Étienne Balibar, « Le structuralisme : une destitution du sujet ? », *Revue de métaphysique et de morale*, 2005/1, n° 45, p. 5-22, p. 15. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2005-1-page-5.htm> (consulté le 15 janvier 2020).

<sup>185</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Éditions Gallimard, 1956, p. 16.

En effet, ces penseurs et bien d'autres comme Nietzsche, ont préparé ce décentrement du sujet : Marx, bien qu'il croie en une science qui peut garantir le progrès, introduit une rupture dans la conception moderne du sujet. Pour lui, le sujet ne peut être pensé en dehors de sa classe sociale ou de sa condition sociale qui détermine sa parole et ses agissements : « il n'y a pas de nature humaine mais seulement une condition humaine<sup>186</sup> », affirme Jean-Paul Sartre. Quant à Freud, il introduit le concept de l'inconscient et bouleverse radicalement l'image que l'on avait du sujet en apportant l'idée de l'existence de zones qui nous échappent, mieux encore, il démontre que ces zones obscures de l'inconscient déterminent nos actes que, jusque-là, nous les croyons réfléchis.

Ce décentrement du sujet amène la littérature à repenser les limites d'une écriture autobiographique stricte présentant le sujet comme entité intègre et stable. Alors qu'en est-il de l'écriture du sujet dans le roman contemporain qui hérite de cette conception d'un sujet à dimension plurielle et complexe à l'image du monde dans lequel il évolue ?

Il est vrai que Leslie Kaplan et François Bon mettent des éléments de leurs vies personnelles dans les romans qu'ils écrivent : ainsi, Leslie Kaplan s'inspire dans son premier texte de son établissement à l'usine, également, les premiers textes de François Bon se nourrissent de son expérience personnelle comme intérimaire dans différentes usines. Certains de ses romans comme *Temps machine*, *Mécanique* et *Billancourt*<sup>187</sup> revisitent même des souvenirs d'enfance et retracent l'histoire familiale. Mais cette présence du biographique dans l'écriture ne veut pas dire pour autant que cette écriture correspond aux trois contraintes qui ressortent de la formule avancée par Philippe Lejeune : la contrainte formelle du récit en prose, la contrainte énonciative (identité nominale entre l'auteur, le narrateur et le personnage) et la contrainte liée à la perspective du récit rétrospectif<sup>188</sup>. Car ces détails de la vie personnelle des écrivains sont parfois racontés dans un genre romanesque qui ne relève pas purement de la prose comme chez Leslie Kaplan par exemple. Encore, cette écriture de l'intime excède parfois les limites du « moi » pour remonter aux figures généalogiques des ancêtres comme dans les

---

<sup>186</sup> Cf. Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1966, p. 21-22-23.

<sup>187</sup> François Bon, Antoine Stéphan, *Billancourt*, Paris, Éditions du Cercle d'art, 2003.

<sup>188</sup> Aurélie Adler, « Autobiographie, autofiction, récit de filiation », p. 121-125 in Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes*. Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012. [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/psn/2171> (consulté le 26 janvier 2020).



romans de François Bon qu'on vient de citer et qui se rapprochent plus du « récit de filiation<sup>189</sup> » que du récit autobiographique.

Mais la question n'est vraiment pas de savoir si le roman du travail est autobiographique ou non : « Il n'y a pas d'interrogation sur le caractère autobiographique ou pas d'un moment d'écriture, ou d'un texte complet<sup>190</sup> », écrit François Bon. La question est plutôt de comprendre les différentes formes que prend cette écriture de l'intime dans le roman du travail. Car outre la forme « récit de filiation », l'autobiographique peut prendre d'autres formes et ce dans un esprit d'innovation voulu par la nouvelle génération d'écrivains du travail.

L'une des formes de l'écriture de l'intime est le « lyrisme », une tonalité que Leslie Kaplan introduit dans l'écriture de son expérience à l'usine au point de surprendre le plus averti des lecteurs. Ainsi, Marguerite Duras avoue que *L'excès-l'usine* est un texte impressionnant : « Je crois qu'on n'a jamais parlé de l'usine comme vous le faites<sup>191</sup> », écrit-elle. Ce « jamais » précédé par l'adverbe « ne », qui vient s'interposer entre le passé (a parlé) d'un côté et le présent (faites) de l'autre, indique l'opposition entre deux écritures de l'usine : la moderne et la contemporaine. Une opposition supportée par la négation qui indique « la continuité dans l'absence, l'inexistence<sup>192</sup> » : il s'agit pour Marguerite Duras de valoriser la manière inédite qu'adopte Leslie Kaplan pour parler de l'usine et qu'aucun autre ne l'a adoptée avant elle à savoir la poétisation d'un espace qui se prête mal à ce genre d'écriture.

Le verbe « parler » (qui signifie la manière de parler) utilisé par Marguerite Duras suggère un certain nombre de choix esthétiques fait par Leslie Kaplan allant du choix du genre de son texte au choix de la tonalité qui y règne : il s'agit d'un genre à la charnière entre la poésie et la prose accentué par une tonalité lyrique. À l'origine de ce choix se trouve la lecture de l'œuvre de Maurice Blanchot *L'espace littéraire*<sup>193</sup>, un texte où l'écrivaine découvre les propos de ce dernier sur le thème de « l'Ouvert » chez un grand

---

<sup>189</sup> Cf. Dominique Viart, « Filiations littéraires », p. 115–139 in Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines*, Tome 2 : *États du roman contemporain*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1992.

<sup>190</sup> Cf. Dominique Viart entretien avec François Bon « On écrit avec de soi », *op. cit.*

<sup>191</sup> Raymond Paulet, entretien avec Leslie Kaplan, *op. cit.*

<sup>192</sup> *Le dictionnaire Larousse*, entrée « Jamais ».

<sup>193</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1988.

poète lyrique justement : Rainer Maria Rilke ainsi que la vision particulière du monde chez un autre écrivain : Franz Kafka.

Dans une lettre qu'elle adresse à Maurice Blanchot, la romancière dit : « l'Ouvert c'est le Poème – et l'Ouvert, c'est l'usine – ce “nulle part sans non”. Bien sûr tout est dans le quart de tour qui fait passer de l'un à l'autre - mais de cela, je ne peux parler<sup>194</sup>. » Un premier déclic qui amène Leslie Kaplan à passer de l'usine au poème comme si cet espace clos ne pouvait être transpercé que par la poésie. Ainsi, l'écriture poétique s'avère la seule capable d'ouvrir l'usine sur le monde des humains, et sa formule magique serait la transmission de l'ensemble de sentiments et de pensées de celle qui l'écrit. Le second déclic est celui de la thématique profondément lyrique commune à Rilke et à Kafka, celle du « désespoir ». Mais il s'agit d'un désespoir qui pousse vers l'avant, qui est à l'origine de l'écriture même. C'est ce désespoir qui sous-tend la tonalité lyrique dans le texte, et le titre *L'excès-l'usine* s'expliquerait par l'infinité de ce sentiment : le désespoir de finir ce travail qui se répète encore et toujours ainsi que le désespoir de sortir de cette « grande usine univers » (*EU*, p. 11). Dans cette optique, il faut rappeler ce que Leslie Kaplan apprécie chez Blanchot : sa « connaissance intime du malheur, ou le malheur éprouvé comme malheur intime<sup>195</sup>. » Cette profonde connaissance du malheur chez Blanchot renvoie l'écrivaine à son expérience personnelle de l'établissement en 1968 mais non pas comme expérience extérieure qu'elle énonce dans un discours idéologique plein de certitude, ce malheur est présenté dans le texte comme interrogation de cette expérience, comme doute et comme inquiétude qui la ronge de l'intérieur devant une situation terrifiante, celle de l'usine.

Autre forme aussi que prend l'autobiographique dans le roman contemporain du travail est celle qui correspond à ce qu'Annie Ernaux appelle une « autobiographie objective<sup>196</sup>. » Ce que dit l'écrivaine peut paraître contradictoire car dans ses propos elle recourt à l'oxymore en juxtaposant deux mots de sens opposé : d'un côté, « l'autobiographie » qui signifie l'écriture de sa propre vie par soi-même et qui suggère donc un élan subjectif, d'un autre côté, « l'objectivité » qui se définit comme récit impartial et neutre à la manière d'un récit scientifique par exemple.

---

<sup>194</sup> Leslie Kaplan, « Maurice Blanchot », p. 82-91 in Leslie Kaplan, *Les outils, op. cit.*, p. 82. Texte lu au centre Georges-Pompidou le 11 avril 2002 pendant les deux soirées consacrées à Maurice Blanchot.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>196</sup> Annie Ernaux, *L'atelier noir*, Paris, Busclats, 2011, p. 46.

En réalité, Annie Ernaux s'est inspirée de la démarche du sociologue Pierre Bourdieu qui fait du récit scientifique un cadre narratif pour une écriture intime. Une démarche qu'elle découvre dans l'un de ses textes au titre très significatif : « Confessions impersonnelles », paru en guise de *post-scriptum* au premier chapitre des *Méditations pascaliennes* en 1997. Dans ce texte, Pierre Bourdieu retrace une histoire subjective tout en effaçant la dimension personnelle, c'est-à-dire le « moi ». Cet effacement du « moi » chez Annie Ernaux et chez Pierre Bourdieu rend compte d'un projet d'écriture qui naît d'un ensemble de tensions : entre la subjectivité et l'objectivité, entre le moi et le monde finalement.

Ce sont les mêmes tensions qui sous-tendent le projet d'écriture de Leslie Kaplan et de François Bon qui parlent eux aussi de leur situation dans le monde tout en s'effaçant en tant que « moi » subjectif. C'est le cas de François Bon par exemple qui s'appuie sur son histoire personnelle et familiale pour dire le réel. Dominique Viart revient sur la question de l'autobiographie dans les romans de l'écrivain et relève cette ambiguïté du rapport entre l'écriture de soi et l'écriture du monde : « comment un écrivain peut-il être à la fois [...] si peu soucieux de raconter sa vie et en même temps en interrogation permanente sur lui-même, sur son monde [...] <sup>197</sup> ? », s'interroge-t-il.

La réponse à cette interrogation est dans le titre que choisit François Bon pour l'entretien qu'il accorde à Dominique Viart : « On écrit avec de soi <sup>198</sup>. » Cette formule, François Bon l'emprunte à Roland Barthes dans son ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes* <sup>199</sup> où le narratologue entreprend justement une écriture autobiographique non pas au sens usuel de l'autobiographie mais plutôt au sens qu'il qualifie de neutre. Cette neutralité est supportée d'abord par une écriture à la troisième personne du singulier « il », puis par le « redoublement de l'instance du nom de la marque d'identification sociale dans le titre du livre [qui] creuse une distance entre celui qui écrit et la matière de son écriture <sup>200</sup> ».

Bien imprégné de cet héritage formaliste des années 1950-1970, François Bon soumet son histoire personnelle à un travail d'écriture qui fait que cette expérience ne

---

<sup>197</sup> Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>198</sup> Cf. Dominique Viart entretien avec François Bon, « On écrit avec de soi », *op. cit.*

<sup>199</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>200</sup> Louis Marin, *L'écriture de soi*, Paris, P.U.F, 1999, p. 4.

puisse être lue comme une autobiographie ordinaire. D'abord, cette histoire personnelle n'est pas donnée d'une manière linéaire mais plutôt sous une forme fragmentée constituée d'images, de rencontres, d'objets, d'espaces et de moments forts que François Bon appelle une « teneur d'expérience<sup>201</sup>. » En effet, l'écriture de ces souvenirs part d'un certain nombre d'images que la mémoire retient du réel, des images qui défilent en désordre et que le langage présente d'une manière fragmentée et discontinuée à l'image de ce réel complexe. L'écrivain affirme dans le même entretien donné à Dominique Viart que le subjectif, l'intime dans son sens corporel et mental sont des catégories qui n'ont aucune importance dans le récit : « En fait, pour moi-même, je n'ai aucunement besoin de ces catégories<sup>202</sup> », affirme-t-il. Ça veut dire que ces catégories n'acquièrent de l'importance que lorsqu'elles servent autre chose qu'elles-mêmes. Pour l'écrivain, ces détails subjectifs ne doivent pas faire l'objet du récit mais ils doivent être des points d'appuis pour relancer ce récit, un point de départ vers des entrées et des interrogations toujours renouvelés du réel. En d'autres termes, pour François Bon, il ne s'agit pas d'ajuster l'écriture aux détails biographiques (obéir à un ordre chronologique, être fidèle au factuel) mais il s'agit plutôt d'une écriture différente de l'intime qui doit rendre compte d'un sujet en éclat à l'image du réel. L'intimité n'est donc pas celle qui émane du rapport de l'écrivain à sa propre vie mais plutôt celle qui émane du devoir de l'écrivain envers son texte.

## 2 - De l'intime au collectif

S'il est parfois question d'une histoire intime dans le roman du travail, une histoire alimentée par la douleur et la souffrance engendrées par le travail manuel ou par la nostalgie d'un monde industriel qui agonise, nous avons vu que cette histoire n'est pas donnée, le cas de François Bon et de Leslie Kaplan, sous une forme autobiographique stricte. Ceci est la preuve que l'écriture de l'intime dans le roman ne peut signifier un quelconque repli sur soi. En témoigne la dissolution du sujet intime dans des formes pronominales autre que le « je » comme le « il » ou le « on » élargissant les limites de la sphère personnelle pour atteindre celle de l'autre présenté comme indéfini et général.

---

<sup>201</sup> Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 121.

<sup>202</sup> Cf. Dominique Viart entretien avec François Bon « On écrit avec de soi », *op. cit.*

Le sujet dans un roman du travail ne peut donc se concevoir que dans une dimension universelle qui s'appuie sur les événements particuliers pour atteindre le collectif. Et si les romans de François Bon et de Leslie Kaplan présentent une expérience personnelle, celle-là est toujours ancrée dans un cadre professionnel et social partagé par beaucoup d'autres ; un cadre et une expérience que le lecteur peut rencontrer dans d'autres romans du travail. D'ailleurs, la narration d'une souffrance physique (fatigue, accidents) ou d'une souffrance morale (routine, aliénation) est une écriture topique qui structure presque toute littérature du travail. Rappelons que ces *topos* étaient même une configuration narrative récurrente dans les romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle comme dans les romans prolétariens ou engagés des années 1970. Cela signifie que ces *topos* ne peuvent être la caractérisation d'un parcours individuel d'un auteur particulier mais ils sont plutôt l'ensemble de faits réels qui illustrent une condition ouvrière générale.

La récurrence de ces *topos* est la preuve que l'expérience du travail ne peut se limiter au seul cadre personnel et qu'elle demeure malgré le changement du contexte dans lequel elle se déploie (le contexte historique et social) une expérience humaine commune à tous les ouvriers. La différence entre une écriture moderne du travail et une écriture contemporaine est que ces événements topiques, qui sont devenus des lieux communs, ne servent plus uniquement à meubler un espace narratif mais ils servent à fonder un discours argumentatif orienté contre une situation ouvrière jugée inhumaine. Dans cette optique, Roland Barthes explique que le *topos* est une méthode pour générer des arguments :

Originellement [...], la Topique a été un recueil des lieux communs de la dialectique, c'est-à-dire du syllogisme fondé sur le probable (intermédiaire entre la science et le vraisemblable) ; puis Aristote en fait une méthode, plus pratique que la dialectique : celle qui "nous met en état, sur tout sujet proposé, de fournir des conclusions tirées de raisons vraisemblables"<sup>203</sup>.

Ces propos de Barthes peuvent s'appliquer sur le roman contemporain du travail où le détail de la vie intime, prenant la forme d'un événement topique, acquiert une

---

<sup>203</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique Aide-Mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-223, p. 206. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_16\\_1\\_1236](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236) (consulté le 30 janvier 2020).

dimension argumentative. Et c'est cette dimension qui caractérise la nouvelle manière de traiter le réel : du simple témoignage de la vie personnelle nous passons à la mise à l'épreuve de ce réel par la force persuasive de l'écriture. Le sujet dans la littérature du travail ne peut être donc qu'un sujet tourné vers autrui parce que l'argumentation n'est qu'une instauration d'un débat avec l'autre qu'on cherche à persuader.

Aussi la lecture des romans contemporains du travail nous montre-t-elle que l'écrivain, malgré un certain investissement personnel dans son texte, écarte le risque d'une écriture purement introspective. Parce que le thème du travail à l'usine et à l'entreprise suppose par essence un travail à la chaîne ou un travail en groupe, il suppose l'inscription du sujet dans un tissu de rapport professionnel, de rapport humain, et donc le partage du travail, de la nourriture et parfois de la lutte commune dans le cadre syndical. Partant, le sujet dans le roman du travail est caractérisé par un certain sens de l'éthique « en cultivant des *alter ego*. Empruntant à une langue commune, partageant un fonds d'expériences et de sentiments collectifs et des appartenances à une même histoire<sup>204</sup>. » Cette affirmation de Bruno Blanckeman portant sur la littérature contemporaine d'une manière générale trouve sa résonance dans le roman contemporain du travail. En effet, Leslie Kaplan et François Bon font de leurs romans respectifs un espace de partage d'un « fonds d'expériences et de sentiments collectifs » orienté d'abord vers les autres travailleurs puis vers les lecteurs qui ignorent ce qui se passe dans les coulisses du monde du travail.

Dans les romans que nous nous proposons d'étudier, le sujet est effectivement dans une logique de don dictée par un certain altruisme et un sens profond du devoir. Nous ne pouvons lire ces romans qu'en prenant en considération cette dimension éthique qui sous-tend tout le projet d'écriture. Ainsi, dans le sillage de Simone Weil, Leslie Kaplan s'est établie dans une usine pour rendre compte du travail ouvrier et de la souffrance qu'on y endure. Mais contrairement à la philosophe, en aucun moment l'écrivaine n'évoque sa propre personne, son texte est entièrement dédié aux femmes qu'elle côtoie à l'usine : « C'est une femme un peu lourde, elle a un chignon gris » (*EU*, p. 26), « la grande femme très belle et maquillée » (*EU*, p. 30) etc. C'est de cette façon que la narratrice-ouvrière met en valeur ses collègues : en accordant attention aux détails féminins qui rappellent que sous les tabliers d'ouvrières se cache un corps de femme,

---

<sup>204</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, op. cit., p. 115.

une réalité qu'on oublie très souvent. La narratrice veut présenter les ouvrières telles qu'elles sont, des femmes ordinaires qui essaient de sauvegarder leur féminité malgré tout. Ce rappel constant est un acte de solidarité qu'éprouve la narratrice à l'égard de ses collègues, c'est une main qu'elle tend vers elles pour les extraire à ce monde de déni, pour les ramener à la vie.

*Daewoo* de François Bon est également une fenêtre que l'écrivain ouvre sur ce monde de l'oubli, c'est un roman qui tente de nous amener à partager un drame vécu par des centaines d'ouvrières licenciées. Il s'agit, là aussi, d'un roman où l'écriture est animée par un certain humanisme, en témoigne l'épigraphe ouvrant le roman et que l'auteur emprunte au grand écrivain humaniste François Rabelais : « *Et là commençay à penser qu'il est bien vray ce que l'on dit, que la moitié du monde ne sçay comment l'autre vit.* » *Daewoo* est donc un roman où le sujet tente de faire partager non pas la souffrance au travail comme dans *Sortie d'usine* mais un drame social en dehors de l'entreprise. Un drame qui risque de passer sous silence si on ne le sauve par l'écriture. Rappelons ici que le titre du roman est lié à un événement douloureux à savoir la fermeture successive de trois usines *Daewoo* en Lorraine dans la vallée de la Fensch en 2002-2003 : l'usine de Villiers-La-Montagne qui fabriquait des micro-ondes et employait 229 femmes, celle Mont-Saint-Martin près de Longwy qui fabriquait des tubes cathodiques pour les écrans de téléviseurs et qui employait 550 ouvriers et celle de Fameck dans les environs de la commune d'Uckange qui montait des téléviseurs et qui employait 260 ouvriers dont la majorité sont des femmes. Ces usines qui avaient bénéficié de larges subventions de l'État licencièrent donc 1200 personnes au moment de leur fermeture. Cette fermeture met fin à la période du plein emploi mais également à toute une culture liée à la période industrielle en France ; il s'agit des « derniers jours de la classe ouvrière » pour reprendre le titre de l'œuvre d'Aurélie Filippetti.

Outre les deux dimensions argumentative et éthique de l'écriture du travail où le sujet passe de l'intime au collectif, il y a la dimension performative qu'acquiert le langage dans cette littérature faite par et pour l'autre. Cette performativité du texte proviendrait de la volonté du sujet à recueillir la parole spontanée des ouvriers pour la hisser au rang de discours agissant sur le réel pour le modifier. Devenue discours, cette parole amène le sujet sur un terrain beaucoup plus élargi que sa propre expérience personnelle à savoir celui de l'activité politique définie par Jacques Rancière comme un

acte visant à faire « entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit<sup>205</sup> ».

La revue de la littérature montre que cette attention accordée à la parole de l'autre constitue l'enjeu majeur dans les romans du travail. Citons à titre d'exemple le roman *Retour aux mots sauvages* de Thierry Beinstingel où cette parole des ouvriers meuble tout l'espace romanesque là où le travail réel est absent. Dans ce texte, la parole libre ne sert pas à la simple communication mais se présente comme un acte de résistance à la *novlangue* que les patrons de l'entreprise mettent en place. En effet, comme le montre George Orwell dans son texte *1984*, la *novlangue* entrepreneuriale est une forme d'embrigadement de la pensée par l'imposition d'un nouveau vocabulaire qui détruit les mots de la langue afin de rendre impossible toute pensée libre. Il s'agit d'une sorte de langue de bois (épurée et politiquement correcte) qui s'impose à tous dans l'entreprise et qui contamine les salariés et même les syndicats. Il devient donc très difficile de ne pas participer, bien à son insu, à la propagation de ce « langage abscons, caractérisé par l'abus des sigles et des acronymes, des anglicismes, des oxymores et des euphémismes<sup>206</sup>. » Mais les personnages de Thierry Beinstingel, tous des salariés le plus souvent dans une grande entreprise de télécommunications (comme l'auteur lui-même d'ailleurs), sont aussi des écrivains ou des gens qui éprouvent un goût pour les mots et la langue d'une manière générale. Dès lors, cet intérêt pour les mots et pour l'écriture leur permet de mieux comprendre l'enjeu de la perte de cette langue qui signifie une perte de liberté finalement. Les romans de Thierry Beinstingel présentent donc la parole dite et écrite des salariés comme lutte contre l'opacité du langage managérial et contre le manque de sens total dans l'entreprise.

*Daewoo* de François Bon est également un roman de la parole ouvrière. Il s'agit de la restitution des voix des femmes licenciées, des voix qui se dressent contre l'oubli, certes, mais aussi pour humaniser « Les déclarations, les reportages, les rapports » et surtout pour discréditer « Les mots à voix posée et propres des puissants » (*D*, p. 12). Le roman est là pour combler un vide qui existe entre ouvriers et responsables en œuvrant à faire entendre la voix des ouvrières absentes dans les médias et dans le débat politique,

---

<sup>205</sup> Jacques Rancière, *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, p. 53.

<sup>206</sup> Chantal Michel, « Travail et contrainte dans l'œuvre de Thierry Beinstingel », *Intercâmbio*, 2<sup>e</sup> série, vol. 5, 2012, pp. 136-154, p. 149. [En ligne] URL : <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10603.pdf> (consulté le 30 janvier 2020).



« on n'écrit pas des faits, mais plutôt des relations » (*D*, p. 224), affirme François Bon. En faisant de son roman un espace où la parole de ces femmes peut être entendue, l'écrivain « cherche à figurer les conditions originelles du politique, son archéologie, en esquissant le réseau complexe de voix qui ont à se heurter l'une l'autre<sup>207</sup>. » Ce sont donc les différentes voix qui structurent le roman contemporain du travail : la voix des chômeurs, la voix des marginaux mais également la voix du narrateur/auteur qui s'entremêlent parfois au point de rendre problématique la place et le rôle de l'instance narrative.

Toutefois, il faut se garder de prendre l'écrivain pour un « porte-parole » de ceux qui sont privés de parole, une étiquette qu'on attribue très souvent et d'une manière hâtive à François Bon. Car porter la parole des autres signifie présenter ou communiquer cette parole à la place d'une personne ou d'un groupe de personnes, ce qui suppose que l'écrivain possède une légitimité et une reconnaissance lui permettant de parler au nom des autres. Ceci suppose aussi que la voix de l'écrivain est non seulement extérieure à celle des autres mais qu'elle serait plus à même de dire leur condition. Aussi parler à la place des autres suppose-t-il une double négation : celle de celui qui porte la parole puisqu'il présente un récit par procuration et celle des autres qui cèdent à une autre personne leur droit de s'exprimer et donc d'exister. Il est vrai que parfois l'écrivain reçoit une demande de la part d'une personne de porter sa parole dans un livre comme celle formulée par la jeune femme morte de *C'était toute une vie* à François Bon : « j'ai des choses très importantes à te communiquer et je voudrais que tu l'arrange afin que ce soit lisible<sup>208</sup> », dit la jeune Myriam. Si François Bon voulait jouer le rôle de porte-parole il aurait arrangé cet énoncé pour le présenter d'une manière plus soutenue, mais le fait de l'avoir transcrit tel qu'il est avec sa grammaire approximative est la preuve qu'il refuse de se placer devant ou au-dessus de la locutrice. François Bon n'entend pas la demande de la jeune femme comme un appel à hisser cette parole dite spontanément au rang de littérature car sa conception de l'écriture « ne tient pas à la maîtrise des mots et comme

---

<sup>207</sup> Stéphane Inkel, « Archéologie du politique chez François Bon », @analyses, vol. 7, hiver 2012, p. 8-28, p. 25.

[En ligne] URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/385/298> (consulté le 3 février 2020).

<sup>208</sup> François Bon, *C'était toute une vie*, Paris, Verdier, 1995, p. 8.

on les arrange, mais à une autre expérience, du corps et des yeux, du souffle, où c'est elle-même (la jeune femme) qui est devant<sup>209</sup> ».

Nous nous éloignons donc de la simple traduction d'une parole pour assister à la mise en scène du « procès d'une écriture<sup>210</sup> », affirme Aurélie Adler. En d'autres termes, la parole de l'autre tel qu'elle se présente avec sa faiblesse et son hésitation pose le doute sur la capacité de l'écriture à rendre compte de l'incertitude face au réel et, par voie de conséquence, rend incertaine toute compétence de la voix auctoriale elle-même à rendre compte de ce réel. Incertitude sur la position de cette voix qui ne peut plus prendre le dessus sur les autres voix comme dans un roman réaliste, incertitude également sur le rôle de cette voix auctoriale qui ne peut plus se contenter de témoigner d'une réalité tout en étant en marge de l'histoire racontée.

Le roman contemporain du travail, à travers la polysémie des voix, redéfinit donc la position du sujet dans son récit en repensant la distance entre « soi » et « l'autre ». Dès lors, dire que l'écrivain est un « porte-parole » relève d'une lecture simpliste qui néglige le rôle de la parole de l'autre comme appel à effectuer un travail sur soi-même, sur l'écriture et donc sur la représentation du réel. Également, la lecture de ces romans du travail nous montre que la présence de la voix de l'autre remplit deux fonctions dans ces textes : une fonction esthétique et une fonction éthique. D'abord, cette parole collectée à vif dans une situation réelle ou même imaginée par l'écrivain constitue un matériau nécessaire à l'entreprise romanesque : « [...] les visages et les voix, les produire est ce roman » (*D*, p. 14), écrit François Bon. Ce matériau dicte sa forme et son rythme à la phrase, il impose surtout une certaine lecture du réel à laquelle cet écrivain, désarmé, adhère volontiers.

Dans ce sens, l'entretien avec l'ouvrière de Daewoo Villiers portant sur l'incendie de l'usine Daewoo à Mont-Saint-Martin est très significatif. Dans cet entretien, l'ouvrière dont le mari travaillait à l'usine incendiée nous livre sa conception de l'« angoisse ». Une parole étendue, libre et directe marquée par des guillemets qui s'ouvrent à la page 29 et ne se referment qu'à la page 36. Le lecteur oublie par moment qu'il s'agit d'un entretien entre le narrateur-enquêteur posant des questions et enregistrant les réponses avec son magnétophone et l'ouvrière parlant de son expérience

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>210</sup> Aurélie Adler, « François Bon : le partage des voix », *op. cit.*, (consulté le 8 février 2020).

dans une langue d'ouvrière. La question de départ posée par l'enquêteur est omise de ce long passage, elle est reprise par l'ouvrière qui dit « Vous me dites c'est quoi l'angoisse... » (*D*, p. 31) nous rappelant qu'il s'agit d'un entretien où elle est censée répondre à une question posée par le narrateur. Seul le discours de l'ouvrière est mis en scène, un discours qui porte une réflexion profonde sur la distinction subtile entre la peur et l'angoisse : le premier étant un sentiment personnel « de ce qui devant vous se rapproche » et le second un sentiment inexplicable, « diffus », explique-t-elle avec une lucidité peu ordinaire.

Dans ce récit, la voix de l'ouvrière ou plutôt l'effet de sa voix, consiste à « dramatiser fortement le niveau narratif lui-même<sup>211</sup> », comme l'explique Dominique Rabaté. En effet, ce niveau narratif monte en crescendo au fur et à mesure que la narration progresse. Au début, l'ouvrière parle de l'impact psychologique de l'incendie de l'usine sur elle-même, puis elle élargit les conséquences du drame sur toute la communauté en avouant qu'elle n'a pas « le monopole de l'angoisse. » Après, la dramatisation de la narration atteint son summum quand l'ouvrière invoque la métaphore de la « photo », elle-même élargie en projection « comme au cinéma. » Ce déplacement de l'image du feu qu'on voit à un feu qu'on porte « pour longtemps dans la tête » concourt à l'amplification de la scène de l'incendie qui passe d'un endroit précis (l'usine) à un incendie imaginé de toute la ville.

Aussi dans cette narration de la scène de l'incendie, la voix de l'ouvrière impose-t-elle son rythme au récit du drame avec des phrases qui deviennent plus longues, elle entraîne le narrateur-enquêteur dans une scène apocalyptique constituée de contraste de couleurs opposant le noir de la nuit au « bleu, vert et rouge » des flammes, de sons des « boums et des cracs » et de formes de mur de fer « qui se tord, qui se déplie comme matière molle. » La voix de l'ouvrière, ou l'effet de sa voix, donne l'impression d'un incendie démesuré et ravageur comme ceux qu'on peut voir dans un film ou dans un tableau de peinture. Ce sont les mots de l'ouvrière, son souffle découpé et ses larmes, c'est aussi sa manière de dire son « inquiétude » qui constituent le matériau de l'écriture du réel. Le narrateur, lui, n'intervient qu'à travers une brève phrase mise entre deux

---

<sup>211</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement. Esthétiques et discours de la fin*, José Corti, 1991, p. 28.

parenthèses « (je pensais à une ville qu'on aperçoit en surplomb) » où il adopte une posture humble et obéit à l'injonction de l'ouvrière : « regardez la ville en surplomb ».

Ce récit complexe de l'incendie de l'usine Daewoo par une ouvrière anonyme met en doute la légitimité et la capacité de l'écrivain à exprimer la complexité du réel sans le recours à la parole de ceux qui le vivent. Dans *Daewoo*, comme dans d'autres textes de François Bon, la multiplication des ressources énonciatives permet un accès au réel qui ne peut se faire que par une énonciation polyphonique. Ce procédé romanesque pose la problématique de la place de l'écrivain dans le texte ainsi que celle de son rapport à autrui, car s'il marque une distance entre l'écrivain et ceux qui souffrent, il constitue, à travers cette même distance, les bases d'un échange qui s'effectue horizontalement entre l'écrivain possédant le savoir-faire littéraire et les ouvrières licenciées fortes de leur connaissance intime de la violence sociale. Aussi cette distance entre la parole de l'autre et celle de l'écrivain donne-t-elle forme et existence à cet « autrui » qui n'était que silhouette anonyme. Et c'est dans ces silhouettes anonymes que « nous connaissons les limites et les marques de notre identité collective », affirme Marc Augé, car ces marginaux « sont ce que nous ne sommes pas<sup>212</sup> », ajoute-t-il.

Mais il ne s'agit pas pour François Bon d'écrire *sur* ces marginaux ni d'être l'intellectuel qui leur montre le chemin, qui leur donne la parole : « Je n'aime pas ce qu'on me renvoie en permanence sur l'écriture des déshérités, des marges ou tout ce vocabulaire de l'écriture *sur* : j'écris ce que j'ai constaté, j'écris ce qui était moi et ce que je traversais<sup>213</sup> », affirme François Bon. L'expérience de l'autre ramène donc le sujet à sa propre expérience d'homme et d'écrivain. Ce retour au « je » à travers « l'autre » fait de l'écriture un acte de partage lisible dans des romans comme *Daewoo* ou *Un fait divers*<sup>214</sup>, ou dans des récits issus d'ateliers d'écriture comme *C'était toute une vie* ou *Prison*. Dominique Viart estime que la présence de la voix des marginaux dans ces deux derniers récits rend compte de la dimension éthique de l'écriture, de son ouverture sur la condition humaine « fondée par l'écrivain sur un discret mais véritable *partage du*

---

<sup>212</sup> Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Hachette, Pluriel, 2001, p. 86.

<sup>213</sup> François Bon, Entretien avec Fabrice Chatelain et Fabrice Gabriel, *Scherzo*, n°7, 1999, p. 7. Cité par Séverine Bourdieu, « Entrer dans un regard : *Mécanique* de François Bon », *Littératures* [En ligne], 78 | 2018, mis en ligne le 23 juillet 2019. URL : <https://doi.org/10.4000/litteratures.1867> (consulté le 12 février 2020).

<sup>214</sup> François Bon, *Un fait divers*, Minuit, 1993.

*tragique*<sup>215</sup>. » Cette expression que nous soulignons est significative parce qu'elle éclaire d'abord le rapport de l'écrivain à ceux qui souffrent ainsi qu'à son propre texte, c'est-à-dire la manière de dire cette souffrance. Ainsi, le terme « tragique » devrait se lire dans ses deux acceptions : l'acception sociale et l'acception esthétique. Ici que la tragédie, ce genre théâtral cher à François Bon, n'est que l'expression de la souffrance et de la lutte, alors il recouvre aussi bien les conditions de la création artistique face au vide créé par la complexité du réel comme objet de l'écriture que les conditions de vie du détenu ou de la licenciée face aux mutations du monde contemporain. Si ces derniers souffrent de l'exclusion et de l'inégalité sociale, l'écrivain, lui, souffre de l'incapacité de représenter cette exclusion et cette injustice.

Enfin, le « partage » signifie le déplacement de l'écrivain chez les exclus dans les cellules de reclassement, les banlieues ou les prisons pour vivre leur souffrance, il signifie une proximité qui permet de trouver les mots justes qui seraient à même de dire cette souffrance. En effet, ce « partage » n'a pas pu se réaliser sans la présence de François Bon et Leslie Kaplan sur le terrain pour animer des ateliers d'écriture et de lecture d'œuvres littéraires avec des jeunes de banlieue ou des ouvriers. Aurélie Adler considère ce déplacement comme « retour de la langue sur son origine et retour à l'énonciation poétique, porteuse de cette lutte de la parole contre le vide qui la menace<sup>216</sup> ».

Être à l'écoute de la parole de l'autre, faire de la littérature *avec* l'autre n'est donc qu'une manière d'établir « un rapport vivant au monde et aux autres, un rapport qui tient compte de ce qui est porté par le fait même du langage, de ce que c'est, LES MOTS<sup>217</sup> », écrit Leslie Kaplan. En d'autres termes, le roman contemporain du travail fait de la parole hésitante et de la condition difficile de l'autre des outils, ou des dispositifs pour parler du réel, pour essayer de le reconstituer, de le produire.

Néanmoins, les mots s'avèrent impuissants devant un réel constitué de situations innommables car enveloppées de non-dit, de paroles étouffées et de silence ineffable. Dès lors, l'écrivain contemporain du travail se trouve obligé de s'aventurer sur des terres

---

<sup>215</sup> Dominique Viart, « De soi, des autres – et retour », p. 69-86 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 70. (Nous soulignons).

<sup>216</sup> Aurélie Adler, « François Bon : le partage des voix », *op. cit.*, (consulté le 15 février 2020).

<sup>217</sup> Leslie Kaplan, « Art et citoyenneté », p. 265-269 in Leslie Kaplan, *Les outils, op. cit.*, p. 266.

qui ne sont pas les siens : les terres des sciences humaines (sociologie, anthropologie)  
mais également celles des arts visuels ou de la scène.

# Chapitre 3

## Un réel à produire

## A- La voie de l'art visuel

### 1 - À l'origine, des images

Si la littérature réaliste, en faisant circuler le fameux miroir, vise à reproduire la réalité avec fidélité, la littérature contemporaine (surtout celle qui porte sur le monde du travail) cherche à donner forme au réel, à le faire ressortir d'un vide ou d'un blocage. Ce réel à représenter, qui serait invisible tant qu'il n'a pas été dit, doit être inventé à partir d'un objet, d'un visage ou d'une image. En effet, les images peintes ou les photographies constituent non seulement une manière de percevoir le réel, mais permettent parfois un retour sur l'origine, ou peut-on dire, sur l'archéologie d'un lieu particulier ou de toute une région. Prenons l'exemple de ce tableau que François Bon découvre au musée de l'Hermitage à Leningrad et que le titre s'était définitivement inscrit dans son esprit : *Jeune fille de Lorraine* :



Émile Friant : « Jeune lorraine pensive », dessin, musée de l'Hermitage<sup>218</sup>

Ce dessin de l'artiste peintre lorrain Émile Friant déclenche chez François Bon le souvenir de toute une région, la Lorraine en l'occurrence, connue jadis par son activité industrielle à l'époque où « elle vivait de la transformation du fer en acier » (*D*, p. 15). Le tableau évoque chez l'écrivain le souvenir d'une ville, Longwy, et de ses trois aciéries qu'il découvre en 1974 « quand [il] ven[ait] l'été [s'] y louer en intérim pour payer [ses] années étudiantes » (*D*, p. 16), écrit-il. Une ville dont le nom était l'emblème de l'acier, dont le nom signifiait non seulement une extrémité, un terme géographique de la France,

---

<sup>218</sup> Émile Friant : « Jeune lorraine pensive », dessin, musée de l'Hermitage [En ligne] : <https://artlorrain.com/content/lamiti%C3%A9-franco-russe-vue-par-les-artistes-lorrains-en-1893>



mais plutôt le terme matériel de notre rapport aux éléments : le feu et les mines. Telle la fameuse madeleine de Proust qui déclenche la mémoire du narrateur d'*À la recherche du temps perdu* dans *Du côté de chez Swann*, ce dessin fait revivre des souvenirs de rencontres faites lors du passage de l'écrivain par les usines lorraines : son premier ami italien ou le second ami polonais. Des souvenirs aussi d'accidents ou de décès affichés chaque matin sur le panneau à l'entrée de l'usine où on informait du nombre des morts et des blessés.

Outre l'origine lorraine de la jeune fille sur le dessin, c'est à cause de son regard sérieux, silencieux et résistant que François Bon lui a accordé toute cette attention. Ce dessin incarne toutes les spécificités de la vieille région industrielle : d'abord, sa qualité de témoin silencieux d'un temps qui change, puis, son caractère rebelle, son refus d'obéissance à une logique mercantile qui ravage les hommes et les choses. Cette jeune fille dans le tableau symbolise surtout les souffrances et les résistances des femmes lorraines telles les centaines d'ouvrières licenciées de Daewoo. En effet, cette jeune fille anonyme dans le tableau d'Émile Friant pourrait être l'une de ces femmes dans *Daewoo*, elle pourrait s'appeler Tsilla, Ada, Naama ou Saraï, elle aurait le droit à un corps qui bouge et qui s'exprime sur une scène de théâtre. Elle peut même porter le nom du personnage principal du roman : Sylvia, symbole de la résistance à l'usine avant de se suicider à la suite de son licenciement.

Le dessin d'Émile Friant tient donc sa puissance non pas en ce qu'il montre mais plutôt en ce qu'il évoque comme toutes les images qui précèdent le travail d'écriture chez François Bon. Tel est le cas des clichés des photos de famille en noir et blanc pris par Eugène Bon, le père de l'écrivain, durant les années cinquante et soixante sur lesquels est centré *Mécanique*, le texte à caractère autobiographique. Le lien entre la photographie et l'écriture est très étroit chez François Bon, chose qui explique sa collaboration avec des artistes photographes comme Antoine Stéphani ou Jérôme Schlomoff. De sa collaboration avec Antoine Stéphani naissent deux ouvrages consacrés à deux lieux désertés de la ville de Paris : *Billancourt*<sup>219</sup> et *Petit palais*<sup>220</sup>. Mais c'est avec Jérôme Schlomoff que la collaboration était plus féconde : d'abord *To shoot*<sup>221</sup>, un texte

---

<sup>219</sup> François Bon, Antoine Stéphani, *Billancourt*, Paris, Éditions du Cercle d'art, 2003.

<sup>220</sup> François Bon, Antoine Stéphani, *Petit palais*, Paris, Éditions du Cercle d'art, 2006.

<sup>221</sup> François Bon, « To shoot », dans Jérôme Schlomoff : *Portraits. Exposition du 10 décembre 1993 au 27 février 1994*, Bordeaux, CAPAC-Musée d'Art contemporain, 1993.

d'accompagnement pour le catalogue d'une exposition présentée par Schlomoff au CAPAC de Bordeaux, puis, la publication ensemble de dix cartes postales légendées réalisées lors d'un voyage commun à Lodève. À l'époque où François Bon était auteur associé au Centre Dramatique National de Nancy en 1998 et en 2000, il a associé Jérôme Schlomoff à un ensemble de projets dont un livre, *La douceur dans l'abîme*<sup>222</sup>, issu d'un atelier d'écriture animé par François Bon auprès des sans-abri du foyer de réinsertion sociale Pierre-Vivier à Nancy. Aussi, de leur voyage ensemble en train chaque jeudi de Paris à Nancy, naissent deux textes très importants, un récit *Paysage fer* et un recueil de textes et de photographies *15021*<sup>223</sup>, les deux publiés en 2000.

Mais pourquoi François Bon fait-il appel à des photographes, lui qui ne se déplace jamais sans son appareil photo, son « petit numérique » (*D*, p. 80), comme il l'appelle ?

Dans une étude qui porte sur l'univers visuel de François Bon, Séverine Bourdieu distingue deux usages de la photographie : « prendre des photos et être photographe<sup>224</sup>. » Elle estime que François Bon ne semble pas considérer son activité photographique comme une pratique artistique mais plutôt comme une pratique archivistique : une sorte de documentation préalable au travail de l'écriture, alors que les photographies des artistes-photographes sont déjà une œuvre qui a ses propres modalités de révélation du visible. En effet, le rapport qu'a l'écrivain et l'artiste photographe au référent n'est pas tout à fait le même. Car si l'écriture contemporaine se veut transitive, c'est-à-dire elle n'est plus son propre objet, la photographie est un art qui se suffit à lui-même en prenant pour objet l'image, le point de vue et le travail technique. En décrivant son ami photographe Jérôme Schlomoff à l'œuvre, François Bon dit que ce dernier, avec son Rolleiflex contre son ventre, n'a pas le regard sur l'objet qu'il photographie, mais « sur le viseur carré au-dessus du boîtier, arrangeant pour sa photographie non pas les choses mais leur image<sup>225</sup> ».

---

<sup>222</sup> François Bon, Jérôme Schlomoff, *La douceur dans l'abîme*, Strasbourg/Nancy, la nuée bleue/Éditions de l'Est, 1999.

<sup>223</sup> François Bon, *15021*, sur des photographies de Jérôme Schlomoff, Coaraze, L'Amourier, « Carnets », 2000.

<sup>224</sup> Séverine Bourdieu, « Le visible est à construire », p. 209-223 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 211.

<sup>225</sup> François Bon, *15021, op. cit.*, p. 51.

Néanmoins, le travail du photographe et celui de l'écrivain sont proches, car si le premier utilise un appareil argentique ancien : un Rolleiflex, objet de collection « qui inscrit sa pratique et son œuvre dans une longue lignée artistique<sup>226</sup> », le second, lui, se réclame d'Honoré de Balzac, de Franz Kafka et s'inscrit lui aussi dans une longue lignée artistique. Qui plus est, tous les deux portent un regard nouveau sur le paysage urbain avec toute la violence qu'il ne montre pas, qu'il ne dit pas. Ainsi, les deux formes artistiques, l'écriture et la photographie, se rejoignent dans leur objectif, elles œuvrent à produire le visible, c'est-à-dire le réel : la photographie en tentant de « rendre visible, et non pas rendre ou reproduire le visible<sup>227</sup> », et l'écriture en cherchant des mots qui révèlent « la peine, la blessure et la mort puisque c'est ce qu'occultent l'abstraction ici du réel, ses géométries, son silence et son vide<sup>228</sup> ».

À l'origine donc des textes de François Bon il y a des images, des photos, une sorte de mémoire externe qui, comme son « carnet noir » (*D*, p. 14), sert à griffonner « le territoire arpenté, les visages et les voix » (*D*, p. 14). En effet, les textes de François Bon : *Paysage fer* et *Daewoo*, doivent beaucoup à ces clichés car ils servent à « vérifier le texte après coup » (*PF*, p. 81). Il s'agit d'un dispositif technique nécessaire à l'écrivain pour ne pas oublier ce qu'il voit de la fenêtre d'un train qui passe vite (dans le cas de *Paysage fer*), et pour la fixation dans son esprit d'un drame considéré par les journalistes comme un simple fait divers (dans le cas de *Daewoo*). Pour la préparation de ce dernier roman, l'écrivain en a même constitué tout un dossier virtuel dans son site internet *tierslivres.net* intitulé « Daewoo, visages, mémoire<sup>229</sup> », où il expose des photos de l'usine Daewoo Fameck désaffectée, des ouvriers occupant l'usine et les feux de palettes devant le portail en signe de contestation.

Mais ce travail documentaire, aussi important soit-il, ne peut suffire à donner à voir le réel, à l'interroger pour élucider tous ses énigmes. Car, à l'encontre de ses prédécesseurs, François Bon n'est pas le témoin d'une réalité visible, il est plutôt le témoin d'une irréalité, c'est-à-dire de ce qui n'est plus, il est donc le témoin de l'invisible. Pour souligner ce rôle de l'écrivain contemporain, François Bon établit une

---

<sup>226</sup> Séverine Bourdieu, « Le visible est à construire », *op. cit.*, p. 214.

<sup>227</sup> Paul Klee cité par André Rouillé dans, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 38.

<sup>228</sup> François Bon, *Billancourt*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>229</sup> François Bon, « Daewoo, visages, mémoire », URL : <https://www.tierslivre.net/livres/DW/DR.html> (consulté le 23 février 2020).

comparaison entre l'écriture d'Honoré de Balzac et de Franz Kafka (*D*, p. 117-118) et celle de Julien Gracq et de Rainer Maria Rilke (*D*, p. 119). L'écrivain montre que d'une poétique à l'autre on passe de « l'illusion que ce qui vous reste d'un livre est plus vivant et net que le monde vrai » (*D*, p.118) à une tension poétique « par quoi on extorque au réel ce sentiment de présence » (*D*, p. 119). Il s'agit donc « d'extorquer » au réel, c'est-à-dire d'y arracher par la force ce qu'il ne nous délivre pas volontiers. C'est là une conception de l'écriture très différente de celle de Balzac, une écriture conçue comme lutte et comme « tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent » (*D*, p. 110). Ce réel inaccessible est celui que le photographe Jérôme Schlomoff essaie de mettre en lumière, essaie surtout de faire parler dans cette photo de l'usine vide de Daewoo Fameck :



Daewoo Fameck, mai 2003, l'usine vide, photographie Rolleiflex  
Jérôme Schlomoff

Cette photo montre à quel point « Autrefois les poèmes étaient faciles » (*D*, p. 117). En effet, ce qui figure sur la photo n'est pas un paysage naturel ou un portrait à décrire comme dans un roman réaliste, c'est une facette de l'urbanité contemporaine à interroger. Un simple regard permet d'affirmer que cette photographie de Jérôme Schlomoff dissimule beaucoup plus qu'elle ne montre. Dès lors, on peut s'interroger sur ce qui importe vraiment dans cette photo : ce qu'on voit ou ce qu'on ne peut voir ? Pour ce qui est du visible dans cette photographie, il peut être partagé et commun à tous : il s'agit d'une photo en noir et blanc d'un lieu vide qui « ne prête pas à poème » (*D*, p.118). Pour ce qui est de l'invisible, il est problématique, il demande beaucoup plus que le simple regard d'un passager. Il exige, pour être détecté, une sensibilité à la poétique

urbaine et une implication dans les violences sociales que suggère ce lieu vide. François Bon dit : « Moi, je voyais les deux cent cinquante silhouettes des femmes qui huit ans avaient travaillé ici » (*D*, p. 121). En tant que témoin de l'invisible, l'écrivain insiste sur le caractère singulier, subjectif du regard qu'il porte sur l'usine vide en additionnant le pronom tonique « moi » au pronom personnel « je ». Il s'agit d'un regard qui part d'une connaissance de l'histoire de ce lieu qui, autrefois, grouillait de vie. Le travail de François Bon commence donc, non pas avec la mort de l'écrivain comme l'annonçait Roland Barthes, mais plutôt avec la mort d'un lieu, d'une ville ou de toute une région, il commence là où le réel sombre dans le mutisme.

## 2- Vidéos et cinéma

L'affrontement du réel, cette entreprise si difficile, amène donc François Bon sur des voies inédites qui exigent une variation des formes et des outils de représentation de ce réel. Ainsi, du dispositif photographique où l'écrivain collabore avec des photographes professionnels tels qu'Antoine Stéphanie ou Jérôme Schlomoff, il tente aussi d'interroger le réel moyennant des ressources propres au langage cinématographique. En effet, outre le récit *Paysage fer* et le recueil de textes et de photographies *15021*, le voyage en train corail Paris-Nancy, chaque jeudi, le matin à 8h18, donne naissance à un film documentaire qui porte le même titre que celui du livre : *Paysage fer*. Écrit par François Bon, réalisé par Fabrice Cazeneuve avec Pierre Bourgeois aux images, Jean-Pierre Bloc au montage et Michel Portal dans la composition de la musique originale, ce documentaire est passé à ARTE, qui l'a produit et diffusé pour la première fois en 2003 dans la fameuse émission « La Lucarne ». C'est Luciano Rigoloni, connu pour sa défense ardente de « la création documentaire atypique » diffusée sur la chaîne franco-allemande, qui propose à François Bon cette émission étant l'assistant de Thierry Garrel qui dirige l'unité Documentaires.

Au début, ce documentaire devrait s'intituler "Le front contre la vitre", avant que ne soit maintenu le même titre que le livre. François Bon justifie ce choix en disant : « "Le front contre la vitre", tant c'est par la rêverie, quand le train laisse fuir toute chose,

qu'on rejoint cette mémoire, la plus vitale<sup>230</sup>. » Car, pareil au livre, le projet du film documentaire est de sauver pour mémoire un paysage urbain qui risque de disparaître une fois les trains corail auront été radiés du parc SNCF et remplacés par la ligne du TGV Paris-Strasbourg. Le film vient donc renforcer la visée documentaire du texte qui, par le procédé de l'inventaire, oriente notre attention vers ce qui n'a peut-être pas d'importance aujourd'hui parce qu'il est présent (usines, routes, villages, canaux etc.), mais qui laissera un grand vide demain quand il aura disparu.

Toutefois, en lisant le texte et en visionnant le documentaire, on ne peut s'empêcher de croire que les deux œuvres dépassent la visée documentaire en portant non seulement sur la disparition de ce paysage de bord de la voie ferrée, mais en interrogeant surtout notre manière de percevoir ce paysage. Car le changement de moyen de transport induit un changement dans la perception du paysage en dehors du train. La vitesse du TGV modifiera à jamais la morphologie des objets vu à travers la vitre, et par conséquent, il modifiera notre attitude de voyageur habitué à contempler les paysages et à rêver. Cette grande vitesse effacera le visage des villes, les couleurs des arbres et obligera le regard des voyageurs à ignorer le dehors pour ne s'intéresser qu'aux choses du dedans (conversation, journaux, écrans ...) : « On sera nous-même dispensés de constater l'abandon. On ne regardera même plus, peut-être, aux vitres du train » (*PF*, p. 89), regrette François Bon. Il est donc question, dans les deux œuvres, d'un travail sur la perception des structures du réel dans leur processus de mutation. À travers le *métatexte*, le texte porte en effet une réflexion profonde sur son propre projet à savoir la saisie du réel par le regard et la transcription de l'expérience de la vision en mouvement.

Quant au film, il constitue une autre manière de penser le rapport que peut avoir le regard, à travers des moyens techniques, avec un réel. Cette nouvelle manière de la représentation du réel, le cinéma en l'occurrence, exige de l'équipe de tournage la conjugaison de trois supports techniques : La DV (digital vidéo), l'image fixe et le super 8 (format de film cinématographique lancé par Kodak en 1965 pour cinéma amateur)<sup>231</sup>. François Bon explique que l'alternance « de la DV et de l'image fixe, le filé de la

---

<sup>230</sup> François Bon, « Paysage fer, passer du livre au film. *Textes complémentaires, journaux, relevés, entretiens* », [En ligne] URL : <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3936#film> (consulté le 26 février 2020).

<sup>231</sup> François Bon, « Paysage fer, passer du livre au film », *op. cit.*

photographie noir et blanc ayant un rendu bien plus troublant, propice à la rêverie<sup>232</sup>. » Ces moyens techniques agissent sur le paysage, ils le modifient dans le but de faire persister la vieille figure du voyageur rêveur, c'est-à-dire du voyageur producteur de son propre paysage.

Mais comment peut-on concilier le genre « documentaire » et l'objectif annoncé du film à savoir « la rêverie » ?

Cette jonction des deux notions serait la définition de ce que les responsables d'ARTE considèrent comme « documentaire atypique. » Il s'agit en effet d'un film ancré dans la réalité puisque le train qui relie Paris à Nancy est bien réel, les lieux qu'on traverse le sont également, ainsi que les gens rencontrés lors des différents arrêts et dont on mentionne les noms à la fin du film. Mais l'intégration dans le film de commentaires en voix off apporte une touche poétique qui enrichit l'analyse historique et sociologique des paysages vus. Chose qui rapproche le film d'un genre littéraire connu depuis la renaissance à savoir « le carnet de voyage », une époque où les artistes ont l'habitude de faire leur « Grand Tour ».

Pascale Argot définit le carnet de voyage comme étant « le récit visuel et littéraire d'une exploration, qui oscille entre l'art graphique, le journalisme, les sciences humaine et la poésie<sup>233</sup>. » L'idée de la rêverie associée à la visée documentaire vient donc de la spécificité de ce genre d'écrit pratiquée pendant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles marqués par la découverte de nombreuses *Terra incognitae* (l'Orient et le Nouveau monde). Mais François Bon n'est pas naturaliste, il n'est ni La Pérouse ni Buffon ni Darwin, et son voyage ne relève pas d'un goût pour l'exotisme qui le pousse à quitter la métropole à la découverte des richesses d'un monde nouveau. L'écrivain ne fait que transposer la pratique d'un genre ancien sur une expérience contemporaine qui est celle du voyage en train qui dure trois heures.

Ce train corail est au centre de tout le documentaire, il constitue à lui seul le support de toute cette impression de rêve. C'est à partir de « ce train d'Apollinaire<sup>234</sup> »

---

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> Nicolas Santucci, « Dessins et origines du carnet de voyage », *Libération*, 5 décembre 2014, [En ligne] URL : [https://www.liberation.fr/voyages/2014/12/05/desseins-et-origines-du-carnet-de-voyage\\_1155735/](https://www.liberation.fr/voyages/2014/12/05/desseins-et-origines-du-carnet-de-voyage_1155735/) (consulté le 20 juin 2020).

<sup>234</sup> Cette expression ainsi que toutes celles que nous mettons entre guillemets dans cette partie sont extraites du texte d'accompagnement (voix off) dans le film *Paysage fer* : URL <https://youtu.be/3SP-jfp0l9s?si=9MBjNtMOMXsW0hQQ>

que le « rêve » se déclenche. L'allusion à Guillaume Apollinaire nous rappelle le côté poétique relatif au voyage au temps où les déplacements étaient transcrits dans les fameux « carnets de voyage ». Cette allusion au grand poète du XIX<sup>e</sup> siècle nous rappelle aussi que le train est un symbole de la modernité, période de la constitution du paysage urbain des villes européennes avec toutes leurs facettes parfois contradictoires : les grandes agglomérations où on se sent si seul, les bâtiments industriels dont on ne sait s'ils témoignent de « la santé du monde ou de sa misère » et enfin les nouveaux moyens de transports qui nous font gagner du temps mais qui nous font perdre le plaisir de rêver.

François Bon a fait de ce voyage en train une possibilité de rêver en donnant de ce train l'image d'une chambre qui abrite les voyageurs, qui les protège du froid et des dangers de l'extérieur. Mais il le fait en ouvrant cette chambre sur le monde du dehors, sur un réel qui n'advient que par le cadre restreint de la vitre : « ce dispositif optique minimum, [qui] est image et reflets, [qui] se pose d'emblée comme séparé de son arbitraire réel<sup>235</sup> », écrit François Bon. Ce cadre optique minimum nous sépare des choses vues, et c'est cet éloignement qui contribue au travestissement des formes et des mesures des objets comme dans un rêve. Par exemple, « Vue par la vitre, c'est un peu la ville en jouet, la vie en miniature », dit la voix off dans le film.

Aussi cet éloignement additionné à la vitesse fait que le monde nous paraît « comme un chantier d'archéologue, un fragment arbitraire du monde vu en coupe ». Comme le rêve donc, la vitesse fragmente les images, les multiplie et fait qu'on ne puisse rien retenir de ce qu'on a vu. Cette dimension onirique qu'acquiert le voyage est également accentuée par le manque de lumière et le brouillard des matins hivernaux. Dans ce cadre confus, le voyageur a l'impression « d'un voyage dans le temps, comme dans ces contes, où par une nuit de brouillard, une ville enfouit et réapparaît », dit encore la voix off. Nous savons que le narrateur a fait ce voyage plusieurs fois, mais ce serait le changement de lumière et donc de couleur qui donne cette impression « de voyage en pays inconnu », ce serait ce changement qui donne aux objets et aux lieux cet aspect mystérieux comme cette usine verte vue des dizaines de fois mais qui paraît toujours « compacte, mystérieuse ».

---

<sup>235</sup> François Bon, « Paysage fer, passer du livre au film », *op. cit.*



Le film alterne deux sortes de regard, celui à travers la vitre du train en mouvement et celui direct en descendant du train. Car François Bon et son équipe ne se sont pas contentés de ce qu'ils ont vu du train, ils ont loué une voiture en revenant à Paris pour avoir une image fixe et rapprochée de ce qui défilait en vitesse et de loin lors de leur voyage. Ces scènes filmées en dehors du train pourraient donner l'impression d'une possible élucidation des mystères vus lors des passages du train, mais, en réalité, ces images ne font qu'approfondir ce mystère qu'on voyait en miniature : « Du monde vide on est passé au monde peuplé, et le mystère n'a fait que s'en renforcer », déduit le narrateur dans le documentaire. L'exemple de la remarquable usine à chaux est révélateur de ce mystère qui persiste : il s'agit en effet d'une structure complexe qu'on voit à travers la vitre et qui refuse de révéler ses secrets même en la pénétrant par le train. Elle ne nous montre que sa facette blanche ainsi que la complexité de ses bâtiments, mais elle nous dissimule les visages des 160 hommes et 4 femmes qu'elle emploie.

À Toul aussi l'équipe de tournage rencontre la même confusion devant cette boîte de nuit « L'Évasion » qui contraste avec la prison d'en face. Également, tenté par ce qui peut exister derrière les fenêtres closes des bâtiments du bord de la voie ferrée, l'équipe de tournage nous ouvre les portes de l'appartement d'un chemineau dans la gare de Pargny-sur-Saulx, celles de l'écluse 37 ainsi que celles d'un bureau d'un aiguilleur entre deux tunnels. Mais les interrogations qu'on avait derrière la vitre du train en mouvement persistent, puisque tous les ouvriers interrogés ne répondent que par un long silence durant lequel nous ne voyons que leurs visages impassibles en gros plan.

Alors, que signifie ce passage d'un espace mobile à un espace fixe, d'un espace large à un espace restreint si le mystère persiste encore ?

En fait, ce déplacement du macrocosme au microcosme rend compte de la complexité du réel et, par conséquent, de la difficulté de sa représentation. Car, à mesure que le regard passe du panoramique au zoom, il en résulte une « accumulation progressive [...] des signes<sup>236</sup> » qui, comme des sédiments, forment des strates et font de ce monde « une étendue et une profondeur, un puzzle et une mise en abyme, une combinatoire et un système d'emboîtement à l'infini<sup>237</sup> », comme le remarquait Georges

---

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> James Brydon, « Georges Perec. La preuve de la poésie par le désastre », *op. cit.*, p. 136 (consulté le 2 mars 2020).

Perec dans un autre contexte. Ceci met François Bon devant un véritable défi, celui d'extraire ces signes du réel et celui de réussir à trouver des liens entre tous ces signes. Pour l'extraction des signes, il recourt à la narration « transmédia », c'est-à-dire à l'utilisation combinée de plusieurs médias pour développer une expérience unifiée et cohérente<sup>238</sup>. Pour l'établissement des liens entre tous ces signes, il accompagne les images filmées d'une parole prononcée par un narrateur absent prenant la forme d'une voix off. Mais ce recours à la photo fixe, à l'image mobile et à la parole dite et écrite ne vise pas à organiser ce réel qu'il donne à voir et à lire, il vise plutôt à nous inviter à imaginer ces liens possibles entre des signes parfois contradictoires. Mieux, *Paysage fer*, cette œuvre complexe, ne fait que nous renvoyer notre image d'individu perdu dans un paysage urbain dont la signification nous échappe. Que peut-on retenir en suivant le regard et la pensée du narrateur de *Paysage fer* sinon un ensemble d'interrogations sur notre quotidien en désordre, sinon un appel à penser ce qui peut y avoir au-delà de la « simple présence des choses » ?

*Paysage fer* confirme ce que pensait Thierry Garrel de la création documentaire contemporaine qui, pour lui, n'est plus désormais un moyen « pour asseoir des certitudes mais pour reformuler à l'échelle de microcosmes humains les questions essentielles de la vie<sup>239</sup> ».

---

<sup>238</sup> Cf. Ioanna Vovou, « Henry JENKINS, La Culture de la convergence. Des médias au Transmédia », *Questions de communication*, 28 | 2015, p. 363-364. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10262> (consulté le 2 mars 2020).

<sup>239</sup> Thierry Garrel, *Juste une Image*, Jeu de Paume, Paris, 2000.

## B- La voie de l'art dramatique

### 1 - Théâtre et langage

L'art visuel (photographie, vidéos et cinéma) constitue une entrée au réel, un point de départ à partir duquel François Bon commence son interrogation de ce réel. Mais qu'en est-il du théâtre, cette autre voie que François Bon et Leslie Kaplan empruntent pour affirmer la volonté de la littérature contemporaine de *produire* le réel ?

D'abord, il faut rappeler que les deux écrivains ont écrit directement pour le théâtre. Ainsi, de sa collaboration avec la compagnie du Théâtre des Lucioles, Leslie Kaplan signe *Toute ma vie j'ai été une femme* (2008) et *Louise, elle est folle* (2011). François Bon est aussi auteur de pièces de théâtre avec des textes comme *Scène*, Centre Dramatique Régional de Tours (1998), *Vie de Myriam C.*, Théâtre de la Colline (1999), *Au buffet de la gare d'Angoulême*, Centre Dramatique Régional de Tours (1999), *Fariboles*, Centre Dramatique Régional de Nancy (1999), *Pour Koltès*, Les solitaires intempestifs (2000), *Qui se déchire*, Théâtre ouvert (1999), *Bruit*, Théâtre ouvert (2000) et *Quoi faire de son chien mort et autres textes courts pour la scène*, Les solitaires intempestifs (2004). D'autres textes narratifs ont aussi fait l'objet d'interprétations théâtrales notamment certains textes de notre corpus à savoir *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels* de Leslie Kaplan et *Mécanique* et *Daewoo* de François Bon.

C'est à cette dialectique entre la prose narrative et la représentation théâtrale que nous nous intéressons ici. Dans cette optique, le témoignage du metteur en scène Marcial Di Fonzo Bo à propos de son choix de porter le texte *L'excès-l'usine* au théâtre est très significatif. D'abord, au temps où il était élève à l'école de TNB, c'est-à-dire avant de créer la compagnie les Lucioles, le jeune metteur en scène a choisi de travailler le texte de Leslie Kaplan avec des femmes de la prison de Rennes. Un choix qui élargit le regard sur l'enfermement en passant de l'usine à la prison et en exploitant un thème nouveau à savoir le thème de la folie. Quelques années après, le même texte est représenté au Théâtre Jean Vilar où se sont réunis les Lucioles, 70 habitants de la ville de Rennes et l'orchestre de Bretagne.

Marcial Di Fonzo Bo explique dans un entretien qu'il donne à Raymond Paulet<sup>240</sup> que la cause de son attachement à ce texte réside aussi bien dans sa forme que dans sa matière. Pour ce qui est de la forme, le metteur en scène avoue que l'écriture de ce texte est plus proche de la poésie que de la littérature théâtrale, néanmoins, remarque-t-il, ce texte demeure « comme de la poésie vivante ». Quant à la matière de ce texte, il remarque également qu'il s'agit d'« une matière extrêmement vivante. » En d'autres termes, l'écriture dans *L'excès-l'usine*, comme ne cesse de le répéter Leslie Kaplan elle-même, est une écriture vivante car elle est innovatrice ; il s'agit d'une écriture contemporaine qui se détache des moules préconstruits. Elle est surtout une écriture de l'ici et du maintenant qui s'inscrit dans le réel pour l'affronter et le questionner. La matière du texte est elle aussi vivante car elle supporte l'idée de la lutte pour la vie malgré l'enfermement et l'aliénation.

L'adjectif « vivante » qui qualifie la forme et le fond du texte rend compte du rapport entre l'écriture de Leslie Kaplan et le théâtre. Un rapport qui serait à lire dans un sens réciproque puisque nous ne pouvons dire si c'est cette poésie particulière qui rend le théâtre vivant ou c'est le théâtre qui donne vie à cette poésie. Dans cette perspective, l'exemple de la transposition du pronom indéfini « on » en un spectacle d'une foule vivante est très révélateur. En effet, dans le texte *L'excès-l'usine*, ce pronom indéfini désigne des entités abstraites : des femmes ouvrières dépersonnalisées et anonymes. Sur la scène, ces personnages deviennent concrets par Marcial Di Fonzo Bo qui les matérialise en rassemblant un grand nombre d'habitants de la ville de Rennes, d'acteurs et de musiciens. Un condensé d'humanité allant des simples ouvrières à tous les citoyens et donnant au texte, par conséquent, une dimension sociale et politique large. Car comme le remarque le metteur en scène dans le même entretien : « Dans ce texte la question est politique mais la réponse est poétique ».

Dans le cas de *Daewoo*, le rapport prose / théâtre est plus organique. En effet, si la structure de *L'excès-l'usine* en tant que long monologue de la narratrice se prête à l'art de la scène et inspire un metteur en scène comme Marcial Di Fono Bo, le roman de

---

<sup>240</sup> Entretien avec Marcial Di Fonzo Bo recueilli par Raymond Paulet sur le site : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LExcès-lusine/ensavoirplus/idcontent/11441> (consulté le 19 mars 2020).

François Bon, lui, est « d'abord un projet de théâtre<sup>241</sup>. » En fait, tout a commencé en 2003 lorsque, devant une machine à café au Centre Dramatique de Nancy, François Bon et Charles Tordjman<sup>242</sup> (directeur du centre) lisent dans l'Est Républicain la phrase suivante : « ils ont reçu leur lettre de licenciement et pris déjà contact avec la cellule de reclassement [...]»<sup>243</sup>. » Cette annonce a poussé l'écrivain et le metteur en scène à réagir à la fermeture des usines et au licenciement d'un grand nombre d'ouvriers. C'est à ce moment-là que l'auteur relève le défi de « faire face à l'effacement » (*D*, p. 9) et engage une enquête auprès des femmes licenciées pour recueillir leurs témoignages et les porter sur scène.

*Daewoo* la pièce a été créé au festival d'Avignon du 18 au 24 juillet 2004 avant d'être reprise au Centre Dramatique National de Nancy puis en tournée régionale ainsi qu'au théâtre national de Toulouse d'octobre à décembre 2004. De cette pièce de théâtre naît le projet du livre *Daewoo* comme si l'entreprise de « faire face à l'effacement » avait besoin d'être imprimée sur papier pour atteindre un public de lecteurs beaucoup plus élargi que celui de spectateurs constitué uniquement d'ouvrières licenciées (représentation de mars et octobre 2003). Aussi la reprise de ce drame social complexe dans un roman s'explique-t-elle par le besoin d'être porté par un texte à la structure hybride rendant compte de cette complexité de la situation en mêlant travail d'enquête et écriture romanesque, fiction et réflexions métadiscursives. En effet, il s'agit d'un roman qui efface les frontières entre dialogues théâtraux repris à la pièce de théâtre représentée au festival d'Avignon et entretiens enregistrés entre mai et octobre 2003 juste après la fermeture des trois usines.

Ces deux composantes du roman (dialogues théâtraux, entretiens) se nourrissent l'une l'autre et concourent à faire entrevoir les vies des ouvrières, celles qu'on ne raconte pas dans la presse. Dans une étude intitulée « voix du réel et voix du théâtre », Manet van Montfrans revient sur « l'intrication de textes d'entretiens et de séquences théâtrales<sup>244</sup> » pour remarquer que dans les deux cas il s'agit essentiellement d'une mise

---

<sup>241</sup>Dossier, François Bon : *Daewoo*, théâtre, roman, [ En ligne ] URL : <https://www.tierslivre.net/livres/DW/index.html> (consulté le 20 mars 2020).

<sup>242</sup> Charles Tordjman, né le 6 novembre 1947 à Casablanca au Maroc, est un dramaturge, auteur et metteur en scène. Ses débuts étaient au Théâtre Populaire de Lorraine, il rencontre François Bon au Centre dramatique national de Nancy dont il est le directeur.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> Manet van Montfrans, « Faire face à l'effacement : voix du réel et voix du théâtre dans *Daewoo* », p. 185-199 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 198.

en scène de la parole ouvrière mais avec des modalités propres à chaque forme artistique. Dans les entretiens les ouvrières prennent la parole d'une façon anonyme puisqu'elles souhaitent « ne pas faire état du nom, parfois ni du nom ni du prénom » (*D*, p. 48). Aussi, au cours des entretiens, la prise de parole est-elle individuelle se faisant dans des appartements privés ou dans des locaux publics (école primaire, bureau de reclassement etc.). La finalité d'écouter ces femmes parler serait de les faire sortir de cet anonymat en faisant entendre leur voix et, par conséquent, leur donner un visage. Quant aux séquences théâtrales, les quatre actrices réunies sur la même scène dialoguent ensemble, elles représentent le collectif des ouvrières à l'image d'un chœur dans la tragédie antique qui représente la plèbe. Dès lors, ces séquences théâtrales servent à faire intégrer ces ouvrières exclues de nouveau dans la communauté. Qui plus est, dans *Daewoo* roman, les frontières entre entretiens et séquences théâtrales sont floues puisque dans les entretiens, en prenant la parole, les ouvrières se dédoublent, elles miment une scène qu'elles ont déjà vécue. Dans les scènes théâtrales, les actrices commentent à leur tour une situation vécue qui leur reviennent dans ces temps difficiles d'après la fermeture des usines. Nous avons ici le même ton repris dans les deux types de discours, un ton qui « oscille entre l'abattement, une forme d'autodérision modéré par une force vitale, et une critique sarcastique à l'égard d'une société régie par un libéralisme sauvage <sup>245</sup> ».

Dans le cas de Leslie Kaplan, le théâtre établit un rapport particulier aux mots, un rapport différent de celui qu'on trouve dans un texte littéraire : « Au théâtre, la relation au mot est vraiment différente : elle est généralement plus violente que dans un roman, plus organique, plus physique dans son intensité<sup>246</sup>. » Ici, l'écrivaine établit une comparaison entre le roman et le théâtre, une comparaison qui porte essentiellement sur le statut de la parole véhiculée par les dialogues dans la prose et dans le drame. Leslie Kaplan rappelle que ses origines américaines ainsi que l'influence de ses lectures de Francis Scott Fitzgerald et d'Ernest Hemingway l'ont amenée à réaliser l'importance des dialogues dans le langage. Mais elle prend conscience que si la parole demeure abstraite dans le roman, dans le théâtre elle est à la fois abstraite et concrète, car le théâtre, précise-

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>246</sup> Entretien avec Leslie Kaplan réalisé par Manuel Piolat Soleymat, « Le "mot comme question" : une spécificité du théâtre », *La terrasse*, n° 187, le 10 mars 2011, [En ligne] URL : <https://www.journal-terrasse.fr/leslie-kaplan/> (consulté le 26 mars 2020).

elle dans le même entretien, permet d'aborder la question de la parole « d'une manière frontale ».

Leslie Kaplan insiste sur deux caractéristiques de la parole au théâtre, d'abord, la « violence » qu'elle explique par cette phrase forte de signification : « On peut vraiment se tuer pour une idée au théâtre. » Une phrase qui serait une allusion directe à la tragédie grecque, celle d'Euripide, d'Eschyle ou de Sophocle, avec tous ses héros connus comme Antigone, Électre ou Œdipe. Mais également une allusion au théâtre contemporain, à ses propres personnages comme Louise dans *Louise, elle est folle* qui est, elle aussi, l'incarnation d'une absence, d'une mort : la mort du sens. Aussi la parole au théâtre est-elle violente parce qu'elle est capable de changer le monde, de « déplacer le ciel » pour reprendre le titre de la pièce *Déplace le ciel*. Dans ses pièces, l'écrivaine s'inspire de Samuel Beckett qui part toujours d'un rien, d'un vide représentatif de l'état du monde mis en exergue par la nudité du décor. Comme chez Beckett, la parole jaillit d'un creux dans ses pièces pour recréer un univers nouveau hors des clichés et des idées reçues.

Dans les différentes pièces de Leslie Kaplan, la parole acquiert un statut particulier, c'est à partir d'elle que naissent des paysages nouveaux qu'on ne voit pas nécessairement sur scènes (villes, usines, champs), que naissent également les personnages qu'on évoque mais qu'on ne voit pas comme Louise. Même les personnages présents sur scène ne se dévoilent qu'en se confrontant à la parole de l'autre comme F et E dans *Déplace le ciel*. La force de la parole réside donc dans sa capacité à arracher les personnages d'un monde pour les introduire dans un autre, elle permet de voyager entre des entités opposées : le rêve et la réalité, l'ici et l'ailleurs, le masculin et le féminin, le français et l'anglais etc.

Ensuite, dans sa comparaison entre drame et littérature, Leslie Kaplan évoque une deuxième caractéristique de la parole au théâtre en remarquant que cette dernière y est plus « organique » et plus « physique ». Ce que dit l'écrivaine est en résonance avec la définition que donne Anne Ubersfeld du théâtre : « Le théâtre est corps<sup>247</sup> », dit-elle. Car c'est à travers le corps du comédien que nous pouvons entendre les mots et voir les gestes du personnage qu'il incarne. Pour cette raison, nous soulignons chez Leslie

---

<sup>247</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, Coll. Lettres SUP, 2001, p. 224. Cité par Aurore Chestier, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps*, n°2, 2007/1, p. 105-110, p. 105, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm> (consulté le 28 mars 2020).

Kaplan et François Bon l'importance extrême accordée au corps et à la voix de l'autre que ce soit dans leurs œuvres écrites directement pour le théâtre ou dans celles interprétées pour la scène. Cet intérêt s'explique par la nécessité du corps (comme présence matérielle sur la scène) pour la métamorphose d'une idée abstraite en spectacle vivant, c'est-à-dire pour la transformation d'une absence réelle en présence scénique. Cet intérêt porté au corps dans le théâtre s'explique surtout par la capacité de ce dernier à porter le langage dans toutes ses formes en exprimant une idée par les mimiques, les gestes et la voix. Ces deux composantes (le corps et la voix) sont aussi importantes l'une que l'autre parce qu'elles assurent un lien direct entre deux univers opposés : le réel d'une part et le langage qui le dit de l'autre. En d'autres termes, ils font du théâtre le lieu d'une tension dialectique entre ces deux univers opposés. Et si « le corps du comédien, à travers l'incarnation du personnage, constitue le point de jonction et d'articulation au sein de cette tension<sup>248</sup> », la voix, elle, « se tient dialectiquement à la jonction du corps et du langage<sup>249</sup> ».

## *2- La tension dialectique*

Le théâtre est donc une manière pour François Bon et Leslie Kaplan de mettre en scène une tension dialectique qui existe aussi bien dans le monde réel que dans l'univers de la fiction. La pratique théâtrale chez les deux écrivains constituerait un dépassement de ces deux univers qui se nient mutuellement en les intégrant. En effet, le réel comme affirmation de l'existence immédiate des choses (l'espace, l'objet, le corps et la voix) se trouve interrogé par le travail de fiction qui le remet en cause, le théâtre serait la synthèse de ces deux univers : le réel et le fictif. Et c'est au creux de ce travail sur le langage que s'effectue une décomposition et du réel et de son écriture, c'est-à-dire leur dépassement. En d'autres termes, le théâtre de François Bon et de Leslie Kaplan offre un spectacle vivant de l'émergence du sens à partir de l'affrontement d'une condition sociale reconnaissable dans la vraie vie d'un côté et du langage qui l'exprime de l'autre.

En voyant de près la pratique théâtrale chez les deux écrivains, nous constatons que la première existence que le théâtre décompose et dépasse est celle de l'auteur lui-

---

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> *Ibid.*, 108.



même. Sur scène il s'agit uniquement de la voix et de la parole des personnages portées par les acteurs et non de la voix et de la parole de l'auteur encore moins de son double (narrateur/trice, narrateur-enquêteur). Car, contrairement à l'art romanesque, « il n'y a pas d'auteur dans le théâtre<sup>250</sup> », comme l'affirme Jean Giraudoux. Dans ce même sens, François Bon dit en parlant de son travail avec les acteurs de la comédie française pour la présentation de sa pièce *Quatre avec le mort* : « C'est le corps d'un autre qu'on engage, par bouche et doigts. Et qui fait qu'on disparaît soi-même comme totalité *écrivante*, que cesse effectivement l'auteur<sup>251</sup>. » La deuxième réalité dépassée par le théâtre est celle de l'espace, l'espace usine en l'occurrence. Dans la réalité, l'usine est le lieu de la souffrance, de l'aliénation et de la déshumanisation des ouvriers, mais le théâtre intègre cet espace réel au récit fictif pour en faire un spectacle à la fois proche du réel et éloigné de lui.

L'exemple du texte de Leslie Kaplan *Le livre des ciels* et de son adaptation au théâtre par la Compagnie Cyclone nous éclaire sur ce passage d'un état à un autre de l'espace usine. En effet, de son état de réel brut, il est transformé, par une écriture minimaliste et pauvre, en une idée d'un lieu irréel et infini. Ceci explique le travail du metteur en scène Philippe Penguy qui consiste à représenter la nudité de l'espace et l'idée de son irréalité dans une scène dépouillée où il n'y a pas de décor hormis trois chaises et une immense toile blanche qui flotte au milieu de la scène. Dans cette pièce, ce que le théâtre apporte à la fois au réel et au texte est la technique de l'évocation par le biais de la diffusion sur la toile blanche d'images évoquant des souvenirs ainsi que des scènes de travail ou de vie. En effet, le spectateur assiste à l'évocation de parcelles de vie dans l'usine et en dehors d'elle, des souvenirs de travail, de fatigue, de rencontre et d'amour mais aussi de rupture et de violence. Les changements de couleurs sur la toile ainsi que les mouvements frénétiques des trois actrices additionné au son de la flûte viennent accentuer la dramatisation des récits que prononcent les trois actrices. Ces effets scéniques donnent à voir non pas la réalité de l'usine mais une représentation de l'atmosphère qui y règne.

---

<sup>250</sup> Wolfgang Asholt, « Entre écriture blanche et réalisme précaire : le théâtre de François Bon », intervention au colloque « écritures blanches » organisé à Paris en mai 2002 par Dominique Rabaté (Bordeaux III) et Dominique Viart (Lille III), p. 1. [En ligne] URL : [https://tierslivre.net/univ/X2002\\_WAsholt\\_1Th.pdf](https://tierslivre.net/univ/X2002_WAsholt_1Th.pdf) (consulté le 30 mars 2020).

<sup>251</sup> *Ibid.*

La conception du théâtre comme lieu de dépassement ou de décomposition du réel brut (le quotidien difficile des marginaux) et de son écriture (roman, récit, poésie) permet de passer à une nouvelle forme de représentation de ce réel. Il s'agit d'un réalisme symbolique basé sur un système de revoi, de suggestion de ce qui est absent, de ce qu'on ne voit pas sur scène. Tous les détails de la vie quotidienne qu'on suggère sont à chercher dans les mots prononcés par les protagonistes : « Ce qui est vu, c'est le dedans des paroles<sup>252</sup> », dit François Bon. Ils sont à chercher aussi dans les gestes et mouvements des acteurs ainsi que dans le décor. En d'autres termes, il s'agit d'un théâtre qui met en avant le symbole, l'allégorie, un théâtre où le référent des mots est à imaginer, à construire par les spectateurs que les deux écrivains impliquent dans le spectacle un peu à l'image de Bertold Brecht. Car comme le théâtre de Brecht, celui de Leslie Kaplan et de François Bon est polysémique et ouvert. Polysémique parce qu'il admet plusieurs interprétations le rapprochant ainsi de la conception brechtienne de la forme épique du théâtre où « on travaille à partir d'arguments, on aboutit à une connaissance », un théâtre où « l'homme constitue l'objet même de l'analyse, l'homme qui se transforme et transforme<sup>253</sup>. » Un théâtre ouvert aussi puisqu'il confronte le texte à son référent, c'est-à-dire au réel qu'il évoque, le tout dans un espace scénique ouvert sur le monde, mais d'une manière peu conventionnelle : « Quelque fois, moi, le théâtre, ça me vient en pleine rue » (*D*, p. 116), « C'est ça que je voudrais, comme théâtre, l'usine » (*D*, p. 116), dit Tsilla l'une des protagonistes de *Daewoo*.

À partir de là, le théâtre de François Bon et de Leslie Kaplan invite le spectateur à participer au spectacle et à créer des lieux et des personnages, à créer le sens de la pièce mais, par la même occasion, il est appelé à garder une attitude critique et à construire individuellement le sens d'un réel complexe. L'exemple de la pièce de François Bon *Vie de Myriam C.* est représentatif de l'implication du public dans le spectacle auquel il assiste. D'abord, il faut rappeler que cette pièce est la confrontation d'une vie réelle, celle de Myriam, et du récit qui reprend la vie puis la mort de la femme à la suite d'une overdose. Car Myriam, cette jeune femme droguée et mère de trois enfants, est un personnage réel qui a participé à un atelier d'écriture organisé par François Bon. La pièce

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>253</sup> Michel Neumayer, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertold Brecht », *Pratiques*, 1977, p. 79-100, p. 83. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_1977\\_num\\_15\\_1\\_1018](https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1977_num_15_1_1018) (consulté le 4 avril 2020).

de théâtre ne fait que ressusciter cette femme morte à travers un matériau puisé dans un cahier qu'elle confie à l'auteur ainsi que dans les paroles des autres personnages. Myriam est un spectre qui hante la pièce, elle est présente dans les esprits des autres protagonistes :

Je ne suis pas parmi vous, c'est vous qui m'inventez  
Pour vos propres besoins de repères  
Pour vos propres besoins de croire<sup>254</sup>.

Ce qui nous intéresse dans *Vie de Myriam C.* est le rapprochement qu'elle a avec *Daewoo* la pièce. En effet, dans cette pièce il s'agit là aussi pour les autres protagonistes mais aussi pour les spectateurs, de reconstituer ce personnage absent de la femme morte, et c'est la voix de Myriam elle-même qui argumente l'acte de résurrection. Comme Sylvia, la mort de Myriam serait une perte de repères pour tous les autres qui, comme elle, vivent en marge de la société et sa disparition signifie la perte de tous comme si elle n'était là que pour marquer la limite à ne pas franchir (drogues, chômages). Dans les deux pièces de François Bon, les personnages et les spectateurs ont besoin de croire à la présence de Sylvia et de Myriam comme témoin d'une condition humaine difficile, comme reflet de leur propre image dont la disparition leur fait peur. Les deux pièces appellent donc le spectateur à une participation active, mais elles ne lui donnent pas de clef de lecture, c'est à travers une scénographie spécifique que le sens doit être créé.

En effet, dans *Vie de Myriam C.* au centre de la scène se dresse une pièce unique, un prisme motorisé qui est l'interprétation contemporaine de la classique « tournette ». Cette pièce du décor est à elle-seule un symbole de l'oscillation de la vie de Myriam entre clarté et obscurité, entre translucidité et opacité. Elle rend aussi compte de la variation des points de vue sur un même personnage (Myriam). Cet élément du décor permet surtout une certaine lecture de la pièce centrée sur la mémoire comme moyen de maintenir en vie des gens qui, comme Myriam, sont condamnés à la quitter prématurément.

---

<sup>254</sup> François Bon, *Vie de Myriam C.*, pièce de théâtre qui n'est pas publiée. Cf. Wolfgang Asholt, « Entre écriture blanche et réalisme précaire : le théâtre de François Bon » *op. cit.*, p. 9.

Autant de voies donc (peinture, photographie, théâtre, cinéma, ateliers d'écriture) qui montrent que le réel en général et l'identité ouvrière en particulier sont un vaste chantier de construction. Ces voies sont en effet un ensemble de dispositifs, au sens que donne Michel Foucault à cette notion<sup>255</sup>, qui permettent de reconstruire le réel.

---

<sup>255</sup> Le mot est employé pour la première fois par Michel Foucault dans ses séminaires au Collège de France en 1978. Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population (1977-1978)*, Paris, Gallimard, 2004. Il signifie : « un ensemble hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux [...], bref : du dit aussi bien que du non-dit ». Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

## Conclusion

Au terme de cette première partie de notre étude, nous retenons que dans le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle l'écriture de la réalité ne sert que de toile de fond, un cadre à l'intrigue qui se déploie le long du roman. La littérature contemporaine, qui cherche à interroger le monde et le sujet, innove la manière de dire le monde en essayant non pas de reproduire la réalité mais plutôt de produire un réel en partant d'un vide ou d'un blocage. De nos jours, l'enjeu de l'écriture romanesque serait non pas de montrer le visible mais de faire émerger l'invisible, c'est-à-dire de ce que le réel dissimule et ce moyennant différentes modalités et approches. Par voie de conséquence, la construction des personnages romanesques change, il ne s'agit plus de les décrire ou de témoigner de leur vie, mais de les reconstituer, de les ressusciter sinon d'une mort, du moins d'une absence, comme Sylvia ou comme la jeune Myriam dans *Vie de Myriam C.*

Comme tous les personnages de Leslie Kaplan et de François Bon, les deux femmes sont représentatives de toute une catégorie sociale marginalisée, leurs trajectoires et leurs statuts sont la forme romanesque d'identités éclatées.

La deuxième partie de notre travail portera sur la manière de construire ces personnages à la vie brisée, sur la manière de concevoir leurs statuts dans le roman, des statuts que nous rattacherons à l'écriture des identités sociales, celles des ouvriers et surtout des ouvrières chez Leslie Kaplan et François Bon.

## DEUXIÈME PARTIE

# STATUTS DES PERSONNAGES ET IDENTITÉS OUVRIÈRES

## Introduction

Dans la littérature romanesque contemporaine, la question de l'identité est très souvent traitée sous deux angles : une identité qui serait en crise et des sujets qui seraient en quête de cette identité. En effet, la revue de littérature nous montre que le traitement de la question de l'identité est très souvent rattaché à des situations de crise ou de conflit comme la guerre ou la colonisation. L'exemple le plus connu en est celui de la littérature postcoloniale qui se nourrit essentiellement du thème de la quête identitaire avec des grandes figures comme Edward Saïd, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire ou Assia Djebar. Cette question de l'identité est également rattachée à une situation d'exil ou d'immigration pour des raisons politiques, économiques ou pour des motivations personnelles. En effet, la représentation des deux situations appelle presque systématiquement la question identitaire car l'exil et le déracinement doublent parfois l'exil intérieur vécu par tout écrivain. Aussi, chez beaucoup d'écrivains, la question identitaire est-elle liée à l'origine familiale comme chez Patrick Modiano l'écrivain français d'origine juive hanté par une quête identitaire qui a fait l'objet de plusieurs recherches<sup>256</sup>.

Dans cette optique, à partir des années 1980, certains critiques ont même été amenés à parler d'une narration qui serait elle-même en quête d'identité. Il s'agit en effet d'une période qui voit resurgir une littérature de la quête de soi et de la redécouverte des « vertus de la "subjectivité"<sup>257</sup> » après la remise en cause du sujet par le Nouveau roman. Marie-Anne Macé par exemple revient sur cette époque charnière pour étudier la manière d'écrire le sujet dans la littérature contemporaine. Elle a étudié les stratégies romanesques d'Annie Ernaux dans son roman *La place* (1983) et de Marguerite Duras dans ses deux romans *L'amant* (1984) et *L'amant de la chine du nord* (1991)<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> Olivier Tardy, *La quête de l'identité dans les romans de Patrick Modiano*, Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, sous la direction de Michel Malicet, Université de Besançon, mars 1984, ou C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps études de critique et d'histoire littéraire*, Paris-Lettres Modernes, 1986.

<sup>257</sup> Luc Ferry et Alain Renault, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1988, p. 26.

<sup>258</sup> Marie-Anne Macé, « Des narrations en quête d'identité *La place*, Annie Ernaux, *L'amant*, *L'amant de la chine du nord*, Marguerite Duras », p. 35-43 in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir.), *op. cit.*

Pour Leslie Kaplan et François Bon, la question de l'identité est beaucoup plus radicale et l'entreprise romanesque est beaucoup plus complexe. En effet, chez les deux écrivains, la question identitaire n'est pas rattachée à une situation de guerre ou d'exil, encore moins à une quelconque origine ethnique. Il s'agit plutôt d'individus broyés par la conjoncture économique mondiale au point de rendre impossible une existence que le roman cherche à reconstituer. Et c'est au fur et à mesure de ce travail de reconstruction du personnage que son statut émerge et que l'identité de l'individu prend forme. Nous avons vu que cette entreprise littéraire se fait en partant très souvent d'un vide ou d'une absence (une rupture, une mort ou un suicide) en tout cas d'une table rase (la fin d'une époque : la désindustrialisation par exemple). Ceci rend la tâche difficile, certes, mais poétiquement libératrice.

Partant, parler de reconstruction au lieu de quête suppose le recours à un matériau de construction qui offre une visibilité d'un réel opaque à partir de ses particules les plus anodines. Dans ce sens Leslie Kaplan affirme :

Avec un détail on peut construire un monde, un univers. C'est la base d'une archéologie du réel, le bout à partir de quoi le réel qui est, comme on l'a dit, impossible, au sens de : inépuisable, peut être attrapé<sup>259</sup>.

Ces *bouts* à partir de quoi on peut *attraper* le réel sont les « éclats de réalité<sup>260</sup> » pour François Bon ou l'« éclat de réel<sup>261</sup> » pour Leslie Kaplan. Le terme « éclat » désigne ces petites particules qui se détachent d'un corps ou d'un lieu pour être vues et entendues. Comme son nom l'indique, le « détail » exprime l'état d'un réel en complète dislocation et porte une vision critique sur cet état du monde et des êtres.

Cette écriture du détail qui rend compte du désordre du monde phénoménal et de la dispersion des êtres, permet par la même occasion de comprendre les raisons qui expliquent cette impossibilité d'harmonie et de cohérence. Car l'opération de détailler les personnages par le biais d'un ensemble d'arrêts sur images et des zooms rend possible

---

<sup>259</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », texte lu au cours « Leçons de littérature » données à la BNF, été 2006, repris sur *remue.net*, 14 janvier 2008. [En ligne] URL : <https://remue.net/Leslie-Kaplan-Le-detail-le-saut-et-le-lien> (consulté le 6 avril 2020).

<sup>260</sup> François Bon, « Côté cuisine », entretien avec Sonia Nowoselsky-Müller, *L'Infini*, n°19, « Où va la littérature française ? », été 1987, p. 56.

<sup>261</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », *op. cit.*



une focalisation serrée sur le corps de ces personnages comme condensation d'expériences de vie. De ce fait, ce corps mis en confrontation directe avec des conditions difficiles de vie et de travail devient à lui seul un principe d'identité. Car il est fait de contrastes internes et externes puisqu'il s'oppose parfois à ses propres désirs et se heurte très souvent aux choses qui meublent l'espace de travail. Ces contrastes qui constituent désormais l'individu deviennent l'expression d'une identité incertaine accentuée par le milieu du travail et ses exigences, par le chômage et ses privations et par la société et son regard stigmatisant.

# Chapitre 1

## Des personnages « en détails »

## A- Le détail comme matériau

### 1- *La présence des détails*

Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la langue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes<sup>262</sup>.

Nous partons d'une citation de Georges Perec parce qu'il est l'écrivain qui a fait de l'art d'inventorier le quotidien l'objet même de son texte. Cette interrogation de Georges Perec résume son intention de redonner aux objets banals ainsi qu'aux habitudes familières ce qu'ils ont perdu : leur capacité à nous étonner, à nous émerveiller. À travers l'accumulation objective et neutre des détails de la vie quotidienne, l'écrivain pose la problématique du rapport de l'homme moderne aux choses présentes dans son champ de vision. Georges Perec ajoute au substantif « choses » l'adjectif « communes » et ce pour dire qu'il ne s'agit pas de choses qui nous sont étrangères mais qui nous entourent et qui meublent notre quotidien.

Pour Georges Perec ces choses communes sont variées et les détails à observer ne sont pas uniquement des objets (des référents), ils peuvent aussi être des gestes ou des comportements : ils vont de « la brique, le béton, le verre », à « nos manières de table [...] nos emplois du temps, nos rythmes<sup>263</sup>. » Le terme « communes » est donc à comprendre dans le sens de familières, c'est-à-dire des choses auxquelles nous sommes tellement accoutumés au point d'en négliger la présence. Mais il s'agit d'une présence qui recèle un paradoxe, car au risque d'être trop visibles, ces choses sombrent dans l'absence et dans l'indifférence. Il n'est pas question chez Georges Perec d'un déni volontiers, il s'agit plutôt d'un excès de familiarité, d'une totale assimilation qui fait que ces choses cessent de nous surprendre. D'où « le néologisme "endotique", qui indique cette capacité de totale absorption à l'égard de ce à quoi nous sommes le plus

---

<sup>262</sup> Georges Perec, « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n°5, février 1973, repris dans *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p.11-12.

<sup>263</sup> *Ibid.*

accoutumés<sup>264</sup>. » Et c'est cette absorption par le regard et l'esprit qui fait que ces choses soient « engluées dans la langue », c'est-à-dire qu'elles cessent de nous surprendre et de nous interroger. Nous pouvons maintenant comprendre la démarche de Georges Perec, celle-là même qu'il explique dans son œuvre *Espèces d'espaces* où il affirme qu'écrire c'est : « essayer [...] de faire survivre quelque chose : arracher quelque bribes précises au vide qui se creuse<sup>265</sup> ».

Ces enjeux des choses (des détails) à la fois visibles et invisibles ne sont au fond que les enjeux de la littérature elle-même, de la création et du style. Des enjeux que nous trouvons chez Leslie Kaplan et François Bon qui partagent avec Perec le projet d'écrire les choses banales et infimes pour les sauver de l'absence et de l'oubli. En effet, les œuvres que nous étudions comportent une véritable poétique du détail : « une poétique au sens où le détail est à la fois l'objet d'un style et l'enjeu d'une théorie, d'une réflexion sur la littérarité – en particulier dans le rapport mots / choses<sup>266</sup> ».

Par le biais de l'écriture, Leslie Kaplan et François Bon tentent donc de « débusquer » ces détails, de les « arracher à la langue », comme disait Georges Perec. Dans les deux verbes utilisés par l'écrivain (débusquer et arracher) il y a l'idée d'une certaine peine, en tout cas l'idée d'une difficulté dans l'écriture du détail comme dans la réception de celle-ci. Pour l'écrivain il s'agit d'effectuer un double travail : le travail d'archéologue qui doit découvrir ce qui se dissimule dans un ensemble et le travail d'écrivain qui doit faire apparaître les choses pour « qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes ». La présence du détail ne va donc pas de soi, ce dernier doit être dit, écrit pour révéler tout son sens. Parce que le détail « est un révélateur, mais il résiste aux explications [...] et pourtant une fois qu'il est dit, écrit, découvert, il est évident<sup>267</sup> », écrit Leslie Kaplan. Pour le lecteur la tâche n'est également pas aisée car il faut repérer le détail « qui insiste, qui revient, qui occupe la pensée<sup>268</sup> » du personnage

---

<sup>264</sup> Groupe d'études « La philosophie au sens large », Animé par Pierre Macherey 26/01/2005, « Perec chroniqueur de l'infra-ordinaire », p. 4, [En ligne] URL : <https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/26-01-2005.pdf> (consulté le 10 janvier 2021)

<sup>265</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000, p. 180.

<sup>266</sup> Stéphane Bikialo, « Le détail, le réel », p. 85-102 in *Leslie Kaplan, op. cit.*, p. 88.

<sup>267</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », *op. cit.*

<sup>268</sup> Stéphane Bikialo, « Le détail, le réel », *op. cit.*, p. 85.

et donc de l'écrivain. Parce que la présence d'un détail qui revient, qui insiste est toujours « une condensation, une convergence de sens<sup>269</sup> ».

Toutefois, contrairement à Georges Perec, Leslie Kaplan et François Bon n'ont pas choisi un lieu public comme la terrasse du café de la Mairie place Saint-Sulpice au prestigieux 6<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, ils se sont plutôt tournés vers des lieux relatifs au travail et à la vie des ouvrières et des ouvriers. La présence des détails chez Georges Perec est donc d'une nature autre que celle chez Leslie Kaplan et François Bon. Dans le premier cas, la présence des objets pourrait, dans une certaine mesure, se légitimer ne serait-ce que par le milieu dans lequel ils s'intègrent : un lieu chic, un lieu de mode qui explique le caractère fugace des objets observés. Mais dans le second, la présence des objets concourt à la complexité d'un drame social que rien ne peut expliquer.

Voyons de près la nature des choses présentes dans un milieu industriel représenté dans *L'excès-l'usine* par exemple qui porte justement sur les choses de / dans l'usine. Comme dans le texte de Perec, il y est également question de brique et de béton : « brique sur brique, ou le béton ... » (*EU*, p. 11), mais les briques d'une usine et non d'un café ou d'un cinéma. Le seul point commun entre les choses du quartier chic et celles de l'usine est que dans les deux cas elles sont citées sans hiérarchie, sans aucun ordre d'importance ou d'utilité : « Les choses existent ensemble, simultanées » (*EU*, p. 11), dit Leslie Kaplan. Mais la disposition des objets industriels dans le texte n'est pas gratuite, ce désordre est l'expression des conditions du travail à l'usine, il révèle même la nature des rapports qu'entretiennent les individus au sein de cette usine.

Avant d'analyser la signification de cette idée de désordre, remarquons d'abord qu'elle est à l'origine de l'œuvre même *L'excès-l'usine*. En effet, si l'usine de Leslie Kaplan se montre réfractaire à toute possibilité de se soumettre à un ordre, c'est parce qu'elle est écrite sans stratégies de séduction à la différence des usines qu'on présentait dans le discours patronal propagandiste. C'est surtout parce que le regard qui scrute en détail cette usine est un regard de militante nourrie par l'esprit de refus et de révolte commun à la génération de mai 68. Ce qui anime Leslie Kaplan en énumérant tous ces objets, c'est surtout sa volonté de créer un effet de choc chez le lecteur, c'est sa volonté

---

<sup>269</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », *op. cit.*

d'amener ce lecteur à porter un regard différent sur ce que la communication de masse présente comme évident.

Ainsi chez Leslie Kaplan l'écriture du désordre dans l'usine cesse d'être une définition du milieu industriel pour devenir un moyen d'interroger ce lieu. Pour comprendre ce projet d'écriture, il faut suivre le regard détaillant de la narratrice de *L'excès-l'usine*, un regard qui modifie nos horizons d'attente et qui crée une nouvelle expérience de lecture.

Observons cet exemple de détail que relève la narratrice : « On travaille neuf heures [...] on sort la pièce, on remonte le levier. *Il y a du papier partout* » (EU, p. 17, nous soulignons). L'écrivaine recourt très souvent à cette technique de la dernière phrase qui se détache de l'énoncé pour créer un effet de contraste. « Il y a du papier partout » n'est pas le résultat de « neufs heures » de travail, ce serait plutôt tout ce que la narratrice retient d'un travail qu'elle ne comprend pas. Si nous admettons que cette phrase résume ce qui précède, cette conclusion est surprenante : après neuf heures de travail, la narratrice présente le fruit de ces manœuvres qui, contrairement à toute attente, n'est pas la pièce finie mais des déchets sur le sol de l'usine. Ce qui permet d'identifier l'usine ici n'est donc pas le produit du travail, ce sont plutôt les déchets qui résultent de ce travail.

Ceci nous mène à nous interroger sur les raisons de ce désordre : la cause serait-elle l'immensité de l'usine ou sa nature de lieu industriel fruste par définition ?

La lecture des textes de Leslie Kaplan et de François Bon portant sur l'usine nous montre qu'au-delà de l'incapacité à ordonner l'espace usine, il y a le manque de volonté d'ordonner cet espace du travail que ce soit du côté des ouvriers ou du côté des patrons. Pour les ouvriers, ordonner des objets signifie un effort de plus s'ajoutant à la fatigue au travail. Il signifie surtout que ces objets les intéressent, qu'ils font partie de leur histoire intime ce qui est loin d'être le cas. Au contraire, la présence de ces objets leur rappelle constamment leur condition de misère dans un endroit infernal, certains de ces objets peuvent même être la cause d'un accident subi par soi-même ou par un collègue. Quant aux patrons, ils se soucient peu d'ordonner les détails de l'usine, la seule chose qu'ils tiennent à organiser est le travail lui-même non pas dans un but d'harmonie ou de facilité mais dans un but purement financier : rentabiliser le temps et les mouvements de la main d'œuvre. Aussi, pour les patrons, ordonner les objets de l'usine c'est comme chercher à faire de cet espace un lieu de vie, un lieu où on peut se reposer comme les maisons et les

appartements qu'on occupe. Or toute l'idée est de ne pas faire du lieu de travail un lieu vivable justement pour ne pas être confondu avec un lieu de repos. Pour les ouvrières dans *L'excès-l'usine*, l'espace du travail n'a jamais été un lieu de vie, il est un lieu de fatigue où elles accomplissent des tâches répétitives et insensées et où les objets symbolisent ce non-sens généralisé :

Des bidons, des fils, des tôles sont empilés. Certains sont peints, les couleurs sont rouge, jaune, bleu, vert. Pièces et morceaux, bidons, fils et tôles. On ne sait pas, on ne peut pas savoir. On les regarde passionnément. *On est rejetée* (EU, p. 15, nous soulignons).

Encore une autre phrase qui se détache de l'énumération des objets qui la précède, « On est rejetée », avec ce « on » qui feint l'anonymat des individus rejetés mais dont le « e » du féminin trahit l'identité de celles qu'on abandonne, les femmes ouvrières en l'occurrence. Cette phrase donne l'impression d'un verdict qui tombe après une observation pourtant passionnée de tous ces objets de l'usine : « on les regarde passionnément », dit la narratrice. Il s'agit d'un verdict qui exclut définitivement les ouvrières de leur lieu de travail. Ce rejet des ouvrières est le résultat de leur incapacité à comprendre le lien qui peut exister entre tous ces objets industriels si différents mais qui sont entassés ensemble dans le même endroit. Car ne pas comprendre les choses de l'usine, leur disposition, leur utilité signifie l'impossibilité d'appartenir à l'usine. Aussi l'absence de lien de causalité entre cette phrase : « on est rejetée » et l'énoncé qui la précède transforme-t-il ce détail langagier en « image » : la phrase sous-entend que dans ce pêle-mêle des objets délaissés il y a des êtres vivants, et que, au bout du compte, ce qu'on rejette ce ne sont vraiment pas des objets mais des ouvrières devenues objets.

## 2- *Les détails d'une présence*

Le détail, sous toutes ses formes (objet, comportement, geste), est toujours le signe d'une présence qu'on oublie, qu'on néglige. Dans *Paysage fer* par exemple, les détails de l'espace observé à travers la vitre du train Paris-Nancy sont des traces qui trahissent la présence de toute une histoire industrielle dans cette région de la France, c'est une véritable « peau humaine d'un pays » (PF, p. 9). Relever les détails du paysage est une manière pour François Bon de dire la présence d'une culture, la culture ouvrière en l'occurrence qui, parce qu'elle a toujours été là, passe désormais inaperçue :

Et quand reviennent lentement les jours longs, l'impression parfois que tout cela, aussi parce qu'on a appris à le connaître, est plus petit, plus ordinaire [...] qu'on voyait ça au matin dans la brume, aux lampes allumées, dans l'irréalité de ce qui se défait, irréalité qui aurait ainsi un temps contaminé les maisons et les usines [...] (*PF*, p. 25-26).

Dans ce constat du réel, nous reconnaissons l'idée de Georges Perec qui explique la négligence des choses autour de nous par notre accoutumance à ces objets « qu'on a appris à [les] connaître », précise François Bon. En effet, l'écrivain met ici l'accent d'une façon très poétique sur l'idée de notre cécité vis-à-vis du monde, sur la distance et le détachement qui seraient le véritable obstacle nous empêchant de voir ce qui constitue notre mémoire, notre identité. Cette difficulté de voir les détails du paysage a comme origine la lumière qui change au cours des saisons, qui change aussi en passant de la nuit au jour avec une brume matinale accentuant l'effet d'illusion optique. Ces détails qui s'effacent sont ceux des « maisons » et des « usines », c'est-à-dire les détails du paysage industriel dans cette région du nord-est de la France connue jadis par son activité industrielle et par le développement d'une population d'ouvriers venus des régions françaises mais aussi de l'étranger. *Paysage fer* est un texte pour mémoire, un texte où on doit être attentif aux détails que l'auteur énumère selon l'ordre dans lequel ils s'offrent à son regard.

Mais cet ordre, bien qu'imposé par l'avancement du train, subit un travail de tri que l'auteur effectue devant la multitude des détails offerts par le paysage. Ce travail de sélection serait une manière pour François Bon d'éviter le piège de la linéarité et de créer, par la même occasion, un effet de contraste structurant tout le texte. Par exemple, au début du texte l'auteur superpose « jardins ouvriers » à « Cimetières » (*PF*, p. 11), ainsi nous passons d'un détail qui symbolise la vie (ces « jardins ouvriers » ou « jardins familiaux » qui assuraient dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une autosubsistance alimentaire aux ouvriers) à un autre détail : « cimetières » qui symbolise la mort de cette culture ouvrière. Le long du texte, l'auteur ne cesse de réaffirmer sa volonté de jouer avec l'ordre des choses qu'il voit : « Ne pas se contraindre à l'ordre » (*PF*, p. 15), dit-il.

Ce jeu de réagencement des choses continue avec l'opposition de la « Zone commerçante » à la très grande « plaine plate d'Épernay » (*PF*, p. 15), l'opposition des



détails que contiennent ces deux lieux : d'un côté « la direction départementale de Crédit Agricole » et les « assurances AXA », de l'autre cette petite maison avec « dans un grillage des poules et des lapins ». Cet exemple montre à quel point un détail peut être révélateur, à quel point il peut être chargé de sens. D'abord, en comparant les deux côtés du paysage, on ne peut s'empêcher de penser à une certaine dimension ironique dans la manière de présenter ces morceaux du réel. Pris à part, les détails autour de la maison paysanne : « lessive au fil qui bat », « carcasse de voiture », « poules et lapins » sont dans l'ordre logique des choses, mais quand ils s'opposent au faste des locaux d'une banque ou d'une compagnie d'assurance, ils deviennent dérisoires.

Là encore les détails s'entrechoquent, se heurtent pour souligner le déchirement du réel mais aussi le déni de toute une partie de ce « qui est nous, tellement nous » (*PF*, p. 23). Dans cette phrase, l'adverbe d'intensité « tellement » crée un effet de dramatisation puisqu'il accroît la charge émotionnelle du texte. En rattachant cet adverbe au pronom personnel « nous », le narrateur cherche à impliquer directement tous ses lecteurs dans ce spectacle de choses qu'on délaisse, il cherche à leur rappeler que ce spectacle de désolation est très proche d'eux, il est leur histoire, leur identité même et donc ils sont responsables du sort qui lui est réservé. Dans ce sens, l'allusion à ce qu'a dit l'écrivain Pierre Bergounioux devant le spectacle de la « casse », de la « ferraille » est très significatif :

Je me sens proche, en imagination, de cette tribu du Gabon, les Bakota,  
qu'on voit circuler, en file indienne, dans la forêt, portant sur le dos [...] les restes soigneusement récurés de leurs ancêtres (*PF*, p. 68-69).

Le détail observé (maisons, jardins, usines) est donc la trace de la présence d'une culture de toute une région, de tout un pays, une culture ouvrière qui agonise. Mais le détail est avant tout la trace de la présence des êtres, il témoigne de leur vie et de leur œuvre, c'est à travers ce détail qu'on peut comprendre leur rapport au monde mais surtout essayer de reconstituer une mémoire, la sauver de l'oubli. *Mécanique* de François Bon est un texte qui se base sur l'inventaire et l'analyse des détails relevant du monde de la mécanique (réparation des voitures anciennes et vente des voitures neuves). Ces détails, l'auteur les rattache à sa propre histoire familiale, à la mémoire surtout de son père garagiste avant de devenir concessionnaire chez Citroën, mais aussi du grand-

père et de toute la famille. Ces détails que le narrateur rassemble sont les traces d'un homme mort et d'un métier menacé de mort.

Cette idée de la disparition de l'homme est bien soutenue par le récit de l'enterrement, mais celle de la disparition du métier de mécanicien, elle, est supportée par l'accumulation des détails technologiques rattachés à l'idée du progrès et du temps qui évolue : « comme de marcher sereinement dans un temps linéaire marqué de ce progrès de l'un à l'autre, évalué quantitativement par des repères précis de technologie » (*M*, p. 24), dit le narrateur. Il s'agit en effet de détails technologiques que seuls les initiés peuvent comprendre comme cette « irruption de la suspension hydropneumatique » ou « l'allumage électronique ou l'injection » (*M*, p. 24), des inventions qui ont tué le métier de mécanicien puisqu'elles « supprimaient d'un coup des moteurs ce sur quoi le mécanicien travaillait » (*M*, p. 24).

Le retour du narrateur au pays natal est donc l'occasion de revoir les détails qui constituaient la vie et le métier du père qui n'est plus. Les détails du garage, lieu où tout a commencé à Saint-Michel-en-L'Herm ainsi que ceux de la maison familiale dans laquelle s'incruste ce garage : « Maison imbriquée dans le garage » (*M*, p. 27). Ces détails relèvent essentiellement de la mécanique automobile. Tout au long du texte, le narrateur insiste sur le rapport direct des objets mécaniques (vieilles voitures, des voitures neuves, des outils de travail) et l'identité de son père, c'est-à-dire de toute la famille Bon. Parlant du père, le narrateur dit : « son identification aux voitures jusqu'au bout » (*M*, p. 55), et parlant de la famille il précise : « en 1969 la D 21 avec son moteur de 103 CV, 124 CV sur la D 23 en 1972 : et c'est cela qui rythme en métronome la vie familiale, lui donne ses repères extérieurs » (*M*, p. 94).

Le retour sur les lieux de l'enfance, sur les origines, est donc une occasion pour le narrateur de sauver de l'oubli les détails qui constituent son identité. Dans *Mécanique*, la mémoire, photos et archives aidant, ressuscite le père mort, car si l'homme est parti, le souvenir de l'ouvrier mécanicien demeure à tout jamais. D'abord, les détails du corps « ses doigts de mécanicien » (*M*, p. 32) ou « ses mains de mécanicien » (*M*, p. 35). L'emploi du complément de nom « de mécanicien » apporte une précision d'une importance capitale pour le fils qui ne verra plus son père et qui a besoin d'une sorte « d'arrêt sur image » avec le maximum de précision possible. Le choix de ces deux détails du corps « doigts, mains » n'est pas arbitraire, il s'agit des parties avec lesquelles

le père travaillait, mieux, ce sont elles qui permettent d'identifier le métier qu'il pratiquait. Aussi ce complément de nom est là pour préciser un détail dans le détail : il s'agit des doigts et des mains du mécanicien qui seraient différents de ceux de l'homme ordinaire comme si ce père avait deux sortes de doigts et de mains : ceux qu'on pourrait enterrer avec le reste du corps et ceux du mécanicien dont l'existence se prolongerait à l'infini dans l'œuvre qu'il a accompli.

Aussi le père continue-t-il d'exister à travers le souvenir de sa manière de vivre : « Il reste dans la mémoire l'assiette qu'on lui gardait chaque midi [...] et qu'il y avait d'abord ce long lavage des mains » (*M*, p. 35), et même le souvenir de sa manière de noter les métiers de ses trois fils dans la feuille aux trois encres : « par exemple cette préposition "en", déclinée devant nos métiers respectifs, comme si, hors Bolinder et Bettus Loire, ce ne pouvait être que déguisement » (*M*, p. 63), rappelle le narrateur. L'allusion à l'écriture est le symbole d'une trace qui persiste lorsque tout disparaît, il s'agit d'une trace qui témoigne de la manière qu'avait le père de penser et de voir les choses tel les écrits des anciens qui témoignent de leur civilisation et de leur culture. Mais cette façon dont le père désigne les métiers de ses fils souligne surtout la manière avec laquelle le père considère son propre métier, c'est le signe de sa fierté d'un métier menacé certes par la disparition mais qui, aux yeux de son fils, demeure au-delà de la vie de l'homme.

Le repérage des différents détails dans le texte est une manière de prolonger une présence en dehors de ce texte, c'est-à-dire d'en préciser les contours pour la rendre visible et la sauver de l'oubli. Il s'agit d'une entreprise qui relève du devoir même des vivants envers une culture, envers des êtres qui leur sont chers, une entreprise que François Bon métaphorise dans ces lignes de *Daewoo* : « les traces qu'on laisse de soi [...] sont un masque mortuaire plus précis que ce qu'on faisait autrefois de plâtre sur le visage et les mains » (*D*, p. 175).

## B- Le détail comme métaphore

### 1- *Des détails « surdéterminés »*

Précisons d'abord que le détail chez Leslie Kaplan et François Bon n'est pas le détail mimétique tel que nous le connaissons dans la littérature réaliste, c'est-à-dire le détail qu'on cite dans un souci de stricte fidélité à la réalité et qui donne l'impression d'aller de soi. Le détail chez les deux écrivains est puissant parce qu'il nous parle et nous interroge. Leslie Kaplan dit que le détail comporte une puissance de sens, et cette puissance « vient de son caractère surdéterminé, il est une condensation, une convergence de sens<sup>270</sup>. » Dans son œuvre *Les outils*, l'écrivaine définit le terme « condensation » en précisant qu'il signifie « écrire avec la métaphore, qui fait l'économie de la comparaison » (*O*, p. 68). Faire l'économie de la comparaison serait donc une manière de mettre à l'épreuve l'identité du référent par le procédé de la métaphore qui s'associe à l'idée de substitution. Car la métaphore est un procédé de langage ou le « désignateur métaphorique qui entre en conflit avec l'identité conceptuelle du référent visé *in absentia*, apparaît naturellement comme un substitut d'un désignateur cohérent, remplaçable par celui-ci<sup>271</sup>. » Cette définition résume une manière d'écrire chez toute une génération qui cherche à se démarquer du roman traditionnel optant plutôt pour l'explication d'une réalité sociale à travers une description où s'accumulent des détails. En effet, de nos jours il ne s'agit plus de détails comme éléments de décors, il s'agit plutôt de détails comme concentration de sens nécessaire dans des textes « minimalistes » qui cherchent à dire en peu de mots trop de choses. Des textes comme *L'excès-l'usine* ou *Le livre des ciels* de Leslie Kaplan qui se distinguent par leur forme (textes courts), leur style (syntaxe et vocabulaire simplifiés) et leur contenu (absence d'événements)<sup>272</sup>.

---

<sup>270</sup> Leslie Kaplan, *Le psychanalyste*, P.O.L, 1999, p. 248-249.

<sup>271</sup> Michèle Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie », *Langue française*, n°134, 2002, p. 6-20, p. 6. [En ligne] <https://doi.org/10.3406/lfr.2002.6450> (consulté le 12 janvier 2021).

<sup>272</sup> Cf. Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit, Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, coll. « Faux titre », 1997, p. 52-55.

En effet, la métaphore est une manière d'aller directement à l'essentiel sans avoir besoin d'expliquer car, contrairement à la comparaison, ce procédé est une abolition des liaisons entre le mot et le monde, c'est un refus du sens privilégié. Dès lors, l'écriture de Leslie Kaplan donne au mot « une liberté infinie », elle fait que ce mot rayonne « vers mille rapports incertains et possibles<sup>273</sup>. » Cette absence de liaison est à l'origine du discontinu du nouveau langage poétique, et c'est dans cette discontinuité que « l'objet prend dans le discours une place exhaussée<sup>274</sup>. » En d'autres termes, il devient chargé de sens, et c'est à ce moment précis qu'il se transforme en image, qu'il se transforme en métaphore exprimant un sentiment, un état d'esprit et même toute une condition sociale.

Les exemples des *détails-métaphore* sont multiples dans notre corpus, ils sont parfois à l'origine même du texte. *Mécanique* de François Bon par exemple est un roman engendré par un détail, celui de la photo d'une pelleteuse installée sur un tracteur remorque. Cette photo prise par le père du narrateur est en effet une image matricielle, une constante narrative autour de laquelle germent et s'élargissent sans cesse les détails du souvenir du père mort. Mais la figure paternelle n'apparaît pas sur cette photo, elle est substituée par la structure métallique géante de la pelleteuse. Ce cliché en noir et blanc de l'objet mécanique, n'est donc pas le simple reflet d'une réalité, il est la métaphore d'un temps révolu et d'un regard sur ce passé qu'on a perdu. Les différentes qualifications apportées par le narrateur concourent à une surdétermination de l'objet mécanique : en décrivant le tracteur, le narrateur dit : « l'engin plus grand que la terre immense » (*M*, p.22), ou, en tenant entre les mains l'urne en métal rouge qui contient la cendre du père, il ne peut s'empêcher de penser « au métal du tracteur aux vingt-quatre roues » (*M*, p.123). En réalité, ce tracteur qui est à l'image du monde de fer « simple, géométrique, dépouillé » renvoie à la figure paternelle : tous les deux sont à la fois simples et rigides et tous les deux sont immortalisés par la photo à l'origine du texte.

Cette image de la pelleteuse installée sur le tracteur remorque avec sa flèche en diagonale « découpant le ciel » (*M*, p. 22) rappelle une autre image qui est, elle aussi, à l'origine d'un autre roman de François Bon : *Daewoo*. Dans ce roman, il est également question d'une image vue lors de la première visite du narrateur à l'usine vide, celle

---

<sup>273</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 39.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 40.

d'une enseigne, d'un nom qui s'envole lui aussi soulevé par la flèche d'une grue au bras jaune « découpant fièrement le ciel » (*D*, p. 11) :

La disparition progressive des six lettres, d'abord comme on efface à la machine, enlevant les dernières lettres. Quand j'étais arrivé, c'est un O majuscule qui se promenait dans le ciel [...] et DAEWO puis DAEW puis AEW puis EW, enfin ce seul W au lieu de DAEWOO, écrit en géant sur l'usine (*D*, p. 90).

Là encore l'écrivain recourt à un procédé de style, la métonymie en l'occurrence, qui repose sur la désignation du référent usine par un détail qui y renvoie directement : les lettres de son enseigne. Dans cette métonymie le lien est celui du signe pour la chose, c'est-à-dire le lien des lettres qui disparaissent pour dire un drame social et économique à savoir la délocalisation des usines Daewoo et la suppression de milliers d'emplois à la suite des licenciements des ouvrières de la firme coréenne.

La dramatisation de cet événement social est accentuée par la facilité avec laquelle on démonte les six lettres de l'usine Daewoo. En effet, le démontage de l'enseigne Daewoo était douloureusement facile surtout quand nous le comparons à la résistance d'un autre symbole d'une industrie qu'on a abandonnée elle aussi : les hauts fourneaux d'Uckange, cette « imposante ruine figée » (*D*, p. 15). Dans le cas des aciéries, on parle d'abandon qui laisse des ruines, des vestiges sur lesquels on peut se recueillir et se rappeler des souvenirs, mais dans le cas des usines Daewoo, on parle de « liquidation » (*D*, p. 19), un acte plus violent, plus radical. Le drame social ne réside donc pas dans le dépassement d'une industrie pour installer une autre, il réside plutôt dans la facilité, dans l'indifférence avec laquelle on éradique des structures industrielles porteuses de mémoire.

Pour souligner le contraste dans le mode de disparition des deux industries, l'auteur recourt à un détail qu'il évoque dans la phrase que nous citons au départ : celui de la machine à écrire : « comme on efface à la machine », dit-il. À travers ce détail se dégage l'image suivante : la vallée de la Fensch serait une page blanche sur laquelle on a écrit l'histoire sociale et économique du pays mais de deux manières différentes : la première serait une écriture à la plume où la rature des mots et des lettres laisse une trace, la seconde serait une écriture plus moderne, une écriture à la machine où les mots sont

effacés sans laisser de trace : « les fractures graves qui courent aujourd'hui la surface du vieux monde ne délivrent pas si facilement les signes qui la rendent manifeste » (*D*, p. 15), explique François Bon.

Une comparaison s'impose ici : les traces des usines Daewoo à jamais rayées de la surface de la terre font penser aux preuves que les criminels cherchent à effacer pour ne pas être inculper, car il s'agit effectivement d'un crime, mais d'un crime social à motif économique. En effet, dans son travail d'investigation, le narrateur découvre que ces usines installées dans la région grâce aux subventions publiques ne payaient « ni taxes ni impôts et que le fisc laissait faire » (*D*, p. 19). Mais à cause d'un marché financier toujours à l'affût du profit et de la rentabilité, elles délocalisent sans se soucier des dégâts qu'elles provoquent sur le plan humain.

Cette idée de la facilité du démontage de l'enseigne Daewoo ne serait donc que le symbole du mouvement du capital : « ça s'appelle circulation du capital : nous on ne travaille pas ; mais l'argent, lui, il travaille » (*D*, p. 179), ironise Naama. Dans cet extrait de théâtre intitulé à juste titre « logique de l'argent », l'ouvrière licenciée évoque le contexte général de la mondialisation, « ce conte moderne pour grands enfants » qui, nous dit-on :

rimerait aussi avec "démocratie", avec "liberté de choix et libre épanouissement de l'individu", avec "réconciliation des pays du Nord et du Sud", avec "perspective de croissance rapide pour les pays pauvres"<sup>275</sup>.

La grue dont parle le narrateur de *Daewoo*, elle, serait le symbole du marché financier qui gère ces capitaux, il est légitimement comparable à cette machine en acier qui effectue des mouvements mécaniques implacables obéissant à une commande venant d'en haut, venant d'un conducteur faisant fi totalement du conflit social qu'il provoque. Dans ce contexte, l'expression de « l'usine jetable » (*D*, p. 109) trouve tout son sens en juxtaposant le mot « usine » comme lieux de travail et de vie à l'adjectif « jetable » avec tout ce qu'il exprime de légèreté, d'indifférence et de cruauté. Cette expression annonce la catastrophe à venir en anticipant l'opposition entre deux rythmes : d'un côté le rythme

---

<sup>275</sup> François Chesnais, *La mondialisation du capital*, Paris, Syros, 1997, p. 21.

rapide du démontage de l'usine « jetable » ou l'usine « tournevis » (*D*, p. 73), de l'autre le rythme lent et complexe du processus de « reconversion » (*D*, p. 199) des ouvrières désormais au chômage.

Toute cette idée de la disparition des usines et des emplois, c'est-à-dire l'idée du drame social, est portée par la disparition d'un détail de l'usine, celle des six lettres de l'enseigne Daewoo, ou de ce qui en reste : une seule lettre W, qui flotte dans le ciel (*D*, p. 91) et qui rappelle l'œuvre *W ou le souvenir d'enfance*<sup>276</sup> de Georges Perec. Un auteur que François Bon invoque parce qu'il rend compte dans ses écrits de l'état du monde actuel, parce qu'il sait comment débusquer le détail qui paraît anodin mais, une fois écrit, devient l'entrée à un réel impassible.

Un autre détail révélateur aussi que la narratrice de *L'excès-l'usine* remarque dans un coin de l'usine et qui, selon Leslie Kaplan, était à l'origine de l'écriture du texte, il s'agit des « chiffons faibles » :

Quand j'ai commencé à écrire mon premier livre, *L'excès-l'usine*, il y a eu un moment où je me suis dit, C'est ça, écrire, c'est ça. C'était une toute petite phrase, « les chiffons sont faibles<sup>277</sup>.

« Les chiffons » sont des morceaux de tissus utilisés dans les ateliers pour essuyer les mains tâchées de cambouis ou de tout autre résidu industriel, ils sont aussi utilisés pour envelopper ou essuyer une pièce métallique qu'on fabrique. Il s'agit donc d'un objet commun à tout lieu industriel, un objet petit, pratique et à portée de main, mais surtout un objet dont on accorde peu d'importance car il ne demande pas de soin particulier, il ne demande ni espace de rangement ni effort d'entretien. Mais en faisant circuler son regard dans l'usine immense, la narratrice marque un « arrêt sur image », elle attire l'attention de son lecteur sur ce détail particulier. Cette focalisation met cet objet au-devant de la scène et l'expose de ce fait au regard du lecteur, c'est-à-dire à sa capacité interprétative.

Dans le texte, le travail de l'écriture et du style, moyennant la métaphore, donne de la profondeur à ce détail plat et banal, il devient un détail qui nous interroge et qui éveille notre attention sur ce qu'il peut révéler. Ainsi, le substantif « chiffons » est

---

<sup>276</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, 1975.

<sup>277</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », *op. cit.*



qualifié par l'adjectif « faibles », une qualification qui marque un décalage, ou plutôt un transfert de sens, car en tant qu'objet inanimé, les chiffons ne peuvent éprouver le sentiment de faiblesse. Dès lors, toute l'attention du lecteur est orientée vers ce que désigne implicitement le mot « chiffons » en établissant le lien entre cet objet jeté dans un coin de l'usine et les ouvrières froissées par l'usure du travail manuel, entre ces morceaux de vieux linge et les prolétaires faisant désormais parti du passé et faisant face à des formes nouvelles du travail et de patronat.

Mais le choix de l'adjectif « faibles » pousse la découpe du réel à l'extrême en renvoyant à un détail dans le détail, car si les « chiffons » désignent les travailleurs d'une manière générale, les « chiffons faibles » serait à rattacher à la condition particulière de deux sous-populations de ces travailleurs : les femmes et les immigrés, deux catégories doublement dominées dans le texte de Leslie Kaplan et dans la réalité sociale. En effet, les « chiffons » rappellent la sphère domestique à laquelle on relègue très souvent les femmes, un acte d'exclusion qui serait à l'origine de la domination dans le milieu professionnel. Car pour Leslie Kaplan, il est question d'absence de visibilité et de reconnaissance du travail féminin, il est également question de domination d'abord familiale puis au travail. Une idée qu'elle partage avec la sociologue Sarah Abdelnour dans son œuvre *Les nouveaux prolétaires* où elle se base sur les études de l'historienne du travail Sylvie Schweitzer pour démontrer que, malgré les évolutions de la condition féminine surtout à partir des années 1960 période où les femmes deviennent des citoyennes à part entière et où l'égalité trouve des fondements solides, malgré toutes ces évolutions il y a toujours une méconnaissance du travail féminin :

Au-delà de ces évolutions, ce qui intéresse l'auteur, c'est le maintien de l'absence de visibilité et de reconnaissance du travail féminin. Cette spécificité, liée à la mise en avant des compétences naturelles des femmes, est essentiellement tributaire de la domination qu'elles subissent dans la sphère familiale et de leur relégation dans la sphère domestique<sup>278</sup>.

Cet extrait montre que sociologue et écrivaine se rejoignent dans la manière de considérer la condition de la femme d'une manière générale et de la femme qui travaille

---

<sup>278</sup> Sarah Abdelnour, *Les nouveaux prolétaires, op. cit.*, p. 48.

d'une manière particulière. Littérature et sociologie se basent donc sur des détails repérés, recensés puis analysés pour démontrer la condition de précarité des femmes ouvrières.

## 2- *Les détails de la précarité*

Les sociologues Sarah Abdelnour ainsi que Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La misère du monde* se penchent sur l'étude de la condition sociale des femmes et des hommes au travail ou au chômage. Leurs études se font sur la base d'enquêtes sur le terrain : la collecte, le classement et l'analyse des données. Une démarche qui n'a rien de romanesque à première vue, *La misère du monde* par exemple n'est certes pas une œuvre romanesque, c'est une œuvre de sociologie qui obéit à des exigences scientifiques dictées par la discipline. Mais il n'en reste pas moins que Pierre Bourdieu, pour amener le lecteur à porter un regard « compréhensif » sur ce qu'il lit, opte pour une représentation de la réalité « à la manière de romanciers tels que Faulkner, Joyce ou Virginia Woolf, abandonner le point de vue unique, central, dominant, bref quasi divin, auquel se situe volontiers l'observateur, et aussi son lecteur [...]»<sup>279</sup> ».

Cette dimension romanesque est visible dans la toute première enquête menée par Pierre Bourdieu lui-même : « La rue des Jonquilles ». Dans l'introduction à ce premier témoignage, le sociologue délimite le terrain de son enquête : il s'agit d'un ensemble d'habitations hétéroclites rebaptisé « Val Saint Martin ». Des quartiers à rénover dont, après la destruction au début des années 1990 de la tour à 14 étages, il ne reste qu'un alignement de petites maisons jumelées occupées par des familles d'ouvriers qualifiés de l'industrie métallurgique. Ces ouvriers sont pour près de la moitié en chômage ou en préretraite à la suite des différentes « restructurations » de l'industrie sidérurgique. Dans ce texte, Pierre Bourdieu porte un intérêt particulier aux mots empruntés aux propos des enquêtés :

[...] la rue des Jonquilles, peut-être parce qu'elle ne comporte rien de ce qui anime d'ordinaire l'espace citadin [...] elle évoque naturellement le mot de "désert" que les gens de la région emploient souvent pour

---

<sup>279</sup> Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 9.

désigner ce que l'on fait de leur pays depuis la fermeture des usines et la destruction des bâtiments, qui a laissé un immense vide, et pas seulement dans le paysage<sup>280</sup>.

Le mot « désert » montre que la sociologie, comme la littérature, est attentive elle aussi aux détails qui restent après la catastrophe. Ces détails ne sont pas toujours des objets, ils peuvent aussi être des mots de la langue qu'on repère dans les témoignages des gens interviewés. Par exemple, le mot « désert » encadré par des guillemets pour dire qu'il appartient aux gens de la région et non au sociologue, mais aussi pour le mettre en valeur puisqu'il n'est pas employé dans son sens propre mais plutôt dans un sens figuré. Le désert, défini comme « zone aride et peu habitée<sup>281</sup> » trouve ici tout son sens parce qu'il désigne l'état de l'espace urbain « vide » ainsi que l'état d'esprit des gens de la région « vidés » après la fermeture des usines et la destruction des bâtiments.

Cette idée du vide comme réalité urbaine mais également comme sentiment éprouvé par les gens de la région du Grand Est de la France après sa désindustrialisation progressive, est reprise par François Bon dans son livre *Paysage fer* où il s'agit également d'un « désert » dans une autre commune de la même région, la ville de Commercy en l'occurrence. Durant deux semaines de voyage en train, le narrateur observe le paysage et prend des notes pour amener, comme Pierre Bourdieu, le lecteur à comprendre « qu'on est d'un monde qui se reconstruit mais à côté [...] on ne s'occupe pas des zones mortes » (*PF*, p. 39). Dans les deux pages de *Paysage fer* (38-39), l'auteur décrit les dégâts d'un abandon brutal d'une industrie qui faisait jadis la fierté de la région à savoir la fabrication des postes à souder. Une activité issue de l'existence des forges de Sampigny, Boncourt, Vadonville et Commercy : « vieille sidérurgie », « Maisons [...] vides », « maisons délaissées » avant de finir avec ce constat tragique : « tout est mort ici ». Un long passage où des indicateurs du temps du passé « début du siècle », « autrefois » légitiment l'emploi de l'imparfait « vivait », « s'était mise » signe d'un temps révolu dont l'onde de choc atteint le présent.

Encore une fois, la métaphore du train qui passe, symbole d'un temps irréversible, crée un effet de contraste, voire de choc entre ce qui fut et ce qui advient : d'une part les zones mortes et de l'autre les bâtiments neufs des nouveaux maîtres de

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>281</sup> *Le petit robert*, entrée « Désert ».

l'usine Tréfileurope que le train « continue d'exposer côte à côte ». L'idée du vide est soutenue surtout par une métaphore qui établit une substitution des éléments abandonnés du paysage industriel par un lieu désert digne d'un décor de film d'horreur : « des bâtiments sans vitres ni toits et le parc un fantôme de broussailles [...] ». Le terme « fantôme » se substitue à « parc » et partage avec lui des sèmes multiples dont le premier est l'idée du vide, c'est-à-dire de l'absence d'activités relative à ce genre d'endroit : jeux, promenades etc. Cette absence de vie fait que le parc soit occupé par des fantômes (apparition surnaturelle de personnes mortes) d'où l'introduction du sentiment de peur comme sème principal issu de cette substitution. Cette métaphore de l'écrivain rappelle la remarque du sociologue Pierre Bourdieu expliquant que la destruction des bâtiments « a laissé un immense vide, et pas seulement dans le paysage ». En d'autres termes, le vide dans l'espace gagne les esprits de ceux qui y habitent, il creuse une distance entre l'homme et l'espace de vie qui devient méconnaissable, étrange et donc terrifiant. Or nous savons que la peur est intimement liée au temps : on ne peut avoir peur d'un événement passé, on ne peut donc avoir peur que de ce que le futur peut nous réserver. Dans ce sens, Pierre Bourdieu précise que ce que craignent les gens de la région :

[...] c'est surtout leur avenir, continuation et justification de leur passé, celui de leurs fils et de leurs filles, aujourd'hui voués à un séjour prolongé dans une école secondaire assez efficiente pour les détourner de l'usine, sans être en mesure de leur offrir autre chose [...] que des titres dévalués, c'est-à-dire [...] la promesse du chômage<sup>282</sup>.

François Bon essaie, lui aussi, de rendre compte d'une condition sociale de femmes et d'hommes écrasés au travail ou ravagés par le chômage. Comme un sociologue, il scrute le réel sans pour autant procéder à des « études de cas<sup>283</sup> » au sens sociologique du terme. La seule question qui le hante est purement littéraire : « les mots ont-ils pouvoir de forcer un destin trop souvent fixé d'avance ? » (*P*, quatrième de couverture). À la manière de Pierre Bourdieu, François Bon se rend sur le terrain pour observer, pour noter sur son carnet « les phrases précises qui fixent une cadence, un

---

<sup>282</sup> Pierre Bourdieu, *La misère du monde, op. cit.*, p. 14.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 7.

vocabulaire, une manière en fait de tourner les choses » (*D*, p. 48). Pour cela, il est allé à la rencontre des femmes licenciées de Daewoo qui lui ont confié leurs témoignages sous forme d'entretiens qu'il présente, comme le fait Pierre Bourdieu, en masquant les noms et les prénoms sur la demande des ouvrières elles-mêmes.

La première de ces interviews est avec Maryse P. dans une école primaire. Lors de cet interview, l'ouvrière prononce une expression qui a attiré l'attention de l'enquêteur : « On est les superflues » (*D*, p. 28), dit-elle. Une expression qu'elle retient des propos que son amie Sylvia cite soi-disant de la Bible : « La sueur de ton front maintenant est invendable, quand tu mangeras ton pain tu sauras que la sueur de ton front est superflue » (*D*, p. 28). En réalité, Sylvia ne rapporte pas fidèlement le verset tiré de la Genèse 3 :19 qui, lui, dit : « Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front, jusqu'à ce que tu retournes à la terre dont tu as été tiré. » Le personnage central du roman déforme donc la parole sainte, on a l'impression qu'elle cite non pas la Bible mais la revue *Krisis* fondée par un groupe de militants allemands issu du marxisme qui porte le même nom : « tu ne mangeras pas, parce que ta sueur est superflue et invendable<sup>284</sup>. » Nous ne pouvons savoir si Sylvia l'ouvrière consulte des revues politiques de ce genre ou si cette affinité avec le groupe marxiste n'est qu'une pure coïncidence. En tout cas, cette déformation a pour but d'arrimer la parole sainte à la réalité actuelle différente de celle où cette parole a été dite. L'expression « On est les superflues » désigne, par l'accord de l'adjectif au féminin, les ouvrières licenciées de la firme coréenne qui sont jugées de plus, de trop soi-disant parce qu'elles ne sont plus nécessaires à l'usine. Aussi l'emploi de la métonymie « la sueur de ton front » renvoie-t-il à la force du travail que les ouvrières louaient aux patrons en échange d'un salaire leur permettant de vivre ou de survivre. Mais le malheur de ces ouvrières est double, car même ce travail et ce salaire de misère ne sont plus possibles après le licenciement, elles ne pouvaient même plus se vendre comme des esclaves puisque leur travail s'avère désormais « invendable », c'est-à-dire une marchandise inutile et dont personne n'a plus besoin.

Cette situation de chômage ou de non-travail n'est pas sans conséquence, et la première de ces conséquences est l'isolement social : désormais, ces femmes qui ont

---

<sup>284</sup> Robert Kurtz, Ernst Lohoff, Norbert Trenkle, (Groupe Krisis), Compte rendu critique de *Manifeste contre le travail*, Éditions Léo Scheer, 2002, (1999). Cité par Richard Sobel, « " La fin du travail", suite, mais pas encore fin ! », *L'Homme & la Société*, n° 152-153, 2004/2, p. 279-285, p. 281. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2004-2-page-279.htm> (consulté le 30 janvier 2021).

toujours travaillé ensemble évitent de se croiser dans les supermarchés par crainte de dévoiler leurs courses car ce qu'on achète constitue le détail qui risque de trahir leur misère : « Ce qu'elles mangent, les copines, avant d'être mis dans le sac de plastique, c'est discrétion oblige » (*D*, p. 26), regrette Maryse P. Mais même si on ne voit pas les achats, il y a toujours un détail dans le détail qui permet de former un point de vue sur une condition humaine, dans le cas de Maryse P., ce détail est la marque imprimée sur le sac en plastique : « sac du Lidl » (*D*, p. 26), une enseigne qui :

[...] n'offre pas des services spéciaux aux clients et ceux-ci sont également habitués à ne pas les attendre. Les LIDL-magasins sont standardisés, n'ayant pas une architecture magnifique ou des décorations attirantes pour les consommateurs, parce qu'il part du principe que les prix incroyablement bas sont le facteur le plus important, qui détermine l'achat<sup>285</sup>.

La mention de cette enseigne dans le texte sert à amener le lecteur à former une idée sur le niveau de vie de l'ouvrière qui ne peut faire ses courses que dans ce supermarché à très bas prix. C'est donc à travers ces deux regards mis en abyme, celui de l'auteur (narrateur-enquêteur) et celui du personnage que le lecteur arrive à formuler un point de vue sur une condition sociale. Le pari de Leslie Kaplan et de François Bon est gagné : ils ont réussi à construire une narration qui se veut « ouverte » et où « ce qui compte c'est le point de vue, pas la maîtrise ou le savoir<sup>286</sup> ».

---

<sup>285</sup> Dossier/Travail, « Lidl, la stratégie d'entrée sur le marché français », 2007. [En ligne] URL : <https://www.grin.com/document/75601> (consulté le 1<sup>er</sup> février 2021).

<sup>286</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », *op. cit.*

## C- Le détail comme point de vue

### 1- *Le regard « détaillant*<sup>287</sup> »

Nous avons vu à quel point la scène de Maryse P. faisant ses maigres courses est révélatrice d'une condition sociale. Une scène où, à travers le détail du « sac du Lidl », le lecteur a été amené à former un jugement sur la misère des ouvrières licenciées de la firme Daewoo et, par voie de conséquence, sur la situation économique de tout un pays, non pas celle qu'on relaie dans les médias mais la situation réelle qu'on peut déduire d'un simple détail. Il s'agit en effet d'un point de vue particulier qui s'oppose à une « vision totalitaire du monde<sup>288</sup> », c'est-à-dire à « un discours, un système qui a toujours tendance à effacer les détails au profit de l'"idée" au sens d'idéologie<sup>289</sup>. » Toute l'attention est dès lors portée sur le « particulier » par opposition « non seulement au général (le grand nombre) et à l'universel (tous) mais aussi au singulier (un seul) qui est l'objet envisagé comme individualisé, unique<sup>290</sup>. » Cette sensibilité au « particulier » donne naissance à une écriture du détail non pas comme élément statique du réel mais comme « irruption du sens », c'est-à-dire comme matériau « d'une littérature qui n'est pas fondée sur l'explication mais sur l'étonnement, le questionnement<sup>291</sup>. » Ce qu'il faut donc retenir est que cette écriture du détail ne rend pas compte uniquement d'un monde en dissolution mais aussi de nos modes de perception impactés par cet état du monde.

Dans cette optique, rappelons que Leslie Kaplan ouvre son texte *Le livre des ciels* par une phrase : « C'est une scène » (*LC*, p. 11), écrit-elle, une phrase qui annonce un mode de saisissement du réel présentant le monde comme un « spectacle ». Il s'agit d'un prolongement d'une scène déjà entamée dans les deux dernières pages de *L'excès-l'usine*, (une année avant la publication de *Le livre des ciels*), celle de la jeune fille jouant avec un bébé en caoutchouc. Évoqué à la fin de *L'excès-l'usine* dans un contexte

---

<sup>287</sup> Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992, p. 11-12.

<sup>288</sup> *Ibid.*

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> Laurence Dahan-Gaida, « Vers une théophanie du détail : *Au Dieu des bagatelles* de Botho Strauss », p. 93-106 in Livio Belloï et Maud Hagelstein (dir.), *La mécanique du détail : Approches transversales*, Lyon, ENS Éditions, 2013. [En ligne], <http://books.openedition.org/enseditions/6701> (consulté le 3 février 2021).

<sup>291</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », *op. cit.*

industriel clos où les ouvrières sont anonymes et sans visages, la scène de la jeune fille marque au début de *Le livre des ciels* un déplacement du regard de ce monde clos de l'intérieur de l'usine à un monde ouvert, un monde en perspective en dehors de cette usine.

La présence dans le texte d'un ensemble de détails dispersés qu'un regard mobile essaie d'y trouver un certain sens, nous fait penser à une mise en scène où la narratrice organise les éléments du réel à l'image d'un réalisateur ou d'un metteur en scène. D'abord, la narratrice attire notre attention sur le décor dont la découverte se fait progressivement en suivant le mouvement du dispositif optique (le regard qui joue le rôle d'une caméra) : un plan général sur le « ciel » et la « colline » (*LC*, p. 11), un plan d'ensemble sur « un village » et « une petite place » (*LC*, p. 11), un plan moyen sur « les maisons » et leur « façades de pierres » (*LC*, p. 12) et enfin un gros plan sur la « petite fille » (*LC*, p. 11). Car dans cette scène d'ouverture « Tout est dans le mouvement de la petite fille » (*LC*, p. 12), un mouvement représentant des jeux qui occupent la totalité de l'espace : l'avant et l'arrière : « La petite fille avance » (*LC*, p. 14), le haut et le bas : « elle saute d'un pied sur l'autre » (*LC*, p. 16), chose qui donne la sensation d'une reconquête de cet espace, la sensation de liberté finalement.

Ainsi en assistant à ce spectacle, le lecteur (spectateur) suit un autre mouvement du regard, non pas le regard panoramique sur le décor, mais le « travelling » accompagnant les gestes de cette fille qui « traverse la place » (*LC*, p. 13), « regarde sa mère, en marchant » (*LC*, p. 16) etc. Un *travelling* qui donne à la scène une perspective et une profondeur. Aussi faut-il surtout remarquer que cette focalisation sur les détails de la scène présentée (la lumière « transparente » (*LC*, p. 14) et « vide » (*LC*, p. 16), le son à travers le haut-parleur qui « ressemble à une oreille » avec des « fils qui pendent » (*LC*, p. 14)), tous ces détails donnent l'impression d'une image irréaliste, onirique où le lecteur se sent comme dans un rêve.

L'exemple de la scène de la jeune fille montre que l'écriture du détail, autant qu'une pratique, est aussi une « optique qui construit ses cadrages et ses focalisations, impose son angle d'approche et ses échelles, afin de soutenir une stratégie fictionnelle qui pourrait être qualifiée de kaléidoscopique<sup>292</sup>. » En effet, chez Leslie Kaplan et François Bon, le réel ne nous parvient que sous une forme fragmentée, image d'un

---

<sup>292</sup> Laurence Dahan-Gaida, « Vers une théophanie du détail », *op. cit.*



monde phénoménal « qui tend à se dissoudre en détails contingents, bribes éparses ou fragments déconnectés<sup>293</sup>. » Cette dissolution du réel rend impossible toute tentative de saisir l'ensemble, la totalité signifiante, c'est-à-dire toute idée d'harmonie ou de cohérence. La différence d'« angle d'approche » signifie que l'écriture du détail permet de porter, en plus de la dimension phénoménologique, une dimension polyphonique permettant une « convergence » non seulement de sens mais également de voix, c'est-à-dire une pluralité de points de vue qui donne à voir chacun un pan du réel ayant comme accès un détail sur lequel on focalise le regard. Cette perception du monde, multiple et variée, est effectivement semblable à ce qu'on voit à travers un « kaléidoscope », ce jeu de miroirs produisant des dessins colorés, rapides et variés et donnant naissance à des impressions et des sensations elles aussi multiples et passagères.

En effet, nous ne connaissons les faits, les lieux et même les personnages de Leslie Kaplan et de François Bon qu'à travers des bribes soumises au regard détaillant du narrateur, de l'enquêteur ou des autres personnages. Tel est le cas du personnage principal de *Daewoo*, Sylvia, dont les détails de la vie sont recueillis par un enquêteur à la recherche des traces de la femme suicidée :

J'ai demandé à Anne D., à propos de Sylvia, ce qu'elle pouvait rassembler d'images, de mots, de rencontres, et même ces faits plus discrets dont on ne sait pas pourquoi c'est à tel visage qu'on les associe, qui laissent pourtant parfois trace entêtée (*D*, p. 64).

Le verbe « rassembler » nous fait penser à l'idée d'un dessin, d'un tableau à reconstituer comme dans un puzzle ou dans une mosaïque. Puisque l'écriture ne fournit ni portrait complet ni explication, elle invite donc le lecteur à un long travail d'emboîtement de pièces, d'assemblage et de juxtaposition de particules qui n'est autre qu'un appel à penser la figure à reconstituer, celle du personnage Sylvia en l'occurrence.

Dès lors, que connaissons-nous d'elle, de sa vie d'ouvrière, de sa vie de femme, de son caractère ?

Pour connaître cette femme il faut parcourir les pages du roman à la recherche de détails enfouis dans les témoignages des ouvrières enquêtées. Car Sylvia est un

---

<sup>293</sup> *Ibid.*

personnage fait de détails éparpillés, d'impressions différentes et de points de vue qui sont parfois contradictoires. Par exemple, Maryse P., dans la scène où les vigiles lui interdisent elle et ses copines l'entrée à l'usine, fournit trois détails importants : d'abord l'apparence rebelle de Sylvia qui dénoterait une attitude *Rock* « avec sa mèche rouge et sa veste en cuir » (*D*, p. 28), puis la vie privée, la solitude de la femme après le plan social « restée plus longtemps qu'avant, sans copain » (*D*, p. 28). Enfin, « Sylvia, c'était celle qui nous inventait les fables » (*D*, p. 26), ajoute Maryse P. Ce dernier détail nous montre Sylvia l'amoureuse du cinéma, la rêveuse, un détail surtout qu'elle oppose sans transition au récit des offres d'emploi, c'est-à-dire à la réalité amère d'ouvrière licenciée.

Au fur et à mesure de la lecture du roman, l'image de Sylvia continue de se dessiner mais sans précision. Car les traits de sa personnalité émergent à travers les points de vue de ces collègues et amies, mais aussi à travers l'avis de ceux qui l'apprécient moins. Valérie Aumont, ce personnage flou que le narrateur qualifie de « voix » (*D*, p. 98) et de « silhouette » (*D*, p. 99), est paradoxalement celle qui a fourni le plus de détails sur Sylvia. C'est elle qui nous révèle que Sylvia « avait une petite fille » (*D*, p. 100) et que cette dernière n'avait « jamais parlé du père de la jeune fille » (*D*, p. 100). Aussi le témoignage de Valérie Aumont brouille-t-il l'image déjà imprécise du personnage parce qu'il interfère avec d'autres points de vue. D'un côté Valérie Aumont nous dit que Sylvia « avait un grain de folie » (*D*, p. 98) rejoignant ainsi le point de vue des syndicats qui pensent que Sylvia « c'était une excitée » (*D*, p. 99). D'un autre côté, elle dit que « Sylvia, c'est d'abord quelqu'un qui écoutait » (*D*, p. 99) renforçant le point de vue des ouvrières qui, avant de bien connaître Sylvia la prenaient pour « une fille timide. Quelqu'un qui n'aimait pas parler » (*D*, p. 99). Un point de vue qui s'oppose radicalement à celui de Martine S., femme très proche de Sylvia bien qu'elle ne travaille pas à Daewoo mais dans un centre d'appels. Cette dernière confirme le point de vue des syndicats, c'est-à-dire l'image d'une femme engagée, forte et déterminée : « C'était une tête, Sylvia, elle n'avait pas la langue dans la poche » (*D*, p. 272).

Après cette convergence de voix parlant de Sylvia, le mystère qui enveloppe la vie de cette femme suicidée persiste : quelle est la vraie identité de Sylvia ? La seule réalité que nous pouvons retenir de la construction complexe de ce personnage est un portrait fragmenté, décousu qui remet en cause non seulement le réel mais nos propres

modes de perception désireux d'organiser ce réel en totalité signifiante et à considérer l'individu comme une entité bien définie.

## 2- *Le regard critique*

La construction du personnage Sylvia est révélatrice de la pratique du réel chez François Bon, une pratique qui se base essentiellement sur la convergence des voix, c'est-à-dire la convergence de récits polyphoniques contribuant chacun à la constitution de l'identité de ce personnage. De son côté, Leslie Kaplan, ajoute à cette pratique, c'est-à-dire à la convergence des voix, une convergence de regards qui rappelle une formule de Paul Cézanne où il exprimait sa volonté de « peindre par tous les côtés en même temps » (*O*, p. 281). Cette allusion à la peinture confirme que le texte littéraire se rapproche d'un tableau de peinture, il est lui aussi un produit du regard.

Pour comprendre l'impact du regard sur le détail vu, il est important de rappeler la définition que donne Daniel Arasse de la notion du détail. Ainsi, pour montrer l'ambivalence de la notion de détail, l'historien de l'art emprunte à la langue italienne une distinction très subtile entre deux types de détails : le *dettaglio* et le *particolare*. En effet, dans la langue italienne le *particolare* signifie, comme son nom l'indique, une particularité, un élément singularisant. Le *dettaglio*, lui, désigne plutôt le détail en tant que résultat d'un regard (de l'artiste ou du spectateur) qui a effectué une découpe pour isoler un élément de son ensemble. Ce dernier terme fait ainsi intervenir l'idée de subjectivité dans le traitement du détail par un regard capable de l'interpréter, capable de le connoter de manière à le transformer en argument pouvant être au service d'une position.

L'impact du regard sur le détail dans un texte littéraire rapproche également la littérature des autres arts visuels qui eux usent de moyens techniques pour rendre compte des particules du réel. En effet, pour détacher un détail d'un ensemble, il faut ramener ce détail au premier plan, il faut le grossir, l'agrandir par un regard rapproché (un zoom), et c'est à ce moment précis qu'il devient beaucoup plus expressif que toute parole. Ainsi, les quatre filles de Daewoo quand elles se trouvèrent face à l'un des hommes politiques, elles ne disaient rien, elles se contentaient de regarder : « on s'est rapprochées, et silence. On le regardait. Et aucune de de nous quatre pour parler. Pas un mot, rien. » (*D*, p. 61).

Ce regard qui remplace la parole est un regard détaillant que les filles braquaient comme un zoom sur des détails particuliers. D'abord, les détails du bureau de l'homme politique : « Moi, c'était plutôt la moquette. Plus un bruit », « musique classique », « un service à café sur plateau inox » (D, p. 60), remarque ADA. Cette observation minutieuse isole des éléments du décor pour les rendre signifiants en les opposant implicitement au décor de leur lieu de vie et de travail qui sont, nous le devinons, privés de ce luxe.

Ensuite, un détail vestimentaire de cet homme politique censé représenter les citoyens démunis : « j'ai montré du doigt aux autres ses chaussures » (D, p. 62), ajoute encore ADA. Montrer ce détail vestimentaire du doigt est pour ADA une manière d'appliquer une technique qu'elle tenait de son grand père pour « piger un homme » (D, p. 62), en d'autres termes, pour rattacher un homme à un rang social bien déterminé et donc comprendre sa manière d'agir et de penser. Ce gros plan sur le détail vestimentaire (chaussures, chaussettes coton fin) affecte ce détail d'une charge sociale significative, car ce détail de mode, à travers son prix et sa qualité, permet d'établir tout un diagnostic social.

En effet, la manière de s'habiller est une pratique culturelle qui est, en apparence, le fruit d'un choix personnel, mais en réalité elle dissimule une logique sociale commune à toute une classe comme le montre Pierre Bourdieu dans *La distinction*<sup>294</sup>. Ce détail vestimentaire est donc un signe de richesse qui atteste du pouvoir d'achat très élevé de cet homme, qui révèle son appartenance à une classe sociale, celle des hommes politiques qui détiennent le pouvoir et qui se placent, par conséquent, au-dessus de ceux qui subissent ce pouvoir. Pour les filles de Daewoo, rien qu'on remarquant ces chaussures, elles se sentent exclues, elles réalisent que la communication entre elles et cet homme, c'est-à-dire entre la classe laborieuse et la classe politique, est impossible. Car elles ne partagent pas avec cet homme les mêmes pratiques sociales, les mêmes réflexes culturels comme le choix des vêtements ou de musique, d'où leur réaction de garder le silence et de se contenter de regarder seulement.

Aussi cette technique du gros plan empruntée au cinéma joue-t-elle sur la mesure des éléments du réel et déstabilise la notion d'échelle. Dans cette perspective, parlant du cinéma, Gilles Deleuze affirme que le gros plan non seulement arrache l'objet d'un

---

<sup>294</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, 1979.

ensemble, mais aussi il « l'abstrait de toutes coordonnées spatiales, c'est-à-dire il l'élève à l'état d'Entité<sup>295</sup>. » La subjectivité du regard détaillant réside dès lors dans sa capacité à reconsidérer le temps et l'espace comme coordonnées d'un détail, c'est-à-dire sa capacité à jouer sur les échelles des particules du réel en les agrandissant ainsi que sur celles de chaque instant de l'existence d'un être en immobilisant le temps. Mais cette dilatation du temps jusqu'à l'infini, elle n'est au bout du compte qu'un acte de résistance contre l'oubli, contre « l'effacement même » (*D*, p. 9). Et cet agrandissement du minuscule, cet « arrêt sur image » il n'est que la mise en valeur de la puissance herméneutique du détail qui appelle à questionner le monde et donc à adopter une vision critique à l'égard de ce monde : « Ce qui se passe avec ce détail minuscule, c'est qu'il nous arrête dans notre lecture, il nous fait nous arrêter, nous questionner, quel sens cela a-t-il [...] <sup>296</sup> ? », écrit Leslie Kaplan.

Ces détails minuscules constituent la matière même d'un texte comme *L'excès-l'usine*, un texte qui serait l'expression d'un rapport dialectique entre le tout est la partie, entre l'ensemble et le détail où l'un renseigne sur la signification de l'autre. Le détail serait donc la porte d'accès aux secrets de l'ensemble en révélant ce que la vue générale peut nous cacher. Ce statut du détail qui renseigne sur le tout est le fruit d'un regard qui détecte ce détail et le réinsère dans un nouveau réseau de signification. Prenons cet exemple dans *L'excès-l'usine* : « Tôle, mou et gras. Quel intérêt, quel intérêt. *Ce fil par terre*. Personne ne peut savoir le malheur que je vois » (*EU*, p. 14, nous soulignons). C'est la première fois dans tout le texte que la narratrice prend la forme pronominale « je ». Ce pronom personnel se rattache à une opération individuelle de cadrage souligné par le verbe « voir » du détail : « ce fil par terre », une opération qui place ce détail entre deux sentiments : d'un côté le sentiment de désespoir « quel intérêt » et de l'autre le sentiment de tristesse « le malheur que je vois ». Ce détail nous révèle enfin le secret de ce « Tout » énigmatique qui est l'usine, un secret que « personne ne peut savoir » excepté ceux qui en ont fait l'expérience. À travers ce détail minuscule « ce fil par terre » qui déclenche ces sentiments de désespoir et de malheur, nous pouvons désormais comprendre la structure de l'usine, son désordre et son manque de sens, nous pouvons

---

<sup>295</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minit (Critique), 1983, p. 136.

<sup>296</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », *op. cit.*

aussi sentir l'usine, sentir la douleur de ceux qui y travaillent et donc apporter un jugement sur leurs conditions de travail.

Un autre exemple aussi sur la capacité, ou plutôt le besoin du regard détaillant d'arrêter le temps qui passe, exemple que nous repérons dans le roman *Daewoo* où le narrateur enquêteur se déplace dans l'usine désormais désaffectée mais « gardant marque et mémoire de tous gestes et toutes voix, huit ans de vies ici condensées dans le bruit des machines et l'air régulé » (*D*, p. 85). Dans ce roman il est question d'amener le lecteur à voir les détails d'une catastrophe, pour ce faire, François Bon recourt à la photographie comme moyen technique qui sert à immortaliser un drame qui risque de passer sous silence. Mais d'un point de vue technique, la photographie est aussi un moyen de valoriser les détails qu'on néglige et qui sont pourtant chargés de significations. C'est avec son ami photographe qu'ils ont évoqué la série de photographie du « Japonais Hiroshi Sugimoto » prises dans une salle de cinéma vide et noire, ce que l'ami photographe a apprécié dans le travail du photographe japonais est cette capacité de la photographie à arrêter le temps : « tout le temps du film inclus dans le temps arrêté de la photographie » (*D*, p. 84).

À l'image du photographe japonais, François Bon et son ami viennent à l'usine vide pour remarquer cet arrêt du temps et pour repérer des détails qui témoignent d'une existence humaine qui n'est plus : « des calendriers, des affiches, de vieux tabourets au cuir rafistolé de scotch et des chaussures de sécurité usagées qu'on n'avait même pas pris la peine de récupérer qu'on avait cessé le travail » (*D*, p. 79). Cet arrêt sur image permet de jouer sur l'écoulement irréversible du temps, il impose au réel implacable un ralentissement, une nouvelle durée, et par conséquent, il dote le détail d'une temporalité propre qui est différente de celle de la totalité. Cette opération rendue possible d'abord par la photographie puis par l'écriture est donc un acte de résistance contre l'effacement de la mémoire « des trois cents filles qui, dix ans durant, avaient assemblé ici les postes de télévision » (*D*, p. 80). Pour cette raison, François Bon pousse la pratique du détail à l'extrême, il lui donne même une dimension dramatique en faisant de ces détails des éléments d'un spectacle de désolation. Ce drame est d'autant plus renforcé par le statut ontologique qu'acquiert ces détails puisqu'ils se rattachent à des êtres humains, ils en portent les empreintes et en constituent l'histoire intime.

Chez François Bon, cette même histoire intime de ces femmes et ces hommes est celle qui imprègne la langue de l'écriture, une langue qui cesse d'être celle de la maîtrise et de la technique, elle est désormais plate et pauvre, elle est celle utilisée par des individus simples dans leur vie quotidienne :

[...] ne plus travailler qu'avec ces [...] bouts de phrases qu'on entend dans la rue, la stricte obéissance à la pauvreté même de tout ça. Et puis dans le livre les inscrire à travers leur manque même, leur impuissance<sup>297</sup>.

Ce sont donc les différents détails de la vie qui permettent d'aller vers l'autre pour le comprendre, qui permettent surtout d'accéder aux mots de l'écriture, c'est-à-dire d'accéder à des outils pour penser le monde, les femmes et les hommes : leur condition, leurs statuts et leurs identités.

---

<sup>297</sup> François Bon, « Côté cuisine », *op. cit.*, p. 56.

## Chapitre 2

### Femmes ouvrières, le double statut



## A-Le travail au féminin

### 1- *Les frontières de genre*

Les deux premiers romans de Leslie Kaplan et de François Bon *L'excès-l'usine* et *Sortie d'usine* ouvrent les portes de l'espace industriel et donnent à voir un monde peu connu d'un grand nombre de lecteurs. Mais si les deux romans affichent le mot « usine » dans leurs titres respectifs, ils ne portent pas le même regard sur ce lieu. En effet, dans *Sortie d'usine* nous suivons le regard d'un homme, le regard d'un ouvrier scrutant un univers usinier réservé aux hommes : celui de l'industrie lourde et de la mécanique. Cette atmosphère industrielle exclusivement masculine est annoncée d'emblée par l'image qui figure sur la couverture du livre. En effet, ce que nous voyons sur cette couverture est un ouvrier en tenue de travail (combinaison lourde, chaussure de sécurité et gants en cuir) tenant dans sa main droite une barre de fer qu'il brandit devant la machine. Nous y distinguons un homme sans visage affrontant seul un four gigantesque dégageant une fumée épaisse. En cela, cette image est en parfaite résonance avec ce que dit Dominique Viart en la quatrième de couverture du livre : « Le roman faisait en quatre semaines le tour d'une aliénation vécue à l'intérieur, évoquant le terrible – accident, mutilation, aliénation au travail – et surtout le plus profond des existences ouvrières : mort à soi-même [...]. » L'image de cet homme sur la couverture : sa posture, sa tenue et la barre de fer à la main ne fait donc qu'illustrer le champ sémantique utilisé par Dominique Viart (mutilation, mort) relatif aux risques de la manipulation des métaux. Mais elle pourrait se rattacher à la force physique, à l'habileté dans la maîtrise de la nature illustrées dans la mythologie grecque par Héphaïstos, dieu du feu, de la forge, de la métallurgie et des volcans.

Dans tous les cas, les deux figures, celle réelle de l'ouvrier et celle suggérée du dieu grec ancrent le récit dans un univers martial, dangereux habituellement rattaché aux hommes. En observant cette image et avant même de lire les pages de *Sortie d'usine*, le lecteur sait d'emblée qu'il est dans un bastion de la masculinité ouvrière où il n'y a de place que pour les hommes forts, robustes et prêts à affronter les accidents et les blessures. Des risques constamment présents dans la métallurgie, un secteur réservé aux ouvriers hommes bénéficiant d'un certain niveau de qualification comme l'auteur du

roman. Force physique, endurance et niveau de qualification, trois qualités qui seraient donc le propre du travail ouvrier masculin par opposition au travail des femmes qui, lui, demeure rattaché « à une définition du savoir-faire féminin reposant sur la rapidité, la dextérité et la précision<sup>298</sup>. » Des qualités qui rendraient les femmes plus aptes aux travaux répétitifs que les hommes, c'est-à-dire au travail à la chaîne.

En effet, dans cet univers entièrement masculin l'une des rares apparitions des femmes est faite sous une forme caricaturale :

Au même titre les photos scotchées sur les établis, les machines, n'importe où ailleurs, au vestiaire comme dans les bureaux des chefs, voire officialisées sur les calendriers des fournisseurs il en paraissait même en relief, de l'art véritable [...], il fallait bien ces femmes offertes à toute vue, les expliquer puisque réalité inarrachable et que les camarades eux-mêmes (*SU*, p. 52).

Dans cette usine des hommes, l'autre sexe ne peut, paraît-il, exister que sur les photos des magazines, il ne peut servir que d'un spectacle offert aux camarades pour leur plaisir et leurs plaisanteries. Une présence féminine caricaturale donc mais dégradante surtout puisqu'elle est réductrice : elle présente ces dernières comme des objets sexuels dénués de toutes autres qualités.

Mais pourquoi ces ouvriers ont-ils besoin de parler des femmes et d'afficher des photos de femmes nues sur leurs établis ?

En réalité, évoquer la féminité dans ce milieu d'hommes serait une manière pour les ouvriers de se démarquer de l'autre sexe, une manière d'afficher leur virilité car l'usine a toujours été un lieu « de la virilité, et aussi du "sens de classe" des ouvriers qui était un sens masculin, "macho"<sup>299</sup>. » Il s'agit pour ces ouvriers « dans cet enfermement ici de l'homme avec d'autres hommes » (*SU*, p. 53) d'affirmer leur identité masculine,

---

<sup>298</sup> Angelo Moro, « Un métier syndical au féminin ? Rôles et pratiques des déléguées ouvrières dans une usine mixte », *Sociologie du travail*, Vol. 61 - n° 3, Juillet-Septembre 2019, mis en ligne le 11 septembre 2019. URL : <https://doi.org/10.4000/sdt.21305> (consulté le 22 mars 2021).

<sup>299</sup> Stéphane Beaud, Michel Pialoux, « Jeunes ouvrier(e)s à l'usine. Notes de recherche sur la concurrence garçons/filles et sur la remise en cause de la masculinité ouvrière », *Travail, genre et sociétés*, n° 8, 2002/2, p. 73-103, p. 77. [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.uca.fr/revue-travail-genre-et-societes-2002-2-page-73.htm> (consulté le 22 mars 2021).

virile en faisant tout pour se distinguer de l'autre catégorie sociale : celle des genres considérés faibles comme la femme et le « travesti » (*SU*, p. 53).

Dans *Sortie d'usine*, cette démonstration de la virilité n'est donc pas orientée vers les femmes puisqu'elles sont absentes, elle est plutôt orientée vers les autres hommes. Nous pouvons en déduire que l'affirmation d'une identité masculine à l'usine pourrait être considérée comme une stratégie de défense dans un milieu hostile où il faut se protéger à la fois de la moquerie des collègues et de la domination des chefs. Car comme le montrent certaines études sociologiques, le genre n'est plus envisagé seulement « comme un rapport de pouvoir entre deux groupes sociaux (les hommes et les femmes), mais permet d'envisager les rapports de pouvoir et de subordination au sein même du groupe des hommes<sup>300</sup>. » En effet, à l'usine un ouvrier ne doit jamais montrer de faiblesse devant les camarades même dans les situations extrêmes (tâche épuisante, blessure) au risque d'être pris pour une « gonzesse ». Aussi ces ouvriers écrasés par une hiérarchie implacable essayent-ils de « prouver le mâle » par le biais de « l'obscène » comme « péter un coup ou roter haut devant le chef » (*SU*, p. 55). L'obscénité joue ici un double rôle, d'abord celui de marquer un territoire masculin où règnent des pratiques viriles, puis celui de se montrer indifférent face à l'autorité d'un chef. La lecture du premier roman de François Bon montre donc que l'affirmation d'une identité masculine à l'usine se fait d'abord par opposition à une identité féminine comme symbole de faiblesse, puis par opposition aux chefs comme symboles de la subordination au travail.

Ces frontières de genre sont également maintenues dans les endroits qui sont réservés exclusivement aux femmes comme les usines et les ateliers dont parle Leslie Kaplan dans ses deux romans *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels*. La lecture de ces deux textes offre la possibilité de suivre un regard différent sur le monde du travail, un regard de femme scrutant un monde de femmes.

En effet, de *Sortie d'usine* et *Mécanique* à *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels*, le lecteur change complètement d'univers. Il passe de l'industrie lourde et la mécanique au travail à la chaîne dans des usines et des ateliers où les petites machines seraient

---

<sup>300</sup> Haude Rivoal, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, n° 38, 2017/2, p. 141-159, p. 142. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2017-2-page-141.htm> (consulté le 15 mars 2021).

« compliquées, pour les femmes » (*EU*, p. 28). En évoquant le travail à la chaîne qui serait une spécialité des femmes, l'écrivaine insiste à maintes reprises sur la séparation nette entre les deux sexes. Cette séparation s'explique d'abord par une division sexuée du travail :

On monte. Les sexes sont séparés.

Les hommes restent en bas.

En face il y a l'atelier des presses. On n'y va jamais.

La chaîne est là-haut, suspendue (*EU*, p. 51).

La négation totale du verbe aller : « On n'y va jamais » additionnée à l'opposition symétrique entre les deux indications spatiales « en bas » et « là-haut » exprime non seulement l'idée de la séparation entre le travail à la chaîne réservé aux femmes et la manipulation « des presses » réservée aux hommes, mais aussi l'idée de l'impossibilité de rencontre entre hommes et femmes dans le même atelier. Aussi la séparation des deux sexes s'explique-t-elle par une exigence hiérarchique propre à ses ateliers où les hommes occupent le poste de chef : « Le chef est dans sa cage au milieu de l'atelier » (*EU*, p. 19). Cette rare présence masculine est doublement détachée des femmes ouvrières : l'homme se situe dans un lieu stratégique (le centre de l'atelier), un lieu qui permet au chef homme de surveiller les travailleuses. Aussi cet homme est-il placé dans une cage dont on ne sait si elle protège l'homme des femmes ou, au contraire, si elle protège les femmes de l'homme. Car la narratrice rattache très souvent l'idée de violence à la présence masculine que ce soit dans la rue : « Sur le pont un jeune homme insolent ramasse un mégot » (*EU*, p. 20) ou chez-elle : « La violence, on n'en parle pas, jamais. Comment ne pas l'admettre ? Elle le traverse, il ne l'arrête pas » (*EU*, p. 86).

Dans cette dernière phrase, le pronom personnel « il » renvoie au partenaire homme (ami, amant) présent, ne serait-ce que d'une manière allusive, dans les textes de Leslie Kaplan. Ceci est l'un des points de convergence entre les deux écrivains, car, contrairement à François Bon, l'écrivaine accorde de l'importance aux rapports sentimentaux de ses personnages féminins pour nous éclairer sur leurs identités d'abord de femmes puis d'ouvrières. En effet, ce côté sentimental est absent dans les textes de François Bon qui ne parle jamais de cet aspect de la personnalité des personnages ; il ne

parle que des usines des femmes, alors que Leslie Kaplan, elle, parle des femmes dans les usines.

## 2- *Les grandes absentes*

Il est vrai que François Bon, dans *Sortie d'usine et Mécanique*, porte un regard d'homme sur un monde du travail entièrement masculin, néanmoins, dans son roman *Daewoo*, il rejoint Leslie Kaplan dans sa volonté de décrire le travail des femmes. Il tente, lui aussi, de montrer les caractéristiques du travail féminin dans des secteurs que Leslie Kaplan n'a pas explorés.

Dès lors, qu'est-ce qui caractérise le travail des femmes dans les deux récits ?

La lecture des textes de Leslie Kaplan et de François Bon montre que les deux écrivains s'accordent sur une caractéristique du travail féminin à savoir l'invisibilisation de la main-d'œuvre féminine malgré la présence remarquable des femmes dans le secteur industriel : parmi les ouvriers travaillant à la chaîne, « près d'un sur deux est une femme : 43% exactement en 1998<sup>301</sup>. » Les deux écrivains savent que malgré cette importance numérique, le monde du travail est toujours régi par ce que Michel Gollac et Serge Volkoff appellent « des stéréotypes de genre<sup>302</sup>. » Ce sont ces « stéréotypes » qui expliquent le manque d'estime du travail féminin et le manque de visibilité de ces travailleuses.

Cette invisibilité des femmes ouvrières se traduit chez Leslie Kaplan par l'anonymat de ces dernières désignées dans le récit par le pronom personnel indéfini « on ». Rappelons ici que, étymologiquement, le pronom personnel *Om* ou *On* désigne un « Homme, qui appartient à l'espèce humaine », ou un « Vassal, qui dépend d'un autre, qui appartient à un autre. » Les deux définitions étymologiques de ce pronom personnel supportent l'idée de l'effacement : la première en renvoyant à l'idée de généralisation et la seconde en renvoyant à l'idée de dépendance. En désignant les ouvrières par le pronom personnel « on », Leslie Kaplan cherche à généraliser la condition de misère des femmes à l'usine. Cette généralisation comme choix poétique pourrait aussi s'expliquer

---

<sup>301</sup> Michel Gollac, Serge Volkoff, « La mise au travail des stéréotypes de genre. Les conditions de travail des ouvrières », *Travail, genre et sociétés*, n°8, 2002/2 p. 25-53, p. 27. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2002-2-page-25.htm> (consulté le 30 mars 2021).

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 25.

par une volonté chez l'écrivaine d'aller au-delà des limites du statut d'ouvrière, ce qu'elle voudrait mettre en avant ce serait leur statut de femme avant tout, un statut plus humain qui dépasse les murs de l'usine. Car Leslie Kaplan n'est pas ouvrière à l'origine et sa présence à l'usine est dictée par un choix politique d'une femme intellectuelle qui milite pour la cause de la classe ouvrière en général et pour la cause des femmes en particulier.

Mais malgré le fait que *L'excès-l'usine* porte sur la période de la fin des années 1970 qui a connu un essor du mouvement féministe avec sa double revendication des droits des femmes : droits civiques et droits économiques<sup>303</sup>, les personnages qui y figurent sont passifs comme s'ils n'étaient pas concernés par ce vent de changement.

De son côté, François Bon revient dans son roman *Daewoo* sur l'invisibilisation des ouvrières en évoquant une activité exclusivement féminine mais, paradoxalement, une activité où les femmes sont les grandes absentes : il s'agit des centres d'appels en l'occurrence. En effet, en voulant apprendre sur la vie et la mort de Sylvia, l'enquête conduit le narrateur jusqu'à Martine S. employée dans un centre d'appel et amie de Sylvia. L'entretien avec Martine S. est doublement important pour le narrateur-enquêteur parce qu'il lui permet de s'informer sur l'activité syndicale de Sylvia et lui offre la possibilité de découvrir et de comprendre « *La nouvelle génération des emplois* » (*D*, p. 269).

Dans cet entretien, le narrateur réalise que cette « nouvelle génération des emplois » n'est autre qu'une nouvelle forme d'exploitation de la main-d'œuvre féminine qui s'additionne à l'ancienne : le travail à la chaîne dans les usines. Martine S. remarque que malgré la différence des outils utilisés, l'usine ressemble au centre d'appels : « Encore là-bas (à Daewoo) ils avaient des machines, nous, c'est un téléphone et un ordinateur » (*D*, p. 271). En effet, les « *call centers* » (*D*, p. 271) seraient la forme contemporaine de la méthode taylorienne se résumant à l'intensification de la rationalisation du travail et du contrôle des travailleuses. Il est vrai que les filles du centre d'appels ne répètent pas les mêmes gestes mécaniques pour produire un objet, mais elles répètent le même discours à des centaines de clients, et c'est cette « mécanisation du

---

<sup>303</sup> Cf. Podcast, « Paroles d'histoire. Femmes en 1968. », Débat animé par Caroline Fayolle avec l'historienne Ludivine Bantigny de l'Université de Rouen. [En ligne] URL : <https://parolesdhistoire.fr/index.php/tag/feminisme/> (consulté le 4 avril 2021).

geste vocal [qui] évoque fortement l'adaptation de l'ouvrier au même geste physique dans l'atelier<sup>304</sup>. » Dans ce genre de travail, la routine langagière remplace la routine des gestes et mène donc à la même souffrance qu'à l'usine : formatage d'esprit et aliénation par rapport au travail effectué.

Encore, dans ce genre de travail, le contrôle des travailleuses est double : il y a d'abord les techniques de contrôle traditionnelles : « le gardien à portée de vue pour noter les noms de quiconque quittait dix minutes son poste » (D, p. 271), « Les supers là-haut [...], elles écoutent en double » (D, p. 273). Puis, les techniques nouvelles de contrôle qui comptabilisent systématiquement le temps et le contenu du travail par un logiciel : « Tout est mis en mémoire : nombre de communications par agent et par jour, temps moyen que vous passez avec un client, temps hors client entre deux coups de fil » (D, p. 273).

Martine S. précise que ce travail compliqué et doublement épuisant est réservé uniquement aux femmes : dans ces centres d'appels « on n'a que des femmes » avant de donner son explication de ce choix de l'entreprise : « Paraît que la clé du succès, pour la *position concurrentielle de l'entreprise*, c'est la psychologie » (D, p. 272), remarque-t-elle.

Mais pourquoi le fait d'accorder cette tâche aux travailleuses femmes serait la clé de réussite de ce genre d'entreprise ? Et de quelle psychologie parle l'ouvrière, celle des travailleuses ou celle des clients ?

Il est évident que Martine S., l'ouvrière et déléguée syndicale, est consciente de l'importance des compétences de la main-d'œuvre féminine pour effectuer un tel travail qui se base sur l'interaction avec des clients du monde entier. Mais elle sait également que s'il s'agit uniquement de savoir-faire professionnel, des hommes pourraient assurer ce travail. En réalité, ce que l'entreprise cherche ce sont précisément des qualifications sociales féminines, en d'autres termes, cette plate-forme ne fait appel qu'à des femmes parce que ces dernières possèdent des qualités innées (attention, écoute et compréhension) qu'elles améliorent lors des formations et des stages. La réussite de l'entreprise dépend donc entièrement de sa capacité à apprendre à ses salariées comment se montrer féminine. Ceci est nécessaire pour gagner la confiance des clients aux

---

<sup>304</sup>José Angel Calderón, « L'implication quotidienne dans un centre d'appels : les nouvelles "initiatives éducatives" », *Travailler*, n° 13, 2005/1, p. 75-94, p. 78. DOI : 10.3917/trav.013.0075. URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2005-1-page-75.htm> (consulté le 2 juin 2021).

caractères et aux humeurs si variés : « Les vieilles gens qui parlent trop lentement [...] Et ceux qui veulent à tout prix vous dire le pourquoi du comment. Ou ceux qui plaisantent comme si on avait envie de plaisanter » (*D*, p. 273). La clé de la réussite de l'entreprise serait donc de jouer sur la psychologie des clients en apprenant à ses salariées des techniques de séduction pour interpeler une certaine idée de la féminité chez ces clients.

Il reste que les filles du centre d'appels ne sont pas présentes physiquement devant les clients comme le sont des secrétaires par exemple, pour cette raison elles doivent tout exprimer uniquement en modulant la voix. Martine S. dit que dans son entreprise « On ne voit jamais les visages » avant d'ajouter : « mais qu'est-ce qu'il y a de plus présent qu'une voix ? » (*D*, p. 273). Faute de contact physique et visuel avec les clients, les filles du centre d'appels ne sont donc présentes qu'à travers leurs voix, c'est-à-dire elles ne sont présentes que dans l'esprit des clients. Dans ce métier, les travailleuses et les clients se font une représentation les uns des autres, une représentation qui se construit au fil d'une conversation, c'est-à-dire par le biais d'une voix produisant des sentiments divers. Une « call girl » (*D*, p. 275) est donc une personne absente physiquement et de ce fait elle se conjugue dans l'esprit du client en une infinité de femmes allant de la femme compréhensive à l'actrice aux multiples visages en passant par la « sirène » séductrice par sa voix.

Que ce soit dans le travail à la chaîne aux usines ou au télétravail dans le centre d'appels, la main-d'œuvre féminine, pourtant fortement sollicitée, est vouée à la dépersonnalisation et à l'invisibilisation. Mais nous avons vu que François Bon réussit malgré tout à donner à ces femmes la possibilité de s'imposer et d'être présentes ne serait-ce que par leurs voix. Chez Leslie Kaplan, la présence des femmes au travail prend une forme plus physique, elle se fait à travers le corps, les gestes et les manières de s'habiller. C'est là un moyen pour l'écrivaine de rappeler que ces travailleuses sont avant tout des femmes qui s'identifient comme telles et qui tiennent à leur féminité malgré tout. De ce fait, le regard de femme que porte Leslie Kaplan sur le travail féminin dans les différents lieux de travail permet de considérer un aspect négligé du travail ouvrier à savoir son aspect sensible, son rapport au corps.



## B- Un corps d'ouvrière

### 1- *Le corps, un principe d'identité*<sup>305</sup>

Pas une fille qui aurait cru qu'elle irait jusqu'à ses soixante ans de cette façon. Peut-être nos pères et nos mères, oui. Mais pas nous, pas aujourd'hui : *le corps d'une femme a une histoire, et cette histoire passe par d'autres caps que le travail*, seulement le travail, et surtout s'il s'agit de visser des portes de four à micro-ondes, toute la journée, toute l'année (D, p. 34, nous soulignons).

Ces paroles sont celles d'une ouvrière licenciée de Daewoo qu'elle confie au narrateur-enquêteur lors d'un entretien sur l'incendie de l'usine Mont-Saint-Martin. Dans cet entretien l'ouvrière n'est pas désignée par un pseudonyme comme toutes les autres, elle est plutôt désignée par ses qualités langagières : la pertinence de ses remarques et le choix de son vocabulaire.

En effet, cette ouvrière s'indigne que son corps de femme ne puisse passer par d'autres *caps* que le travail. D'abord le terme « cap » signifie « pointe de terre qui s'avance dans la mer », il signifie aussi « angle que forme la route suivie par un avion ou un navire et la direction du nord<sup>306</sup>. » Dans les deux cas, le terme « cap » introduit l'idée d'un itinéraire ou d'une route qu'on suit, d'où l'expression « mettre le cap sur » qui veut dire « se diriger vers ». Il supporte donc l'idée de l'avancement dans l'espace et de la progression dans le temps. Toutefois, si nous considérons de près le cap auquel est destinée Martine S., c'est-à-dire être ouvrière toute sa vie, nous nous rendons compte que ce chemin ne permet aucune progression, bien au contraire, l'ouvrière se trouve prisonnière d'une carrière professionnelle qui n'évolue pas : « Pas une fille qui aurait cru qu'elle irait jusqu'à ses soixante ans de cette façon » (D, p. 34). À l'usine, ce cap du travail n'en est pas un finalement puisqu'il est moins une route qu'un cercle où l'ouvrière ne fait que tourner en rond, où elle ne fait que stagner. Aussi faut-il remarquer que

---

<sup>305</sup> Thierry Pillon, « Le corps ouvrier au travail » *Travailler*, n° 32, 2014/2, p. 151-169, p. 152. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-travailler-2014-2-page-151.htm> (consulté le 8 juin 2021).

<sup>306</sup> *Dictionnaire Larousse*, entrée « Cap ».

l'ouvrière emploie le mot « caps » au pluriel, ce qui suppose qu'il y a d'autres chemins à suivre que celui du travail surtout chez Daewoo. Le pluriel suppose aussi que ces autres chemins sont meilleurs que celui qu'elle est obligée de suivre puisque la firme Daewoo qui se veut « *Vaste univers* » (D, p. 34) n'est autre qu'une cage exigüe qui non seulement déforme le corps mais elle l'emprisonne et le limite.

Alors quels sont ces autres caps auxquels fait allusion l'ouvrière ?

Certainement elle fait allusion à une trajectoire choisie librement où elle peut s'émanciper, une trajectoire sécurisée surtout où elle peut avancer sans « virages » (D, p. 35) hasardeux. L'un de ces caps auxquels elle fait allusion serait une forme stable de l'emploi avec des contrats indéterminés et une rémunération décente. Ces deux conditions sont nécessaires à la *navigation* sûre et au *voyage* sans risques dans la vie pour une femme, car « Une femme, ça risque moins qu'un homme de se réfugier dans les bêtises » (D, p. 35), dit l'ouvrière. Mais outre le cap professionnel où le corps de la femme demeure prisonnier de l'image d'un corps producteur, tout comme le cap familial d'ailleurs où ce corps est très souvent considéré comme corps qui produit la vie, l'ouvrière prônerait un corps féminin qui reçoit, c'est-à-dire un corps libéré de la logique du profit et de l'exploitation sur le plan professionnel comme sur le plan intime. Aussi, l'ouvrière rattache-t-elle au corps de la femme le terme « histoire », un terme qui admet le double sens de la « mémoire » qu'on conserve et de « récits » qu'on communique. Il s'agit donc d'un corps qui parle et qui possède son propre langage, un corps qui s'exprime par sa voix mais aussi par ses formes et ses mouvements libres et non des mouvements aliénés par un travail mécanique.

D'un autre côté, la longue expérience à l'usine Daewoo mène l'ouvrière interviewée à prendre conscience de sa condition de femme et d'ouvrière contrainte de passer sa vie à « visser des portes de four à micro-ondes, toute la journée, toute la vie ». Cette prise de conscience résulte d'une comparaison que l'ouvrière établit entre elle-même et ses parents, elle trouve aberrant que ses conditions de travail soient semblables à celles de ses parents : « Peut-être nos pères et nos mères, oui. Mais pas nous » (D, p. 34), s'indigne-t-elle. En évoquant ses parents, l'ouvrière compare deux générations d'ouvrier celle d'hier et celle d'aujourd'hui, deux générations séparées par des progressions qu'a connu la condition ouvrière dans une société où cette classe sociale s'est battue pour avoir des droits. Par cette comparaison entre deux générations,

l'ouvrière sous-entend aussi l'évolution qu'a connue la conception du travail au fil des années pour devenir, non plus une activité avilissante comme elle l'était, mais une source d'émancipation. Ce qui irrite donc cette ouvrière est le fait de revivre la même histoire que ses parents ouvriers. Elle regrette un certain déterminisme social qui fait que sa personnalité et même son corps soient les produits des mêmes expériences vécues par sa famille ainsi que par tous les membres de son entourage.

Contre son gré, l'ouvrière a donc intériorisé une histoire sociale ou un « habitus » social qui la conduit à reproduire la même position sociale que celle de ses parents. Dans son cas, cet « habitus » social est la culture de son groupe d'origine et donc de ses parents ouvriers. Car « en tant que système de dispositions durables et transposables [...], c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations<sup>307</sup> », l'« habitus » conditionne l'individu à ne faire et ne vouloir que ce qui est conforme à ses conditions sociales antérieures. La vraie raison de l'indignation de l'ouvrière est donc son incapacité à introduire un changement social dans sa vie, son incapacité à suivre une autre trajectoire différente de celle de ses parents.

Ce que l'ouvrière ignore est que ce changement est peu possible dans son cas, car l'« habitus » reproduit les mêmes structures sociales lorsque « les structures dans lesquelles il fonctionne sont identiques ou homologues aux structures objectives dont il est le produit<sup>308</sup>. » Or l'ouvrière interviewée est fille d'ouvriers, vivant dans un milieu ouvrier et épouse d'un ouvrier, elle ne peut donc qu'incorporer cette culture ouvrière dans sa chair et dans son esprit. Par conséquent, même son corps, pur produit de sa condition sociale, devient après des années de travail un marqueur social à travers sa morphologie et son apparence.

En effet, dans l'interview qu'elle donne au narrateur-enquêteur, Maryse P. avoue que les ouvrières sont toutes pareilles puisqu'elles font le même travail et subissent les mêmes déformations physiques donnant une même morphologie. Pour cette raison, elles sont facilement reconnaissables par les autres : « On le sait bien, qu'on est pareilles [...] Tu m'emmènes à Metz ou même à Strasbourg, les comme nous je les reconnais » (*D*, p. 86), affirme-t-elle. Le pronom personnel « On » suivi de l'adjectif « pareilles » portant la marque du féminin pluriel désigne les ouvrières, toutes les

---

<sup>307</sup> Pierre Bourdieu, *Le sens pratique, op. cit.*, p. 88.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 103.

ouvrières que les gens identifient à leurs firmes respectives : « les Daewoo » (*D*, p. 105), « les Bata » (*D*, p. 199), « les Moulinex » (*D*, p. 244). Ces ouvrières sont facilement reconnaissables parce que leurs corps portent les traces de ce qu'elles font. Par exemple, on les reconnaît à travers leurs cous raidis après des heures interminables où elles restent penchées sur un établi : « Une manière du cou, la nuque un peu raide ? » (*D*, p. 86), on les reconnaît aussi à travers les mains qui manipulent toute sorte de matériau et de produit : « Les mains ont la forme de ce qu'on leur fait faire » (*D*, p. 88), remarque encore Aurélie Loing. En tant que produit du travail qu'il fait, c'est-à-dire en tant que produit social finalement, le corps de l'ouvrière affiche donc les conditions sociales de sa production ; il informe les autres sur ce qu'endurent ces femmes durant toute leur vie dans un travail où elles se tordent le cou et la nuque et où leurs mains perdent leur finesse de jeunes filles.

Mais contrairement aux mains qui trahissent une condition sociale de fatigue et de misère, le visage est la partie du corps où les ouvrières peuvent « tricher » en ayant recours à des soins : « les crèmes et se faire les yeux » ou à un passage occasionnel « chez l'esthéticienne » quand elles ont « des sous » (*D*, p. 87). Ce nouveau *masque* que portent les ouvrières donne l'impression d'une mine qui aurait été épargnée par les conditions du travail à l'usine. Il donne aussi l'impression d'une fraîcheur constante et donc d'un état d'esprit d'une femme épanouie : « On dirait que le visage se fixe, que c'est le même visage qui reste » (*D*, p. 86), dit l'ouvrière. Mais l'emploi du conditionnel « dirait » introduit un décalage entre une réalité de ce visage et ce qui apparaît aux autres. Car l'ouvrière ajoute que si le masque « ne change plus » le visage, lui, « change peu à peu » (*D*, p. 86), il se métamorphose sous l'effet du temps qui passe, de l'usure du travail et d'un mode de vie fatigant et peu confortable.

D'un autre côté, ce *masque* est important pour le processus de socialisation de ces femmes au sein de l'usine et au sein de la société. À travers ces tentatives de se montrer jeune, fraîche et belle, la femme ouvrière amène son corps d'une situation de corps produit social à une situation de corps producteur d'effets particuliers. D'abord, les soins du visage sont des pratiques qui demandent une certaine créativité et de ce fait, ils permettent aux femmes ouvrières d'être originales, d'être libres. Ensuite, ces soins du visage et du corps ne servent pas uniquement à la satisfaction personnelle, ils servent aussi à être conforme à une image sociale exigée par l'autre. Il s'agit en effet de stratégies

qui permettent une intégration dans un groupe formé essentiellement de femmes qui ont les mêmes habitudes, et où chacune d'elles est exposée au regard de ses semblables qui la jugent. Le grand défi pour ces femmes ouvrières est donc de trouver les moyens de continuer à effectuer un travail corrosif pour le corps tout en restant féminine.

## 2- *La robe et la blouse*

Pour une femme l'usine ou l'atelier ne sont pas les lieux adéquats pour se sentir féminine, bien au contraire, ce sont des endroits où l'ouvrière doit envelopper son corps de femme d'une carapace de guerrière si elle veut garder son travail. En d'autres termes, ces femmes ouvrières doivent sacrifier leur vie intime si elles veulent réussir une vie professionnelle contrairement aux hommes qui, eux, peuvent se consacrer entièrement à leur métier et à leur carrière.

Les personnages féminins de Leslie Kaplan et de François Bon sont représentatifs de ce déchirement entre les deux sphères qui constituent l'identité sociale des femmes ouvrières : la sphère intime et la sphère professionnelle. Parler de deux sphères que les femmes ouvrières doivent gérer c'est parler d'un processus de socialisation complexe mais nécessaire à la construction d'une identité sociale double : « une identité pour soi et une identité pour autrui<sup>309</sup>. » Par identité pour soi nous entendons « l'identité individuelle synonyme d'originalité, de créativité », par identité pour autrui nous entendons « l'identité collective synonyme de discipline, de conformisme et de passivité<sup>310</sup> ».

Toutefois, ce processus de socialisation comporte le risque d'une dissociation du soi entre un « moi » qui cherche à être conforme à la norme et un « je » qui risque de se faire infirmer par les autres. Pour comprendre cette « division du soi », il faut revenir à la psychiatrie et notamment à la lecture que fait Jacques Lacan de Freud où il insiste sur cette discordance primordiale dans la relation de l'organisme à sa réalité. Cette

---

<sup>309</sup> Claude Dubar, *La socialisation, op. cit.*, p. 108.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 98.

discordance, Jacques Lacan l'enracine dans le *stade du miroir*<sup>311</sup> où l'enfant commence à appréhender l'image unifiée de son corps :

[...] le point important est que cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, – ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité<sup>312</sup>.

Leslie Kaplan, qui a fait des études de psychologie à la Sorbonne, a repris à maintes reprises dans *L'excès-l'usine* ce détail du « miroir » ainsi que le geste de se regarder dans ce miroir. En effet, dans *L'excès-l'usine*, récit basé essentiellement sur le regard, les ouvrières ne se séparent jamais de leurs « miroirs » ou « glaces » dans les différents lieux de travail. Le long du texte, la narratrice insiste sur la présence de cet accessoire et sur la récurrence du geste de se regarder dedans : « Très souvent, on se regarde, dans une glace, un miroir de poche, un reflet » (*EU*, p. 16), « On a amené une petite glace. On la sort de sa poche, c'est une petite ronde », « une main tient la glace avec le visage dedans » (*EU*, p. 29).

Mais que cherchent ces ouvrières en regardant constamment dans leurs miroirs ?

Certainement, en tant qu'adultes, ces femmes reconnaissent bien l'image de leurs corps contrairement au petit enfant dont parle Jacques Lacan qui, pour lui, la perception de son image totale est plutôt une anticipation. Il n'en reste pas moins que ce geste est aussi important sur le plan psychologique pour ces femmes accomplies que pour ce petit enfant qui cherche à se reconnaître. En effet, si pour l'enfant le moment de se voir dans un miroir est le moment où se structure son image dans une double dialectique spatiale et temporelle, pour les femmes ouvrières, ce moment serait celui où cette image se *restructure* dans cette même double dialectique.

---

<sup>311</sup> Phase décrite par Jacques Lacan dans « Les complexes familiaux », 1938, survenant entre six et dix-huit mois, au cours de laquelle l'enfant appréhende l'image unifiée de son corps et se reconnaît dans le miroir (dimension imaginaire), en un moment de jubilation. C'est le temps où se constitue l'identification narcissique du moi (moi idéal).

<sup>312</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formation de la fonction du Je », *Revue Française de Psychanalyse*, volume 13, n° 4, 1949, p 449-455, p. 449. [En ligne] URL : <http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1949-07-17.pdf> (consulté le 11 juin 2021).

D'abord, ce « stade du miroir » opère chez l'enfant dans un moment d'immaturation dans la vie, pareillement chez les ouvrières, se regarder dans un miroir serait le signe d'un sentiment d'immaturation par rapport à l'usine. Ainsi, plusieurs indices textuels renvoient à cette idée de l'immaturation comme le « merveilleux sourire édenté » (*EU*, p. 12) de la plupart des femmes qui rappelle, ironiquement, le corps du petit enfant qui ne s'est pas totalement développé. La narratrice de *L'excès-l'usine* évoque aussi un contraste entre la plénitude des choses de l'usine : « la matière qui se développe, la grosse matière, plastique et raide » (*EU*, p. 97) et l'inachèvement des corps des êtres à l'usine : « C'est une fille inachevée », « Son corps n'est pas bien développé » (*EU*, p. 100). Un contraste qu'elle rattache à l'absence du temps à l'usine : « Le temps est dehors, dans les choses » (*EU*, p.13).

Pour ce qui est de la dialectique spatiale, pareilles au petit enfant, les femmes ouvrières découvrent leur corps ainsi que l'espace qui l'entoure à travers un miroir. En effet, en se regardant constamment dans ce miroir, les ouvrières réalisent qu'elles ne peuvent voir leur corps que morcelé et non dans sa totalité comme l'espace usine qui n'apparaît que désintégré : « Tout est devenu déchet. La peau, les dents, le regard » (*EU*, p. 11). Mais, se regarder dans un miroir serait une manière qu'ont les ouvrières de s'assurer qu'elles sont encore intègres physiquement, qu'elles continuent d'exister dans cet espace hostile où l'idée de la mort est omniprésente : d'abord à l'usine : « on fait des câbles. Bien sûr, on peut mourir » (*EU*, p.16), puis dans la banlieue : « La banlieue, c'est pareil. L'espace, l'espace tue » (*EU*, p. 40), et même dans l'espace chambre : « La chambre est une chambre [...] On vit, on meurt, à chaque instant » (*EU*, p. 39).

Pour ces ouvrières, se regarder dans un miroir est donc plus qu'un simple réflexe féminin, il est une nécessité pour s'affirmer dans un milieu hostile et dégradant : « On avait ça pas loin, dans la poche ou sur la tablette, un petit miroir. Qu'est-ce que t'as contre ? C'est croire à soi » (*D*, p. 204), dit Saraï le personnage de théâtre dans *Daewoo*. L'expression « croire à soi » sous-entend que la réalité de l'usine fait perdre à ses femmes leur estime de soi. Dès lors, il devient vital pour elles de chercher à s'affirmer en tant que femmes dans un milieu où les identités s'enlisent, voire se perdent.

L'une des premières manifestations de cet effacement de l'identité féminine est la contrainte de porter un tablier ou une blouse au travail : « Le jour de l'embauche, ils m'ont donné ma première blouse, *habillée en sac* huit heure par jour, puis droit à deux

par an » (*D*, p. 204, nous soulignons), ironise Tsilla. Ce vêtement standard pour les « quatre cents » filles de Daewoo avec seulement deux couleurs « prune ou myrtille » serait nécessaire pour l'organisation interne de la chaîne du travail, mais il demeure inconfortable d'où le recours à l'ironie par Tsilla dans l'expression « habillée en sac ». Nous pouvons comprendre que le port de cette blouse gêne les ouvrières puisqu'elle n'épouse pas la forme du corps et puisqu'elle provoquerait une grande chaleur tel un sac en plastique. Mais ce vêtement est à l'origine d'un autre problème plus sérieux, il met en question l'identité personnelle de ces femmes en gommant les particularités des corps et en abolissant toute possibilité de choisir librement ses habits. Nous savons que la manière de s'habiller est une forme d'expression de l'identité et que le corps qui est l'origine de l'image sociale en est aussi le support.

Dès lors, avoir la possibilité de se sentir à l'aise dans son corps en choisissant ses habits est, pour ces femmes, une revendication d'existence, car bien qu'elles soient des ouvrières, elles doivent valider une image sociale culturellement confirmée, celle d'une femme belle et élégante. Pour cette raison, malgré les conditions de vie difficiles, les travailleuses essaient tant bien que mal de négocier les contraintes sociales en prenant soin de l'apparence extérieure car elle est porteuse d'informations sociales sur la vie et le travail de ces femmes. Pour les ouvrières de Daewoo il est nécessaire de « courir les soldes, les démarques, les boutiques qui ferment, tout faire pour éviter les sous-marques des hypers » (*D*, p. 87). Cette pratique culturelle nous renseigne sur les difficultés matérielles qui limitent les choix des ouvrières et qui les rangent dans un rang social bien délimité, celui de la classe pauvre. Mais cette pratique demeure nécessaire pour les ouvrières car elle leur permet de correspondre à une réalité biologique menacée au sein de l'usine (la féminité) et à une réalité sociale désirée dans une société où les apparences comptent.

Telles les ouvrières de *Daewoo*, celles de *L'excès-l'usine* essaient de relever ce défi identitaire entre la robe d'un côté et la blouse de l'autre. Mais c'est dans le texte de Leslie Kaplan que nous voyons mieux l'accent mis sur la féminité puisqu'il est écrit par une femme. En effet, les personnages de Leslie Kaplan ne sont pas décrits comme des ouvrières accomplissant une tâche, mais plutôt comme des femmes qui s'assument, qui s'exposent par moment : « la grande femme très belle et maquillée » (*EU*, p. 30), « Elle a la taille ronde » (*EU*, p. 51), « elle montre sa jupe large et ses dents en or » (*EU*, p. 55).



Ainsi dans le récit de l'usine, la narratrice lie très souvent les mouvements du corps au travail à des vêtements féminins : « On bouge, on sent ses jambes. On sent les bras, légers. On a une jupe serrée, en lainage, et des chaussures de dame » (*EU*, p. 24). Ce qui est surprenant dans cette description des femmes au travail est l'inadéquation totale entre les habits et le contexte du travail. Mais les détails qu'apporte la narratrice sur la matière de la jupe (en lainage) prouve qu'il est possible d'être ouvrière et élégante à la fois. La précision qu'apporte la narratrice est importante puisque la laine est une étoffe naturelle souple qui permet à la peau de respirer ainsi qu'une légèreté dans le mouvement. Ceci explique cette impression qu'a le personnage d'une découverte de ses jambes et de ses bras dans la phrase, comme s'il était impossible pour l'ouvrière de les sentir sous d'autres vêtements comme la blouse du travail par exemple. En fait, la narratrice n'évoque pas la blouse, elle en fait l'économie pour ne garder que ce qui compte pour qu'une femme se voit comme telle, c'est-à-dire une jupe serrée et des chaussures de dame.

Les personnages de Leslie Kaplan poussent les limites du défi identitaire à l'extrême en s'opposant frontalement au contexte du travail. Cette attitude de résistance a comme origine le contexte historique des années 1960-1970 où les mouvements féministes invitent les femmes à libérer leurs corps des entraves vestimentaires entre-autres. En effet, la narratrice décrit certaines tenues de femmes qui défient la norme qu'impose ordinairement le milieu industriel : « Les femmes arrivent en corsages souples. On a des yeux, on voit leurs seins » (*EU*, p. 70). Le champ sémantique du regard « yeux », « voit » souligne l'idée d'un corps qui se donne en spectacle mettant en scène une opposition nette entre la transparence du corsage porté par la femme et l'opacité de la blouse que devrait porter une ouvrière. Car si la blouse étouffe les particularités du corps de la femme pour ne garder que la forme globale d'une travailleuse, ce corsage léger met en valeur les formes détaillées du corps féminin.

Mais si cette tenue est parfaitement adaptée au temps qu'il fait dans cette saison évoquée par la narratrice, le printemps (*EU*, p. 70) en l'occurrence, elle l'est moins par rapport à tout le contexte du travail. Nous déduisons donc que ce corsage souple est une forme de résistance que les femmes dressent face à l'usine en opposant la tendresse du corps féminin à la rugosité des surfaces industrielles. En affichant librement des parties intimes de leurs corps dans un milieu qui ne voit ce corps que comme une machine à

produire des objets, ces ouvrières veulent sauver non seulement leurs corps de femmes mais leurs âmes d'êtres humains.

## C- Une âme d'ouvrière

### 1- *Besoin de rêver*

« Sylvia, c'était celle qui nous inventait les fables » (*D*, p. 26), dit Maryse P. au narrateur qui lui demande de parler de Sylvia morte il y a un mois. Maryse P. précise qu'avant de se suicider, son amie Sylvia leur racontait des histoires au boulot, elle chuchotait pour ne pas attirer l'attention du chef : « le chuchotement de Sylvia nous on l'entendait, c'est à nous qu'elle parlait, tandis qu'on continuait les gestes » (*D*, p. 27).

Voyons de près ce que dit Maryse P. à propos de Sylvia : elle « inventait les fables », dit-elle, cette phrase est plus une appréciation qu'une simple information parce qu'elle ne rapporte pas un fait, elle évalue l'attitude de la narratrice. D'abord, les « fables » de Sylvia n'obéissent pas aux règles du genre puisqu'elles ne sont pas des récits allégoriques d'où l'on peut tirer une quelconque moralité. Ensuite, les récits de Sylvia ne sont pas imaginaires comme le suggère le verbe « inventer » sous-entendant que cette dernière part de rien pour créer ces histoires de toutes pièces. En réalité, les récits racontés partent tantôt d'un film auquel Sylvia rajoute des événements : « ton histoire est plus longue que le film, Sylvia tu inventes, t'en rajoute » (*D*, p. 27), lui disent les filles, tantôt d'un projet comme celui qui consiste à sortir de l'usine, avoir un camion et vendre des « objets bizarres » en allant « de marché en marché [...] même très loin » « et avec plus de soleil » (*D*, p. 27). Dans les deux cas Sylvia part d'une perception (d'un film, d'un projet que d'autres ont pu réaliser), c'est-à-dire d'un réel constitué d'un ensemble d'objets et d'événements.

Mais Sylvia ne s'arrête pas au stade de la perception comme pourraient le faire ses collègues car à ce stade de l'observation, l'objet, « quoiqu'il entre tout entier dans [la] perception, [il n'] est jamais donné que d'un côté à la fois<sup>313</sup> », tout comme la

---

<sup>313</sup> Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940, p. 23.

perception d'un cube qui ne peut révéler ses six faces à la fois. Contrairement à ses collègues, Sylvia essaie de se donner ces objets en images car l'image « ne révèle jamais une face de l'objet. Elle le livre en bloc<sup>314</sup>. » Or « l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a ». Nous déduisons donc que le personnage Sylvia n'est pas en train d'inventer des objets, elle est plutôt en train de « penser » ces objets « en un seul acte de conscience<sup>315</sup>. » En d'autres termes, Sylvia ne chercherait pas à distraire ses collègues du travail en inventant des fables, au contraire elle est en train de créer des rapports entre les différentes facettes du réel.

Cet acte de conscience, qui est un acte synthétique, n'est autre qu'une conscience « d'un ordre, d'un arrangement, d'un système », dit Jean-Paul Sartre<sup>316</sup>. Dès lors nous pouvons déduire que Sylvia n'est pas ici dans le simple délire comme le suggère sa collègue, elle est plutôt dans l'action, dans l'agir. Ceci pourrait expliquer l'autre caractéristique des histoires racontées par Sylvia : il s'agit d'histoires interdites qui doivent être racontées à voix basse au risque d'être entendues par le chef. Ceci est bien la preuve que les images créées par Sylvia, ces images qui se chargent d'une conscience et d'un savoir, c'est-à-dire d'une intention, sont des images symboliques qui dépassent la simple distraction pour proposer une alternative à une condition vécue.

En effet, les deux exemples de fables que donne Maryse P. ont en commun une invitation à quitter la chaîne et l'usine, une invitation à vivre une aventure nouvelle en dehors des murs de l'usine. L'idée de l'aventure dans le récit du projet est supportée par un champ sémantique du mouvement : « camion », « irait », « de marché en marché », (*D*, p. 27). À ce champ sémantique du mouvement et du voyage s'ajoute une idée de découverte et d'exotisme suggérée par des termes comme « objets bizarres », « petites choses belles », « très loin » (*D*, p. 27). Sylvia est de ce fait la femme qui rappelle à ses collègues qu'elles ont le droit de rêver en redevenant les petites filles qu'elles étaient avant d'intégrer l'usine. L'imagination est donc un moyen de se libérer de l'usine puisqu'elle permet à Sylvia de prendre du pouvoir sur le déroulement des choses qu'elle réarrange à sa guise. Une sensation de liberté qu'elle cherche à partager

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 117.

avec les autres en leur offrant la possibilité, le temps d'un rêve, d'avoir son propre projet et de reprendre le contrôle de leurs vies qui ne leur appartient plus.

Cet acte de penser la vie en image est une manière pour Sylvia d'échapper à ce monde, de prendre du recul, bref d'être libre. Mieux, en imaginant le monde, Sylvia ne fait que créer des objets hors d'atteintes, des objets irréels contribuant à une *déréalisation* de ce monde qui n'est qu'une manière de le tenir à distance et donc de le nier. Mais cette situation n'est pas sans risque puisque Sylvia se trouve tiraillée entre le désir d'un objet et son anéantissement.

Sylvia se trouve dès lors dans une situation qui fait d'elle un personnage tragique à l'image des deux grandes figures de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle à savoir Emma Bovary le personnage créé par Gustave Flaubert en 1857 et Anna Karénine le personnage créé par Léon Tolstoï en 1877. En voyant de près la construction du personnage Sylvia nous y reconnaissons quelques traits relatifs à ces deux personnages. En effet, les trois femmes souffrent d'une certaine carence, d'un certain manque qui créent chez-elles une frustration les conduisant à se désintéresser totalement des normes imposées par la société dans laquelle elles évoluent. D'abord, elles commencent à découvrir des défauts dans la réalité qui les entoure, pour s'évader de cette réalité accablante, elles se réfugient dans les lectures ou le rêve, deux échappatoires qui leur ouvrent la voie pour braver toutes les conventions. Aussi étant impossible pour elles de continuer à vivre dans une société qui les rejette, les trois femmes partagent-elles le même sort tragique, elles se trouvent toutes les trois obligées de se suicider. Ainsi, Sylvia se donne la mort dans son appartement sans laisser un mot, Emma Bovary finit sa vie en avalant de l'arsenic et Anna Karénine, ne pouvant supporter d'avoir abandonné son fils et trahi son mari, se jette sous un train.

Ces trois personnages féminins, s'ils sont l'incarnation du « péché », sont aussi et surtout l'incarnation de la liberté. Ils sont à la recherche d'un idéal qui n'existerait que dans les romances : la recherche d'un amour idéal qui les conduit à multiplier les aventures amoureuses pour Emma et Anna, la recherche d'un idéal d'égalité et de justice dans le cas de Sylvia. Tous ces personnages sont surtout des femmes revendicatives chacune à sa manière, pour le personnage qui nous intéresse, Sylvia, elle choisit la voie de l'engagement et du syndicalisme pour vivre cet idéal de justice. Son engagement est l'expression de son refus de la réalité des ouvrières et de sa volonté d'apporter un

changement à cette situation de misère. Car, rappelons-le, Sylvia n'est pas une bourgeoise comme Emma Bovary ni une aristocrate comme Anna Karénine, elle est une ouvrière vivant dans un temps de crise économique. En cela, elle est plutôt à rapprocher de Cora Salme le personnage de Vincent Message<sup>317</sup>, une femme avide de liberté elle aussi mais qui perd petit à petit le contact avec ses rêves après la restructuration de son entreprise, la compagnie d'assurances Borélia.

Mais, dans sa tentative de recréer un monde ne serait-ce que par l'imagination, Sylvia doit affronter l'incompréhension des autres et le refus de la société. Les premières à ne pas croire en elle sont ses collègues, comme Maryse P. qui introduit ses propos par le verbe « inventer » dont elle accentue le sens par une série de verbes au conditionnel exprimant le doute : « elle inventait qu'après l'usine on aurait un camion » (*D*, p. 27) comme si l'idée d'invention, de délire et de folie qu'elle suggère ne suffisait pas à discréditer les propos de Sylvia. L'emploi du conditionnel par celles qui rapportent les récits de ses projets dénote la conviction de ces dernières qu'un rêve reste un rêve et que ces projets ne sont que des hypothèses ou des projets impossibles. Mieux encore, Maryse P. accompagne son récit du projet de Sylvia de monter une association par des commentaires mettant en cause l'efficacité du projet et allant même jusqu'à le ridiculiser : « qu'on prendrait un local, qu'on monterait une association- elle aimait dire ça, comme si ça solutionnait quelque chose » (*D*, p. 27).

Mais cette manière de présenter les idées de Sylvia comme simples hypothèses ou même comme projets irréalisables et ridicules nous renseigne avant tout sur l'état d'esprit de ces ouvrières. Car la réception des « fables » et ce qu'on en peut faire concerne ces auditrices et non pas Sylvia la narratrice. D'abord, nous soulignons l'attitude de détachement avec laquelle les ouvrières reçoivent les propos de Sylvia. Une attitude supportée par les pronoms possessifs « ton idée », « dans son idée » (*D*, p. 27) qui disent beaucoup sur le désenchantement des ouvrières devenues prisonnières d'un désespoir les empêchant de rêver. Pourtant, une association qui prendrait en charge les femmes ouvrières, leur remonterait le moral et les aiderait dans les démarches paraît un projet réalisable. De même, un simple voyage en bus pour l'Angleterre paraît un projet facile : « Et que c'était fait facilement », « c'était facile d'avoir des prix » (*D*, p. 288), dit la voix sans prénom qui rapporte le récit de ces préparatifs du voyage. Sylvia et les

---

<sup>317</sup> Vincent Message, *Cora dans la spirale*, Seuil, 2019.

filles ont tout préparé pour ce voyage entre filles « sans enfants ni maris » (*D*, p. 288), même « les deux chauffeurs seraient des femmes aussi » (*D*, p. 289). Elles iraient « voir le musée de l'histoire du travail des femmes » (*D*, p. 289).

Dès lors, qu'est-ce qui rend ce petit projet un rêve inaccessible ?

La réponse nous est donnée par la même voix anonyme : « c'est là qu'on a eu l'arrêt technique, cessation de la ligne deux, et annonce du premier plan social » (*D*, p. 289). Cela signifie donc l'annulation du voyage à cause de l'arrêt du travail à l'usine est la fin d'un rêve d'un autre monde possible. Le fait de terminer le roman par le récit d'un projet de voyage avorté charge ce dernier passage d'une dimension fort symbolique. En effet, Sylvia, ce personnage qui aspire à la liberté, se trouve piégée dans un double décalage : le décalage entre la transparence de ses images oniriques et l'opacité du réel, et le décalage entre d'un côté son emportement, son côté rêveur et son altruisme, de l'autre le désabusement de ses collègues trop accablées par la réalité. Ces deux décalages isolent Sylvia socialement et psychologiquement, chose qui expliquerait son suicide.

## 2- *Rêve ou cauchemar ?*

Aux rêves délibérés, inventés par Sylvia qui a l'intention d'agir sur le réel en le pensant en images, s'opposent deux autres rêves ayant pour origine un sinistre vécu dans la réalité : le premier est celui qui porte sur l'incendie de Daewoo (*D*, p. 29), le second est celui qui porte sur la vente aux enchères de Daewoo Fameck. En fait, dans les deux cas il ne s'agit pas de rêve mais plutôt de cauchemar puisque les images vues pendant le sommeil sont très négatives et reflètent un état d'anxiété ou d'« angoisse » (*D*, p. 29) comme le précise l'ouvrière interviewée.

Dans le roman, le récit du premier cauchemar s'imbrique à deux autres récits : celui de l'incendie et celui de la vie d'après le drame. Ici, le récit du rêve n'est pas raconté au conditionnel comme l'est le rêve de Sylvia, il est dit au présent de l'indicatif : « tu vois encore ces flemmes », « le mur de fer qui se tord, qui se dépie » (*D*, p. 30). Nous ne sommes donc plus dans l'hypothèse ni dans l'espoir d'un monde meilleur, nous sommes dans la réalité violente qui se transpose en images négatives pendant le sommeil.

Le présent de l'indicatif dans le récit du rêve s'oppose à l'imparfait dans le récit du souvenir de l'incendie : « Ceux du syndicat étaient pendus à leurs portables, des

pompiers de tous les côtés couraient ou vous poussaient » (*D*, p. 31). L'alternance des deux temporalités fait que les deux récits aient deux rythmes différents dans cet entretien : nous qualifierons le premier rythme produit par le présent de l'indicatif par un rythme *flash*, le second rythme produit par l'imparfait de l'indicatif, nous le qualifierons de rythme *panorama*.

Pour ce qui est du premier rythme, précisons que sa qualification (*flash*) est inspirée par le recours de l'ouvrière elle-même à la photographie : « j'appelle ça la photo » (*D*, p. 30), dit-elle. En effet, ce présent de l'indicatif revêt au récit un rythme éclair qui fait succéder sporadiquement des images irrégulières, qui, par ailleurs, sont des images de « feu » et de « flammes » (*D*, p. 30) rappelant le flash dans une prise de vue photographique. Le choix du présent de l'indicatif a donc pour effet la mise en relief des images vues dans le rêve puisqu'il extorque ces images d'un souvenir sombre pour les projeter sous forme de lumière intense dans les nuits de l'ouvrière.

Concernant le second rythme produit par l'imparfait de l'indicatif (rythme *panorama*), nous nous sommes inspirés de l'évocation du cinéma par l'ouvrière dans le récit de l'incendie : « comme au cinéma » (*D*, p. 30), précise-t-elle. La technique cinématographique permet à l'ouvrière d'avoir une vue en largeur d'un espace immense en déplaçant le regard qui joue le rôle d'une caméra, un regard qui se déplace lentement et, semble-t-il, se place au-dessus de la scène décrite : « je pensais à une ville qu'on aperçoit en surplomb » (*D*, p. 31).

Dans la description de la scène de l'incendie, l'idée de la durée dans le temps est très présente dans l'entretien, elle est d'abord supportée par l'imparfait de l'indicatif dans le récit des événements, puis elle est relayée par des adverbes du temps marquant la durée pendant la période d'après l'incendie : « Le feu, alors, tu le portes pour longtemps dans la tête » (*D*, p. 30), dit l'ouvrière. Il s'agit d'une période qu'on peut qualifier de post-traumatique où un sentiment de désespoir vient s'installer pour toujours dans la vie de l'ouvrière. En effet, cette dernière abdique complètement malgré des tentatives vaines de résister : « On fait des efforts, on a parfois lourd sur le dos. On s'use, on se bat, on se heurte », « on a accepté de tenir mois après mois avec pourtant pas grand-chose » (*D*, p. 32), dit l'ouvrière avant de conclure : « Maintenant, plus rien à faire » (*D*, p. 33). Les rythmes des trois récits suivent un ordre décroissant qui va de la rapidité dans

le récit du cauchemar à la lenteur dans le récit du souvenir de l'incendie pour finir dans un état statique dans le récit de la vie d'après la catastrophe.

Aussi cette dernière période, celle d'après l'incendie, est celle de la perte définitive de l'identité : « vous êtes pourtant ouvrière chez Daewoo, ou l'avez été, et c'est le sol qui enfonce, le sable qui vous prend » (*D*, p. 34), fait savoir l'ouvrière. L'image d'une traversée périlleuse du désert accentuée par le piège de sable mouvant est une allégorie qui reprend la situation des ouvrières licenciées. En effet, après ce drame, ces dernières passent par une période de vide total : « juste ce vide, petit vide », « tout d'un coup plus rien » (*D*, p. 30) ou encore « les mains vides » (*D*, p. 33). Ce sentiment de perte montre que les ouvrières s'identifient à l'usine Daewoo dont la disparition a provoqué un anéantissement de l'identité de ces dernières. Il est vrai qu'après Daewoo les ouvrières changent de statut : elles « touchent le chômage ou font formation de caissière », mais, une chose est sûre : « les ouvrières leur destin est d'être ouvrières » (*D*, p. 33). En d'autres termes, elles resteront toujours des ouvrières dont l'identité sera toujours rattachée à Daewoo même si cette firme n'est plus.

Une autre perte est également à l'origine du second rêve (*D*, p. 63) où Anne D. revoit dans son sommeil la vente aux enchères de Daewoo, l'usine qu'elle a pourtant oubliée : « Avant Sylvia je n'ai pas rêvé de l'usine : l'usine c'est fini » (*D*, p. 64), dit-elle.

Alors pourquoi s'en rappeler aujourd'hui ?

L'ouvrière explique que son rêve est déclenché par la nouvelle de l'incinération de son amie Sylvia qui lui a été annoncée par Christine un lundi à midi. Anne D. établit donc un parallèle entre l'objet de son rêve à savoir la liquidation de ce qui reste de Daewoo et l'événement déclencheur de ce rêve qui est la disparition de Sylvia. Rappelons ici qu'Anne D. n'a pas pu assister à la cérémonie de l'incinération de son amie Sylvia : « je l'ai su le lundi suivant [...] trop tard pour la cérémonie » (*D*, p. 63). Le fait de rater la cérémonie, c'est-à-dire de ne pas voir son amie pour la dernière fois et lui dire au revoir, laisserait dans l'âme d'Anne D. un vide qui lui rappelle celui ressenti face à une usine déserte. En plus, les deux événements ont ceci de commun qu'ils sont irréversibles : on ne revient plus de la mort, de même qu'on ne reverra plus une usine délocalisée. Ajoutons à cela que le corps de Sylvia est incinéré, c'est-à-dire qu'il n'y aura pas de lieu de sépulture sur lequel ses amies pourraient se recueillir tout comme les



objets de Daewoo, porteurs de beaucoup de souvenirs, seront éparpillés dans les quatre coins du monde sans laisser de traces : « il y avait des acheteurs venus de loin » (*D*, p. 68), dit-elle. La double perte de son amie et de son travail constitue un traumatisme pour Anne D. qui, depuis son licenciement, elle se sent isolée : « c'est ça, qui est terrible. L'isolement » (*D*, p. 63). C'est cette réalité traumatique qui refait surface dans le rêve d'une manière obsessionnelle : « un rêve qui depuis me revient et revient » (*D*, p. 64).

Comme le rêve de l'incendie, il s'agit là aussi d'une transposition de faits réels dans le rêve. Il faut rappeler ici que la transposition dans le rêve consiste à « déplacer et faire entendre autrement le méconnu, ou le resté en latence<sup>318</sup>. » En d'autres termes, la transposition est l'une des manières qu'a le contenu latent, c'est-à-dire tout ce qui est refoulé dans l'inconscient, de se manifester dans le rêve. Le travail d'élaboration du rêve est un processus qui déforme ce qui se manifeste au point de le rendre méconnaissable : « Cela ressemblait à l'usine, pourtant c'était l'usine », « Pareil, c'était Sylvia, et pourtant ce n'était pas son visage », au point de le rendre irréel comme Sylvia qui revient à la vie après sa mort et son incinération : « elle était là [...] très chaude, vivante » (*D*, p. 70).

Devenue image, la vente aux enchères dans le rêve d'Anne D. illustre parfaitement la transposition des sentiments de crainte, d'angoisse, de trahison en une scène avec un décor et des acteurs. Et la vente aux enchères se prête fort bien au spectacle puisqu'elle a des coulisses où se font des négociations secrètes et une scène où sont mis en concurrence des acheteurs. La transposition n'est donc qu'une dramatisation, une mise en scène d'un ensemble d'événements qui sont représentés métaphoriquement dans le rêve.

Cette dramatisation dans le rêve est relayée dans le texte par un jeu théâtral pris en charge par deux instances narratives qui cohabitent dans un même personnage : « deux personnages, l'un dans le rêve et l'autre avec ses souvenirs, mais qui n'avaient pas, pour se différencier, d'autre visage que celui d'Anne D. » (*D*, p. 67). Pris dans ses contradictions et ses doutes, dans ses illusions et ses désillusions, Anne D. se dédouble dans le texte : « comme si l'ouvrière posait doucement la main sur l'épaule de la rêveuse » (*D*, p. 69). Ce dédoublement du personnage est ici l'expression d'une identité

---

<sup>318</sup> André Beetschen, « Transposition et après-coup », *Revue française de psychanalyse*, 2009/5, Vol. 73, p. 1443-1452, p. 1443. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2009-5-page-1443.htm> (consulté le 12 juillet 2021).

problématique pataugeant entre plusieurs dualités : réel et rêve, passé (souvenir) et présent, vie et mort. Anne D. est un personnage sectionné dans son moi, elle est la représentation d'une scission dans l'âme vécue par toutes les ouvrières licenciées de Daewoo. C'est dans l'acte central du souvenir et du rêve (la vente aux enchères des objets de Daewoo) que se cristallise la disparition de ce qui constituait l'identité des ouvrières : « on se vendait nous-mêmes » (*D*, p. 67). Un acte qui revêt un caractère criminel puisqu'il prend froidement des vies en prenant ce qui reste de Daewoo avec une simplicité déconcertante : « qui levaient le bras ou faisaient simplement oui de la tête, comme si tout ça c'était évident » (*D*, p. 68), regrette l'ouvrière.

Et si le roman n'évoque que la mort Sylvia, cette mort d'une seule ouvrière additionnée à la liquidation de l'usine, n'est que le symbole de la mort de toutes les ouvrières désormais livrées à elles-mêmes, faibles et précaires.

## Chapitre 3

### Précarité et incertitude identitaire

## A-L'insécurité matérielle

### 1- *La petite misère*

L'incertitude identitaire, voire la perte de l'identité chez les ouvrières licenciées n'est pas que dans leurs rêves, il s'agit bel est bien d'une réalité sociale que ces dernières doivent endurer après la fermeture, la liquidation des usines et le processus long et pénible de reconversion. Un processus qui les mène sur le chemin d'une pauvreté inéluctable où elles seront affrontées à une situation de misère et de précarité impactant leur niveau de vie et leur pouvoir d'achat, dira-t-on dans le jargon de l'économie.

Dans le jargon sociologique, la misère ouvrière est vue sous un autre angle. Ainsi, le sociologue Pierre Bourdieu distingue, au début de son ouvrage *La misère du monde* et en introduisant à la toute première partie du livre intitulée « L'espace des points de vue », deux sortes de misères : la « *misère de position* » et la « misère de condition<sup>319</sup>. » Par « misère de position » ou « petite misère » le sociologue entend les souffrances particulières vécues à l'intérieur des microcosmes sociaux : atelier, petite entreprise, voisinage, famille. Le qualificatif « petite » est donc à comprendre non pas dans le sens d'insignifiante, mais plutôt dans le sens de particulière, d'intime. Par « misère de condition » ou « grande misère », il entend les difficultés relatives au macrocosme social.

En réalité, Pierre Bourdieu n'évoque pas ces deux sortes de misères dans l'absolu, son intérêt va à la manière de les considérer, c'est-à-dire aux différents points de vue sur les misères et les souffrances sociales. Dans cette optique, le sociologue met en garde ses lecteurs contre la comparaison de « la petite misère » à « la misère de condition » pour « des fins de condamnation ("tu n'as pas à te plaindre") ou de consolation ("il y a bien pire, tu sais")<sup>320</sup>. » Car prendre « la grande misère » comme référence pour toutes les petites misères pose un problème de visibilité et donc un problème de compréhension de ces souffrances particulières et c'est justement ce dont souffre toute une catégorie sociale à savoir le déni et l'incompréhension.

---

<sup>319</sup> Pierre Bourdieu, « *La misère du monde* », *op. cit.*, p. 11. (C'est l'auteur qui souligne).

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 11.

L'une des représentantes de cette catégorie sociale est Lydia D. la femme de 35 ans et licenciée économique interviewée par Pierre Bourdieu lui-même, l'entretien<sup>321</sup> figure dans la partie intitulée « La fin d'un monde ». Ce qui nous intéresse dans cet entretien est que les caractéristiques de la situation sociale de Lydia D. et les paroles qu'elle prononce sont presque identiques à celles d'une autre femme, présentée anonymement elle-aussi, à savoir Audrey K. interviewée à deux reprises par le narrateur-enquêteur de *Daewoo*<sup>322</sup>. Cet entretien permet une confrontation du travail du sociologue Pierre Bourdieu et de celui de l'écrivain François Bon, c'est-à-dire une confrontation des deux langages, le sociologique et le littéraire, afin de mieux comprendre la situation sociale des ouvrières licenciées et de voir de près le traitement littéraire de cette situation. La lecture des deux textes nous montre que le sociologue et l'écrivain adoptent la même approche, celle de l'enquête, où ils organisent et présentent deux témoignages sur les difficultés matérielles rencontrées par les deux ouvrières.

L'enquête permet en effet de collecter des détails qui servent à rendre compte de la « petite misère » dont nous avons parlé, c'est-à-dire d'une « misère de position ». Ainsi, ce stade de l'écoute des femmes interrogées offre les données nécessaires à l'enquêteur pour analyser une souffrance particulière qui sert dans un deuxième temps pour le sociologue à rendre compte d'une « misère de condition » celle de tout un monde, d'où le titre de l'ouvrage *La misère du monde*. Pour l'écrivain François Bon, l'enquête pourvoit le récit de tous les détails servant à « tenter la restitution par l'écriture » (*D*, p. 48) de la condition des centaines de femmes licenciées.

Les deux cas étudiés (Lydia D. et Audrey K.) partagent la même position inférieure en bas de l'échelle sociale puisqu'elles sont au chômage : pour Lydia D., sa misère est la « conséquence indirecte des "restructurations de la sidérurgie"<sup>323</sup> », même chose pour le personnage de *Daewoo* Audrey K. vivant à Uckange, ville où « L'aciérie y a été rasée » (*D*, p. 47). Dans les deux entretiens les deux femmes commencent par énumérer la liste des charges qui pèsent sur elles : des traites (maison, voiture, machine à laver), des factures (impôts, assurance, électricité, téléphone), les frais courants (loyer, nourriture, vêtements). Ces différentes charges mettent les deux femmes dans une

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>322</sup> Cf. *Daewoo* le premier entretien page 47 : « De l'équilibre des fins des mois dans le chômage », et le second entretien page 197 : « Grande farce des formations et reclassement : la faillite d'Isocel ».

<sup>323</sup> Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, *op. cit.*, p. 487.

situation de faiblesse voire d'impuissance totale. D'abord, d'un point de vue quantitatif, ces charges énormes dépassent largement le revenu mince de ces deux mères de famille. Ensuite, d'un point de vue qualitatif, ces revenus sont discontinus, ils sont même rompus par moment laissant les deux chômeuses dans l'incapacité d'assurer des paiements réguliers des échéances à la fois nécessaires et obligatoires.

Pierre Bourdieu et François Bon prennent donc comme point d'appui de l'analyse la situation d'insécurité matérielle vécue par les deux femmes. Pour caractériser ce type d'insécurité, François Bon parle d'une situation « limite » (D, p. 49) parce qu'Audrey K. a beau fait et refait ses comptes dans son cahier d'écolier mais le résultat est le même : la prime pour le licenciement ne peut couvrir toutes ses dépenses. Pierre Bourdieu, lui, parle d'un « cercle vicieux de la misère<sup>324</sup> » parce que Lydia D. ne peut, par exemple, acheter la mobylette ou la voiture qui lui permettrait de répondre aux offres d'emploi de fin de stage et revient, à chaque fois, à la situation de départ.

Cette situation d'impasse a entraîné les deux chômeuses dans des voies incertaines. Pour Lydia D. c'était d'abord la recherche vaine dans les bureaucraties de l'assistance « qui l'accablent de demandes insatiables de papiers [...] et l'obligent à répéter indéfiniment ses démarches pour l'obtention du RMI<sup>325</sup>. » Si on se fie à la définition de l'Insee, le RMI ou le revenu minimum d'insertion « a pour objectif de garantir un niveau minimum de ressources et faciliter l'insertion ou la réinsertion des personnes disposant de faibles revenus<sup>326</sup>. » Mais cela s'applique-t-il vraiment sur le cas de Lydia D. ? Dans l'une de ses réponses portant sur les démarches administratives l'ouvrière avoue : « des fois même, quand il y a un problème papiers, j'ai envie de laisser tout dormir tellement j'en ai marre [...]<sup>327</sup>. » Nous déduisons donc que ces démarches sont fastidieuses et vaines et qu'elles aboutissent non pas à l'insertion mais à l'abandon et donc à l'auto-exclusion sociale de l'individu. Et même si ces démarches aboutissent et que Lydia D. bénéficie du RMI, la réinsertion demeure impossible puisque cette faible allocation tient la bénéficiaire en marge de la société en l'empêchant de redevenir l'acteur social qu'elle devrait être.

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> Cf. Institut national de la statistique et des études économiques Insee : « Revenu minimum d'insertion / RMI », « Définition », 13/10/2016. [En ligne] URL : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1852> (consulté le 18 juillet 2021).

<sup>327</sup> Pierre Bourdieu, *La misère du monde, op. cit.*, p. 495.

Pour le personnage de François Bon Audrey K. l'état de désespoir l'entraîne dans la voie du rêve : « Quand tu refermes le cahier, elles s'en vont les inventions et les gamberges [...] rester devant le cahier ouvert et ne plus quitter le rêve » (*D*, p. 51). Il s'agit là encore d'une démarche éloignée de toute lucidité qui pourrait amener à une quelconque solution. Qui plus est, elle exclut l'ouvrière de la réalité sociale devenue invivable pour sombrer dans le rêve et même dans la folie : « La folie commencerait là » (*D*, p. 51), reconnaît-elle. Dans ce déni total de la société, les deux femmes au chômage ne trouvent que l'aide de leurs mères pour continuer à survivre comme si elles étaient deux enfants encore à la charge de leurs parents ou deux handicapées dépourvues de toute autonomie. Nous déduisons donc que cette aide si elle est nécessaire pour « faire le joint » (*D*, p. 51) matériellement elle est aussi une cause pour *défaire le joint* socialement mais aussi mentalement et psychologiquement.

Ainsi les deux entretiens mettent l'accent sur la fragilité sociale et psychologique des deux femmes licenciées en développant deux idées centrales, celle de la dépendance et celle du désespoir. Pour ce qui est de la première idée, rappelons que Pierre Bourdieu intitule son texte « Suspendue à un fil », expression qu'il emprunte à Lydia D. elle-même. L'adjectif « suspendue » qualifie ici l'état de la pauvre femme au chômage qu'on pend en l'air, une femme qui flotte et dont le corps ne porte sur rien. Qui plus est, elle est suspendue à un fil, c'est-à-dire à un brin qui supporte à peine le corps alourdi de malheurs et dont on ne sait jusqu'à quand il peut tenir. En outre, cette position de flottement maintient l'ouvrière dans une situation de déséquilibre puisqu'elle manque d'appui étant suspendue en l'air, une situation qui renvoie sinon à la mort et au suicide du moins à une situation « entre la vie et la mort sociale<sup>328</sup> », remarque Pierre Bourdieu. Car il s'agit d'une situation de flou et d'incertitude sociale qui dépossède l'individu de tout contrôle sur le cours de sa vie. Cette image faite par Lydia D. est chargée de sens, elle rappelle celle d'un trapéziste sur son balançoire. Elle est l'expression métaphorique d'une situation que Pierre Bourdieu et d'autres sociologues, comme Sarah Abdelnour par exemple, désignent par un terme plus scientifique, « une situation précaire » en l'occurrence.

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 489.

## 2- Des situations précaires

Parlant de la précarité, Pierre Bourdieu explique :

La précarité affecte profondément celui ou celle qui la subit ; en rendant l'avenir incertain, elle interdit toute anticipation rationnelle et, en particulier, ce minimum de croyance et d'espérance en l'avenir qu'il faut avoir pour se révolter contre le présent, même le plus intolérable<sup>329</sup>.

Pour comprendre la notion de « précarité » il faut rappeler qu'elle est, selon Sarah Abdelnour<sup>330</sup>, la forme nouvelle de celle de « prolétariat » qui se rattache à une classe sociale définie dès le XIX<sup>e</sup> siècle par Friedrich Engels et Karl Marx comme étant la classe « des ouvriers salariés modernes qui, privés de leurs propres moyens de production, sont obligés pour subsister de vendre leur force de travail <sup>331</sup>. » Mais ce changement de paradigme ne signifie pas, pour autant, un changement dans la position sociale puisque les inégalités et la domination sociale persistent. Ce sont simplement « ses contours [qui] ont changé » à cause d'un « renouvellement des formes historiques de l'oppression <sup>332</sup> », précise Sarah Abdelnour. En effet, la sociologue souligne que, contrairement à celui de prolétariat, le terme de précarité n'a pas un sens unilatéral. Pour elle, ce terme qui s'est imposé depuis les années 1980 dans le discours politique et académique acquiert un sens fort polysémique puisqu'il s'applique d'abord aux familles avec un sens proche de la pauvreté, il s'est ensuite appliqué à l'emploi et ses formes atypiques avant de désigner une sorte de nouvel état global de la société. La sociologue ajoute que même les contours des espaces sociaux auxquels le terme s'applique sont très divers allant des intérimaires de bâtiments aux intellectuels précaires<sup>333</sup>.

À l'aune de ces réflexions de Sarah Abdelnour, nous comprenons mieux l'exigence pour la sociologie et ensuite pour la littérature de ne plus penser les malheurs sociaux en terme de classe comme entité compacte aux contours précis. Ces souffrances

---

<sup>329</sup> Pierre Bourdieu, *Contre-feux I*, Paris, Liber-Raisons d'agir, 1998, p. 95-96.

<sup>330</sup> Sarah Abdelnour, *Les nouveaux prolétaires*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>331</sup> Friedrich Engels, Karl Marx, *Le manifeste du parti communiste*, [1841] 1893, cité par Sarah Abdelnour, *op. cit.*, p. 22.

<sup>332</sup> Sarah Abdelnour, *Les nouveaux prolétaires*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 23.



devraient être pensées en terme de particularité voire même d'intimité, chose qui explique le travail de terrain de Pierre Bourdieu et de François Bon pour écouter les récits des expériences individuelles des individus. Car le discours des deux femmes licenciées, Lydia D. et Audey K., et de tous les déshérités est porteur de la souffrance sociale, et c'est à travers toutes les formes de ce discours (paroles, silences, gestes) que nous pouvons comprendre la manière de vivre cette souffrance.

Dans ce sens, Pierre Bourdieu et François Bon ne se sont pas limités à la simple transcription des paroles des deux femmes enquêtées, tout l'effort et toute l'originalité de ce qu'ils font résident dans la mise en lumière de ce qu'on ne peut voir, c'est-à-dire de la souffrance que le discours ne dit pas mais y fait allusion. En effet, le sociologue et l'écrivain s'accordent sur l'importance de la parole dans cette situation d'écrasement social ainsi que l'analyse et l'interprétation de toute la situation d'énonciation.

Rappelons ici que les deux entretiens avec Lydia D. et Audey K. alternent, chacun à sa façon, le témoignage d'une situation vécue ainsi que l'analyse de cette situation. Ainsi, Pierre Bourdieu sépare l'analyse qu'il place dans une première partie explicative (présentation de la femme interviewée et du contexte général) et le témoignage qu'il rapporte sous forme d'un dialogue dans une deuxième partie. François Bon, lui, choisit d'incorporer les paroles de l'ouvrière, qu'il n'oublie pas de mettre entre guillemets, dans les commentaires du narrateur. Dans les deux cas l'accent est mis sur ce qui est dit, certes, mais surtout il est mis sur ce qui n'apparaît pas dans la parole dite. François Bon précise, avant même de donner la parole à Audrey K., que le geste littéraire commence où finit le témoignage, c'est-à-dire que le travail de l'écrivain consiste essentiellement à mettre en texte « tout ce qu'on suggère au bout des phrases, et qui devient muet si on se contente de transcrire » (D, p. 48). En cela il rejoint Pierre Bourdieu qui explique dès le début dans un texte qu'il intitule « Au lecteur » que la partie explicative ou « préambule analytique » qui précède les paroles rapportées a pour fonction de présenter les conditions sociales et les conditionnements dont l'auteur du discours est le produit, mais surtout elle sert à rappeler « tout ce qui se dissimule et se livre à la fois dans le discours transcrit, mais aussi dans la prononciation et l'intonation, effacée par la transcription<sup>334</sup> ».

---

<sup>334</sup> Pierre Bourdieu, *La misère du monde, op. cit.*, p. 8.

Écrivains et sociologue reconnaissent donc que la transcription « fidèle » de la parole recueillie risque de sacrifier un autre langage celui du corps : gestes, maintien, mimiques, regards. Un langage qui, paraît-il, échappe à tout contrôle des deux femmes interviewées, un langage de silence qui porte des implorations, des attentes et des interrogations profondes et inavouables.

En effet, en lisant les deux textes, nous nous rendons compte que le traitement de la situation précaire de Lydia D. et d'Audrey K. est loin de l'analyse plate des données statistiques, c'est-à-dire loin du discours politique et journalistique qui noie les petites misères dans ce que François Bon appelle « l'avalanche des chiffres » derrière laquelle se dissimule « cette simple perpétuation du quotidien », le « visage qu'on offre aux autres dans la ville », bref « qui on est pour ses enfants et ce qu'on leur propose » (*D*, p. 48). Il s'agit ici d'un constat que fait François Bon après une confrontation du discours officiel, à la fois occasionnel et généralisant, à un discours intime portant sur une souffrance sociale continue et profonde. C'est une manière pour l'écrivain d'élargir la portée de l'analyse en donnant aux déclarations officielles une dimension ontologique, c'est-à-dire en rattachant le discours économique et politique à l'existence des femmes et des hommes, à leurs identités individuelles et collectives. Car quand François Bon parle du « visage qu'on offre aux autres » et de « qui on est pour ses enfants », quand il inscrit ceci dans une « perpétuation du quotidien », il ne fait que désigner l'incapacité d'Audrey K. et des autres à demeurer elles-mêmes, à maintenir une identité reconnue par les proches et par la société.

En fait, c'est à la sociologie que la littérature emprunte cet élargissement de l'analyse de la misère comme fait économique en lui redonnant une perspective sociale et culturelle, bref une perspective humaine. Dans cette optique, il faut rappeler que Pierre Bourdieu ne rattache pas la précarité de Lydia D. uniquement au manque de moyens matériels, il la rattache aussi au manque d'un potentiel culturel et au manque d'un réseau de relations sociales. En d'autres termes, la précarité de Lydia D. dépasse largement les limites de ce que Pierre Bourdieu appelle le capital économique (revenus et patrimoines, biens matériels, moyens de production, ressources financières) pour atteindre deux autres formes du capital, à savoir le capital culturel (savoirs, diplômes, connaissances, savoir être, langage, culture générale, biens culturels, modes d'apprentissage, savoir

vivre) et le capital social à savoir la structure d'un réseau de relations sociales et le degré d'utilité de ce réseau<sup>335</sup>.

Partant, tout lecteur de la parole rapportée de Lydia D. et d'Audrey K. peut aisément se rendre compte de l'absence des trois types de capitaux (économique, culturel, social) chez les deux femmes pauvres. La faiblesse et le manque d'assurance sont en effet lisibles à travers la forme et le contenu de leur discours en ce qu'il contient de vide ou de silence, de sous-entendus et de ruptures, en ce qu'il appelle de tonalité, de regards ou de mouvements convulsifs. Ainsi, Pierre Bourdieu remarque que Lydia D. « parle avec une violence contenue, en scandant ses paroles par des petits mouvements brusques de la tête suivis de silences<sup>336</sup>. » Cette violence avec laquelle parle Lydia D. est certes due à un sentiment d'impuissance engendré par le manque de moyens financiers, elle est certainement due à sa révolte face à un déni social car c'est une manière de crier haut et fort qu'elle a elle aussi le droit de vivre dignement. Mais cette violence serait surtout la conséquence de l'incapacité de mettre des mots sur cette souffrance. L'écrivain et poète québécois Gilles Vigneault n'a-t-il pas dit que « La violence, c'est le manque de vocabulaire » ?

À l'absence des moyens financiers s'ajoute donc une absence des moyens langagiers, conséquence d'une scolarité interrompue et d'un manque de culture. Ainsi, Lydia D. qui se trouve obligée de suivre « un stage dit "d'alphabétisation"<sup>337</sup> » ne dispose pas de titre scolaire attestant d'un niveau de formation et permettant l'accès à l'emploi. Ce qui fait défaut donc chez Lydia D. et Audrey K. ce n'est pas uniquement le capital économique, ceci n'est que la partie visible du drame social des deux ouvrières, cette forme du capital est corollaire au capital culturel et au capital social.

Par conséquent, Lydia D. et Audrey K., déjà démunies économiquement et culturellement, se trouvent dans une situation d'isolement social empêchant toute possibilité de développer un capital social fiable, c'est-à-dire des « liaisons durables et

---

<sup>335</sup> Cf. Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979. Dans cet ouvrage, le sociologue analyse et déconstruit le concept du capital, au départ uniquement économique, auquel il apporte la composante sociale et culturelle.

<sup>336</sup> Pierre Bourdieu, *La misère du monde, op. cit.*, p. 487.

<sup>337</sup> *Ibid.*

utiles<sup>338</sup>. » Dans le cas de Lydia D., Pierre Bourdieu parle d'un « terrible isolement » et d'une « profonde détresse » de l'ouvrière. Un état d'isolement qu'il explique par la qualité du réseau de ses relations. En effet, l'ouvrière licenciée ne peut espérer aucun soutien de ses proches souffrant eux-mêmes de graves problèmes sociaux : « Sa sœur cadette est plus gentille avec elle que sa sœur aînée, mais elle est handicapée, et le garçon, un manœuvre, qu'elle vient d'épouser est aussi au chômage<sup>339</sup>. » Aussi les deux femmes au chômage éprouvent-elles constamment un besoin de se justifier. Un point commun entre les deux ouvrières qui explique aussi la qualité des rapports sociaux qu'elles tiennent avec leurs milieux respectifs, des rapports de tension liés à la situation de chômage incomprise par les proches et par toute la société.

Lydia D., par exemple, éprouve un plaisir « de trouver quelqu'un à qui parler, devant qui se justifier ou, mieux, se sentir justifiée<sup>340</sup>. » Dans *Daewoo* aussi, Audrey K., avance des justifications que le narrateur isole du reste du texte par des parenthèses comme s'il s'agissait d'un commentaire servant à écarter tout risque de malentendus. En effet, à chaque fois l'ancienne ouvrière de Daewoo justifie à son interlocuteur des dépenses qui pourraient paraître superflues comme l'achat de la voiture : « (il faut bien une voiture, et j'étais presque au bout [...]) », ou bien de la machine à laver : « (comment on ferait, mes filles et moi, sans machine à laver) » (*D*, p. 49). Ces justifications sont la preuve d'une certaine tension qui existe entre les femmes interviewées et leurs familles qui les prennent pour responsables de cette situation comme le beau-père de Lydia D. qui la « considérait comme fainéante ; et toujours, toujours il a considéré son fils comme fainéant<sup>341</sup> ».

Accablées donc par le chômage et la misère, démunies socialement et culturellement, Lydia D. et Audrey K. se sentent déstabilisées par cette situation de précarité globale. Mais, comme tous les ouvriers au chômage, elles ne sont pas au bout de leur peine car l'insécurité matérielle n'est qu'un triste prélude à une souffrance beaucoup plus complexe relative au statut même de l'individu au sein de la société. En effet, l'insécurité matérielle affecte le statut social de l'individu en créant des déficits

---

<sup>338</sup> Pierre Bourdieu, « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 31, janvier 1980, p. 1-2, p. 2. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1980\\_num\\_31\\_1\\_2069](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069) (consulté le 10 août 2021).

<sup>339</sup> Pierre Bourdieu, *La misère du monde, op. cit.*, p. 488.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 491.

incurables au niveau de la protection sociale assurée par un revenu stable et au niveau de la reconnaissance sociale assurée par l'appartenance à un groupe valorisé socialement, celui des individus actifs vus comme utile à la société.

Dès lors, comment les personnages de Leslie Kaplan et de François Bon vivent-ils cette forme d'insécurité relative au statut social ? Et quelle position sociale occupent-ils désormais en tant que demandeurs d'emploi, c'est-à-dire en tant qu'individus dans une position inquiétante entre le travail et le non-travail ?

## B- L'insécurité statutaire

### 1- *Déficit de protection sociale*

Il faut d'abord rappeler que la protection sociale est l'une des valeurs que le travail a progressivement acquise au tournant du XX<sup>e</sup> siècle après avoir été un « facteur de production quantifiable » au XVIII<sup>e</sup> siècle et « le mode principal de transformation du monde et de la vie des hommes » au XIX<sup>e</sup> siècle avec Karl Marx notamment<sup>342</sup>.

De nos jours, la protection sociale est définie par le sociologue Robert Castel comme « propriété sociale<sup>343</sup> » qui serait une réponse à ce que vantait pendant très longtemps le libéralisme à savoir « l'individu propriétaire » à qui la propriété apporte à la fois des ressources matérielles et un statut, une reconnaissance. Dans ce sens, Robert Castel rappelle que l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1936 met fin à la liberté patronale en place depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et impose le droit du travail avec la semaine de quarante heures et les congés payés entre-autres mesures. Mais c'est pendant la période des Trente Glorieuses que la société salariale atteint sa plénitude avec la mise en place de la sécurité sociale qui propose un système d'assurances obligatoires. Pour Robert Castel, cette période marque l'« intégration ouvrière dans la structure sociale<sup>344</sup> » grâce à la protection sociale qui « ne vient plus seulement de la possession de patrimoine, mais

---

<sup>342</sup> Cf., Sarah Abdelnour, *Les nouveaux prolétaires*, op. cit., p. 74-75.

<sup>343</sup> Xavier Molénat, « Repenser la protection sociale », entretien avec Robert Castel, *Sciences Humaines*, n°168, février 2006 (dossier « la société précaire »). [En ligne] URL : [https://www.inegalites.fr/Repenser-la-protection-sociale-entretien-avec-Robert-Castel-directeur-d-etudes?id\\_theme=16](https://www.inegalites.fr/Repenser-la-protection-sociale-entretien-avec-Robert-Castel-directeur-d-etudes?id_theme=16) (consulté le 14 août 2021).

<sup>344</sup> Sarah Abdelnour, *Les nouveaux prolétaires*, op. cit., p. 39.

de la participation à cette société salariale<sup>345</sup>. » Cette participation sociale arrache donc la classe ouvrière de la marge pour la réintégrer dans le circuit économique avec l'accès à la consommation de masse mais également pour la réintégrer dans le débat politique avec une meilleure représentation sous forme de partis politiques et de syndicats ouvriers. Ceci explique l'insistance de Robert Castel sur le caractère collectif de la protection sociale qui doit se faire au sein d'organisations puissantes et efficaces.

Partant, nous déduisons que la protection sociale est un garant de la stabilité de la société salariale d'une manière générale et de l'individu en particulier. Par stabilité sociale nous entendons la cohésion sociale assurée par une paix durable entre les différentes organisations (patronat, représentants ouvriers). Quant à la stabilité de l'individu, la protection sociale ne se limite pas aux différentes formes de rémunération (salaire, assurance) nécessaire à la continuation du même train de vie, elle assure surtout une stabilité identitaire en assurant la pérennité d'un travail salarié qui est le socle principal d'intégration sociale. En ce sens, la protection sociale est le garant d'un statut socio-professionnel rattaché à une culture ouvrière dans un lieu commun de travail où se tissent des liens sociaux avec des collègues et même des conflits avec les patrons renforçant les liens de solidarité au sein du corps ouvrier.

Mais depuis le milieu des années 1970, la société salariale a connu de grandes mutations avec notamment la montée du chômage et surtout avec la montée de situations périphériques au chômage. Il s'agit de situations charnières entre le travail et l'inactivité, une sorte de « pauvreté laborieuse<sup>346</sup> », qui n'est « qu'un prélude au chômage<sup>347</sup> » selon Margaret Maruani. La sociologue va même jusqu'à parler de la fin de l'emploi salarié stable remplacé désormais par des « emplois atypiques », c'est-à-dire toute forme d'emploi qui diffère du CDI (contrat à durée indéterminée) : CDD (contrat à durée déterminée), intérim etc. Mieux, il ne s'agit ici que des formes connues d'emplois atypiques, il en existe d'autres moins connues comme : « les entreprises de travail à temps partagé, les groupements d'employeurs, le portage salarial, le prêt de personnel interentreprises, ainsi que les coopératives d'activité et d'emploi<sup>348</sup>. » Ces

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>347</sup> Margaret Maruani, Emmanuèle Reynaud, *Sociologie de l'emploi*, Paris, La découverte, 2001.

<sup>348</sup> Diane-Gabrielle Tremblay, « Christophe Everaere (2014). Les emplois atypiques. Quelles réponses au besoin de flexicurité ? Paris : Editions Liaisons sociales », *Revue Interventions économiques*, 52 | 2015,

bouleversements socio-économiques font que les droits du travail subissent le même sort que le travail auquel ils sont attachés. En effet, selon Luc Boltanski et Ève Chiapello, les dernières décennies connaissent une restructuration du capitalisme qui est accompagnée d'une incitation à la flexibilisation du travail. Ainsi les « possibilités d'embauches temporaires, d'usage de main-d'œuvre intérimaire, d'horaire flexibles, et la réduction des coûts de licenciement<sup>349</sup> » se sont largement développées sapant ainsi les dispositifs de sécurité sociale et, par conséquent, les fondement du statut socio-professionnel des individus.

C'est dans cette optique que nous considérons le statut incertain du personnage ouvrier chez Leslie Kaplan et François Bon. Notre corpus de travail a le mérite de couvrir les deux périodes nettement distinctes dans l'histoire du travail, la période du plein emploi qui va jusqu'aux années 1970, celle dans laquelle s'inscrit le premier texte de Leslie Kaplan *L'excès-l'usine* (pourtant publié au début des années 1980) et la période d'après, celle de la crise économique, des fermetures des usines et des licenciements collectifs sur laquelle revient François Bon dans *Daewoo*.

C'est donc à l'aune des différentes réflexions sociologiques que s'écrit dans la fiction littéraire le passage du prolétariat comme situation d'exploitation capitaliste à la précarité comme nouvelle dynamique du capitalisme touchant tous les milieux professionnels et touchant surtout tous les aspects de la vie d'un individu : « la vie, la santé, l'amour sont précaires, pourquoi le travail échapperait-il à cette loi<sup>350</sup> ? », fustige la présidente du Medef Laurence Parisot.

Concernant la situation d'exploitation capitaliste des années 1970, le premier texte de Leslie Kaplan *L'excès-l'usine* évoque cette période importante de l'histoire de la classe ouvrière, celle du début de son effritement en l'occurrence. Ainsi, loin du simple témoignage de la dureté du travail manuel, l'écrivaine oriente le regard vers un statut précaire de toute une catégorie sociale qui ne dit pas son nom mais que le lecteur découvre en parcourant les neuf cercles du texte. Il s'agit des ouvrières et des ouvriers spécialisés, c'est-à-dire sans qualification professionnelle passant leur vie à exécuter une

---

p. 2. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/interventionseconomiques/2513> (consulté le 15 août 2021).

<sup>349</sup> Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 21.

<sup>350</sup> Laurence Parisot, « Le seul moteur de la croissance, c'est de travailler plus », *Le Figaro*, 30 août 2005. Propos recueillis par Nicolas Barré et Béatrice Taupin.

tâche précise sur une machine pour un salaire de misère. Ces O.S. dont parle Leslie Kaplan sont essentiellement des femmes, certaines ont des origines étrangères comme cette « Yougoslave » qui parfois met « une perruque blonde pour ressembler » (*EU*, p. 64), d'autres appartiennent à un milieu rural comme cette fille « blonde » à laquelle la narratrice « pense souvent » et qui « habite en dehors de la ville, au milieu des champs » (*LC*, p. 30).

Cette mise au travail des femmes sans qualification, des immigrés et des ruraux introduit une nouvelle différenciation dans la classe ouvrière puisque ces nouveaux O.S. s'opposent aux anciens ouvriers qualifiés qui constituaient le noyau dur de la classe ouvrière. L'imposition par le taylorisme de ce nouveau statut d'O.S. est certes au service de son organisation scientifique du travail (OST), mais elle remet en cause toute la classe ouvrière en réduisant le nombre et donc la présence des ouvriers qualifiés. La disparition progressive de ces ouvriers qualifiés signifie une disparition de ce qui constitue le fondement même de la classe ouvrière à savoir la conscience de classe, l'esprit de solidarité et l'unité de la cause ouvrière.

En effet, à l'encontre des ouvriers qualifiés, les personnages de Leslie Kaplan ne sont que l'ombre d'eux-mêmes, nous avons l'impression qu'ils sont perdus dans une « usine univers » qui les guide comme une force majeure sans la moindre résistance de leur part. Cette manière de construire les personnages rend compte de façon originale des effets du taylorisme qui traitait les hommes comme des machines, et c'est là que *L'excès-l'usine* a réussi son pari littéraire qui est celui de montrer « l'excès » de l'usine, c'est-à-dire la complète déshumanisation d'une main-d'œuvre qui s'identifie totalement à des tâches parcellisées, mécanisées et simples.

Cette déshumanisation des ouvrières et leur totale absorption par les tâches auxquelles elles s'identifient sont supportées dans le texte par le recours récurrent de l'écrivaine à des phrases à la voix passive. Des phrases qui soulignent bien la soumission des ouvrières : « On est prise, on est tournée, on est à l'intérieure » (*EU*, p. 12), « On est pénétrée par les odeurs. Tout est déjà mâché » (*EU*, p. 15). Ajoutons à cela l'insistance dans le texte sur l'idée d'un déplacement mécanique vers l'avant : « On marche dedans, on est un peu soulevée », « On avance dans l'allée, on va vers le bout. Immobile, portée, on marche » (*EU*, p. 24). Cette marche vers l'avant peut donner l'impression d'une certaine motivation de la part des ouvrières, une motivation tant recherchée par



l'administration et par toute l'idéologie capitaliste. Mais le choix du vocabulaire (soulevée, portée) et la manière de juxtaposer ces mots en passant de l'un à l'autre presque mécaniquement montre une absence totale de motivation.

## 2- *Déficit de reconnaissance sociale*

Il est vrai que les ouvrières dont parle Leslie Kaplan vont sans motivation à un travail qui les enlève, mais la lecture de *L'excès-l'usine* nous montre que cette « marche » vers l'exploitation, si elle n'est pas motivée, elle demeure volontaire et consciente rappelant ainsi la « servitude volontaire » dont parle Étienne de La Boétie.

Mais pourquoi des ouvrières vont-elles volontairement à un travail avilissant dans un lieu où elles seront exploitées sans merci ?

D'abord, ces ouvrières vont volontairement à l'usine car elles n'ont pas d'autre choix, elles savent qu'il « n'y a pas d'autre air que ce qu'elle pompe, rejette » (*EU*, p. 11), dit la narratrice. Puis, il faut surtout remarquer que ces ouvrières évoluent dans une société où la centralité du travail est affirmée, dans une société où la logique productive portée par une intensification du taylorisme « a désertifié l'espace et le temps autour du travail<sup>351</sup>. » En effet, nous ne savons rien de la vie familiale des femmes dans *L'excès-l'usine*, il n'y a de relation qu'à l'usine et qu'au travail, il n'y a d'espace que l'usine et il n'y a de temps que celui du travail. Enfin, ces femmes, malgré toutes les difficultés, vont au travail parce que ce dernier procure un sentiment de sécurité provenant de l'appartenance à un groupe désigné dans le texte par le biais du pronom personnel « on » qui marque un dépassement des limites du « je » : « Avant d'entrer, on boit un coup au café » (*EU*, p. 14), « On mange un casse-croûte à midi au bord de la Seine » (*EU*, p. 18), « A midi, on mange à la cantine » (*EU*, p. 20). Aussi ce « on » est-il le sujet des verbes « boire » et « manger » qui supportent l'idée de convivialité, mieux, ils désignent l'homogénéité sociale visible à travers la relation au travail et à tout ce qui s'y rattache. Le travail permet donc à ces femmes d'appartenir et de s'identifier à un groupe, et c'est la conscience de cette appartenance ainsi que la signification émotionnelle qu'elles y attachent qui définissent leur identité sociale<sup>352</sup>. Qui plus est, ce groupe des travailleurs

---

<sup>351</sup> Danièle Linhart, *Perte d'emploi, perte de soi*, Érès, Ramonville Saint-Agne, 2005, p. 23.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 23.

est socialement valorisé, il permet donc une identité sociale positive ayant un effet positif sur l'image qu'elles se font d'elles-mêmes et sur la qualité de leurs rapports sociaux.

Mais qu'en est-il des individus sans travail ? En d'autres termes, que se passe-t-il lorsqu'une usine ferme ?

Dans son roman *Daewoo*, François Bon revient sur le drame social des centaines de femmes licenciées de la firme coréenne qui délocalise en Turquie à la recherche de main-d'œuvre au prix plus bas. En 2004, date de parution du roman, nous ne sommes plus dans la période du plein emploi, nous sommes dans un temps où le statut social de l'individu est à l'image des nouvelles formes du travail : faible, instable et incertain. La situation de chômage ou de non-travail dans laquelle se trouvent les ouvrières de Daewoo n'affecte pas uniquement la dimension personnelle de ces femmes, elle affecte aussi leur rapport à la société. La problématique que pose le roman est donc celle de la reconnaissance sociale ou, plus précisément, celle du déficit de reconnaissance sociale de ces femmes licenciées. Car dans une société « où l'éthique du travail que l'on peut traduire par le désir de réussite professionnelle, par le souci de l'effort, par la compétition, surpasse les autres valeurs<sup>353</sup>. » Par conséquent, celui qui est privé d'emploi fait l'objet d'un sentiment de mépris, ou du moins il fait l'objet d'un sentiment de pitié.

L'importance de la reconnaissance sociale réside, selon Axel Honneth dans le fait qu'elle « constitue un genre pour trois espèces d'attitudes interpersonnelles respectivement l'amour (*Liebe*), le respect (*Achtung*) et l'estime (*Wertschätzung*)<sup>354</sup>. » Pour le philosophe allemand, il est impossible pour un individu qui n'a pas fait l'objet de ces attitudes de reconnaissance « de développer et de maintenir les attitudes positives envers soi qui y correspondent, respectivement celles de confiance en soi, de respect de soi et d'estime de soi<sup>355</sup>. » Rappelons ici qu'Axel Honneth intitule son ouvrage *La lutte pour la reconnaissance*, redéfinissant ainsi la conception de la lutte sociale qui opposait jadis des classes sociales aux intérêts contradictoires et faisant du manque de la

---

<sup>353</sup> Ginette Herman, « Chômage et attente de reconnaissance. Approche par la théorie de l'identité sociale », *Recherches sociologiques*, 1999/2, p. 139-157, p. 139. [En ligne], URL : [https://sharepoint.uclouvain.be/sites/rsa/Articles/1999-XXX-2\\_12.pdf](https://sharepoint.uclouvain.be/sites/rsa/Articles/1999-XXX-2_12.pdf) (consulté le 19 août 2021).

<sup>354</sup> Cf. Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, « Passages », 2000.

<sup>355</sup> Heikki Ikäheimo, « Un besoin humain vital. La reconnaissance comme accès au statut de personne », p. 101-122 in Christian Lazzeri et Soraya Nour (dir.), *Reconnaissance, identité et intégration sociale*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pupo/736> (consulté le 22 août 2021).

reconnaissance sociale le nouveau moteur des luttes sociales aujourd'hui en se basant sur la philosophie sociale de l'école de Francfort<sup>356</sup>.

En effet, il s'agit désormais d'une lutte pour la reconnaissance par la société des travailleurs mis au chômage malgré eux. Cette lutte serait plus rude que celle qui opposait jadis les prolétaires aux patrons, car cette nouvelle lutte s'inscrit dans un monde beaucoup plus complexe. Elle s'inscrit dans un temps que Gilles Lipovetsky appelle « L'ère du vide », c'est-à-dire l'ère de « l'ébranlement de la société, des mœurs, de l'individu contemporain de l'âge de la consommation de masse, l'émergence d'un mode de socialisation et d'individualisation inédit<sup>357</sup> ».

Les textes que nous étudions partent du même constat fait par Gilles Lipovetsky, celui de la fin d'un monde et de la mutation radicale du réel. Ainsi, dans son roman *Mécanique* François Bon évoque, à travers l'image allégorique de la mort de son père, la fin d'un monde qu'on croyait impérissable. Il dit en quatrième de couverture de ce texte : « Écrire, on avait commencé d'en approcher : parce que tout cela, ces véhicules, ces noms, avaient traversé le siècle avant d'être déclarés obsolètes. » *Paysage fer* est également un texte qui témoigne d'une géographie qui change, d'un paysage urbain et des individus qu'on ne reconnaît plus ou qu'on ne veut plus reconnaître. Parlant de Commercy, ville de vieille sidérurgie, le narrateur constate « qu'on est dans un monde qui se reconstruit mais à côté, quand on se déplace soi-même d'un point à l'autre on ne s'occupe pas des zones mortes » (*PF*, p. 39).

Sensibles donc à cette mutation sociologique globale, François Bon et Leslie Kaplan tentent de répondre à la même question que pose Axel Honneth à travers sa théorie de la reconnaissance : « Être reconnu par autrui est-il une condition *sine qua non* de la réalisation de soi<sup>358</sup> ? » Dans cette perspective, la lecture des textes de Leslie Kaplan et de François Bon montre qu'ils posent, eux-aussi, la problématique de la reconnaissance sociale des individus en terme de dialectique entre des « attitudes »

---

<sup>356</sup> L'École de Francfort est le nom donné, à partir des années 1950, à un groupe d'intellectuels allemands réunis autour de l'Institut de recherche sociale fondé à Francfort en 1923, et par extension à un courant de pensée issu de celui-ci, souvent considéré comme fondateur ou paradigmatique de la philosophie sociale ou de la théorie critique.

<sup>357</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Gallimard, 1983, p. 9.

<sup>358</sup> André Berten, « Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch », *Revue philosophique de Louvain*, 2001, p. 135-139, p. 135. [En ligne]

URL : [https://www.persee.fr/doc/phlou\\_00353841\\_2001\\_num\\_99\\_1\\_8017\\_t1\\_0135\\_0000\\_1](https://www.persee.fr/doc/phlou_00353841_2001_num_99_1_8017_t1_0135_0000_1) (consulté le 23 août 2021).

personnelles et des « attitudes interpersonnelles », pour reprendre les termes d'Axel Honneth. En d'autres termes, les personnages de Leslie Kaplan et de François Bon luttent pour la reconnaissance sociale en essayant de regagner la *confiance en soi* qui dépend du degré d'amour et d'attention donné par l'autre. Ces personnages essaient aussi d'avoir du *respect de soi* en luttant pour avoir des droits comme les autres. Enfin, ils cherchent *l'estime de soi* qui passe impérativement par la reconquête d'une image sociale reconnue par l'autre.

Toutefois, ce rapport de dépendance entre « attitudes personnelles » et « attitudes interpersonnelles » rend la reconnaissance sociale des ouvriers (actives et au chômage) très difficile sinon impossible. Ainsi, dans *Le livre des ciels* Leslie Kaplan pose le problème de la confiance en soi en la rapportant à ce que les personnages peuvent recevoir d'amour et d'attention de l'autre. Ce texte est dans la continuité de *L'excès-l'usine* mais avec l'introduction du pronom personnel « je » au lieu du « on ». Ce changement du pronom fait glisser le texte vers l'individuel, voire l'intime, et c'est cette focalisation sur la vie privée qui permet de s'approcher de la narratrice ouvrière et de partager ses peurs et ses rares moments de gaieté. En effet, contrairement au premier texte de Leslie Kaplan, *Le livre des ciels* parle d'amour et d'amitié à l'usine et en dehors d'elle. Mais dans ce « *livre des ciels* » il y'en a un qui persiste « le ciel [...] violent » (*LC*, p. 22) en l'occurrence. Une violence qui jalonne tout le texte : l'espace, le temps, les gens, et qui s'introduit même au sein de la relation de la narratrice avec l'homme qu'elle aime : « La violence, on n'en parle pas, jamais. Comment ne pas l'admettre ? Elle le traverse, il ne l'arrête pas » (*LC*, p. 86).

Dès lors, comment cet amour « violent » peut-il permettre à la narratrice d'avoir confiance en soi ?

En parlant de cette violence, la narratrice dit que cette dernière est « comme une femme, je la subis, je la prends avec moi » (*LC*, p. 86). D'une manière très subtile, la narratrice compare la violence comme comportement subi à sa féminité comme nature subie puisqu'elle n'a choisi ni l'une ni l'autre et donc elle les porte non pas *en* elle mais *avec* elle, c'est-à-dire en dehors d'elle. Relier la violence à la féminité implique l'idée de la confiance en soi en tant que femme dans sa vie privée avec l'homme qu'elle aime mais aussi avec les autres hommes étrangers à elle. En effet, dans le texte l'évocation des hommes est très souvent liée à l'idée de la peur et de la prudence : « C'est une maison

de sécurité, portes et verrous », dit-elle avant d'évoquer les « Gros corps d'hommes, encombrants [...] derrière la porte fermée » (*LC*, p. 18). Même lorsque la narratrice parle de l'attention qu'elle reçoit de ce « couple de l'usine » (*LC*, p. 33) auquel elle rend visite, il ne s'agit pas d'une prise en charge affective d'un couple d'amis mais d'une adoption : « La femme m'a adoptée. Elle me donne des vieilles jupes, elle voudrait me voir casée » (*LC*, p. 33). L'exagération dans le choix du terme « adoptée » dit une certaine violence, voulue ou non, à l'égard de la narratrice qui se trouve dépossédée de toute marge de liberté dans le choix des vêtements à mettre et de la vie à mener. Nous assistons donc à une pulvérisation d'un pilier de la reconnaissance sociale à savoir l'amour reçu des autres en ce qu'il procure d'affection et d'attention, chose qui sape la confiance en soi de l'ouvrière.

Pour ce qui est du respect de soi, il s'avère lui aussi impossible dans une société qui ne respecte plus les droits des ouvriers, leurs droits comme travailleurs et leurs droits comme citoyens : « Les mots à voix posée et propres des puissants, mots civilisés du geste *qui écarte de l'égalité ses semblables* et ne l'est pas, le geste, civilisé » (*D*, p. 12, nous soulignons). Le drame social du licenciement évoqué dans le roman *Daewoo* est la manifestation sociale de cette situation de non-droit à travers le recours obligé à la reconversion via les agences d'intérim. Il en résulte un changement de statut dépossédant les ouvriers de leurs droits acquis dans la situation du travail à temps plein. Ainsi, le licenciement conduit les ouvrières de Daewoo dans une voie de perdition qui consiste à accumuler les petits boulots : au « casino d'Amnéville », au « cinéma Gaumont », au « zoo », au « parc Walibi Schtroumpf » (*D*, p. 201-202). Cette forme de travail temporaire ne garantit ni les droits de ces femmes (droit au travail stable, droit à la vie puisqu'il s'agit d'un travail occasionnel qui ne demande aucune qualification) ni la reconnaissance par les autres des vraies qualités et des vraies compétences de ces ouvrières qualifiées. En effet, ce genre de travail temporaire ne nécessite pas d'expérience et c'est pour cette raison que les travailleurs y sont interchangeables. Les ouvrières de Daewoo, éparpillées sur toute l'immensité du marché du travail, doivent donc oublier ce qu'elles étaient, elles doivent recommencer à zéro, elles doivent faire leurs preuves de nouveau comme si elles venaient de commencer leurs carrières. Or une carrière c'est des niveaux qu'on a franchis, c'est des promotions qu'on a obtenues durant des années de travail et de fatigue. Dans le cas des ouvrières de Daewoo tout cela est

gommé au moment où elles franchissent les portes de la boîte d'intérim pour être affectées dans un travail qu'elles découvrent au moment de l'embauche. Dans ce processus de reconversion qui fait fi de ce qu'elles sont réellement, les ouvrières perdent non seulement leur respect de soi et leur estime de soi mais l'estime et le respect de toute la société.

## C-La stigmatisation sociale

### 1- *Le manque de respect*

Juste, ce qui nous avait fait drôle, c'est la tête de la secrétaire. Pincée, de ne pas vouloir y toucher, de nous regarder avec des airs ... Nous, on s'est dit : - Ben la pimbêche, c'est de voir des ouvrières, qu'elle nous fait des mines comme à dire, sûr que vous vous êtes essuyé vos chaussures ? (*D*, p. 189).

« Elle » c'est la secrétaire du cabinet de reconversion, « Nous » c'est Audrey K. et Sylvia en voyage à Metz pour choisir le cabinet qui sera chargé de leur trouver du boulot, elles ont fait le mauvais choix, elles ont signé avec Isocel qui a sitôt fait faillite !

Dans cette scène qu'Audrey K. raconte au narrateur enquêteur, elle interprète le regard de la secrétaire et anticipe son attitude négative en présupposant sa question humiliante : « comme à dire, sûr que vous avez essuyé vos chaussures ? » Dans ce jeu de rôles dramatique, Audrey K. livre avec certitude ce que pense la secrétaire : puisqu'elle et Sylvia sont au chômage, elles sont certainement insouciantes de leur propreté, elles sont deux vagabondes qui ne peuvent être les bienvenues dans son bureau propre et organisé. Cette scène montre l'attitude de rejet de la secrétaire à l'égard de ces ouvrières licenciées. Ce qui explique donc ce regard de discrimination et cette attitude négative de la secrétaire est l'appartenance d'Audrey K. et de Sylvia à un groupe dévalorisé socialement, un groupe stigmatisé, celui des sans travail. Les membres de ce groupe possèdent, visiblement, « une caractéristique associée à des traits et stéréotypes

négatifs qui font en sorte que ses possesseurs subiront une perte de statut et seront discriminés<sup>359</sup> ».

La situation de chômage fait que ces femmes licenciées aient des « traits » négatifs, c'est-à-dire un stigmat désignant « un attribut qui jette un discrédit profond<sup>360</sup> », selon la terminologie d'Erving Goffman. C'est donc à travers ces « traits » ou ces « attributs » que la secrétaire a pu prévoir la catégorie sociale à laquelle appartiennent ces nouvelles clientes d'Isocel, c'est-à-dire leur identité sociale. Mais il ne s'agit pas ici que d'attributs visibles (une apparence pauvre ou une physionomie difforme), il s'agirait plutôt d'une tare de caractère que la secrétaire aurait déduit de la situation de chômage dans laquelle se trouvent les deux femmes : elles seraient certainement des fainéantes et manqueraient sans doute de volonté pour changer leur situation. Cette attitude de la secrétaire confirme l'idée que l'identité sociale est associée à des « stéréotypes », c'est-à-dire à une caractérisation symbolique s'appuyant sur une opinion toute faite. Décidément, la secrétaire a assimilé inconsciemment un cliché qui disqualifie les femmes et les hommes sans travail, un cliché qui, paraît-il, traverse les temps : celui du *Lumpenprolétariat*. Il faut rappeler que ce terme a été employé par les fondateurs du marxisme eux-mêmes, il signifie littéralement « prolétariat en haillons ». Il désigne chez Marx et Engels « une masse nettement distincte du prolétariat industriel, pépinière de voleurs et de criminels de toute espèce [...] individu sans métier avoué, rôdeurs, gens sans aveu et sans feu<sup>361</sup> ».

Le manque de respect et de considération de la secrétaire envers Audrey K. et Sylvia permet de comprendre le problème de la stigmatisation sociale, il s'agit de ce que Erving Goffman appelle un problème d'« acceptation<sup>362</sup>. » Le sociologue explique que le problème de la stigmatisation se pose en terme de rapport avec l'autre qui disqualifie la totalité de l'identité sociale de l'individu stigmatisé sans prendre en considération « les aspects non contaminés de son identité sociale<sup>363</sup>. » En effet, les femmes de Daewoo n'ont pas toujours été chômeuses, elles étaient, jusqu'à un passé proche, des femmes actives qui appartenaient elles aussi au groupe socialement valorisé tout comme cette

---

<sup>359</sup> Jean-Claude Croizet et Jaques-Philippe Leyens, *Mauvaises réputations : Réalités en enjeux de la stigmatisation sociale*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 14.

<sup>360</sup> Erving Goffman, *Stigmat. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minit, 1975, p. 13.

<sup>361</sup> Karl Marx et Friedrich Engels, cité par Sarah Abdelnour, *Les nouveaux prolétaires, op. cit.*, p. 43.

<sup>362</sup> Erving Goffman, *Stigmat. Les usages sociaux des handicaps, op. cit.*, p. 19.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 19.

secrétaire qui les juge. Ce qui pèse sur les femmes licenciées c'est donc cette réduction de toute une identité sociale faite de travail dur, de cotisation et de luttes sociales en une situation de chômage causée par un contexte économique qui les dépasse.

Et Audrey K. d'ajouter que lorsqu'elle est allée voir le directeur de Leclerc, ce dernier « ne [l'] a pas reçue dans son bureau, mais il est descendu dans la galerie, à l'accueil des garanties » (D, p. 201). Là aussi le fait de rencontrer l'ouvrière dans une « galerie » sous-entend que cette dernière n'est pas digne d'un accueil respectueux dans un bureau comme tout autre visiteur. Pour le directeur de Leclerc, Audrey K. n'atteint pas le statut de visiteur « normal », c'est-à-dire conforme à ses attentes d'une personne ordinaire, pour lui, il s'agit d'une personne infligée d'un stigmat dont « par définition, nous pensons [qu'elle] n'est pas tout à fait humaine<sup>364</sup> ».

Le stigmat, comme critère de construction des catégories de la vie sociale de groupes ou d'individus, peut donc mener à un degré maximum d'exclusion à savoir la négation pure et simple de la qualité d'être humain des individus stigmatisés. Cette exclusion sociale des gens pauvres est d'abord une pratique politique au plus haut niveau de l'État. En témoigne le rapport que trouve sur Internet le narrateur de *Daewoo* en enquêtant sur la firme coréenne, un rapport sur le rôle de la gendarmerie dans les zones péri-urbaines en l'occurrence. Le narrateur-enquêteur affirme que par le biais de ce rapport on voulait « scruter les pauvres, et leur construire une police adaptée » (D, p. 228). Venant d'en haut, cette discrimination ravale les individus précaires à une situation de sous-citoyenneté, elle légitimerait, dès lors, le regard négatif des gens simples envers cette catégorie sociale.

Il faut préciser que le stigmat infligé à certains individus se rattache au travail et prend forme d'abord dans les lieux du travail. En effet, l'entreprise n'échappe pas à cette logique discriminatoire, bien au contraire, elle l'adopte pour gérer le rapport au travail, les rapports dans le travail. L'entreprise est à l'image de la société, elle est régie par le système néo-libéral, elle est comparable à un régime despotique « par la formidable coercition que font peser sur les salariés les marchés financiers, le chômage et la précarité de masse<sup>365</sup>. » Ainsi, cette nouvelle logique gestionnaire des entreprises

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>365</sup> Thomas Coutrot, *Critique de l'organisation du travail*, La découverte, 1999, cité par Danièle Linhart, *Perte d'emploi, perte de soi, op. cit.*, p. 26.



encourage l'individualisation et la mise en concurrence des salariés et crée par la même occasion une tension permanente pesant sur ses salariés. La sociologue Danièle Linhart va même jusqu'à parler d'une logique « proche du mercenariat<sup>366</sup> » parce qu'elle produit des valeurs nuisibles à la société, des valeurs proches de la sélection naturelle dans la jungle qui se fait sur la base de la force et de l'agressivité.

Dans ce climat de violence sociale, les ouvriers précaires et faibles subissent toute sorte d'agressions. Et les ouvrières de Daewoo sont représentatives de cet écrasement social avec leur statut triplement affaibli : elles sont femmes, ouvrières et précaires. Ce statut social disqualifiant légitimerait, aux yeux des autres, leur maltraitance qui peut aller jusqu'au harcèlement et même à l'exploitation sexuelle : « Et ton chef, si ça t'inquiète, les paiements en nature il savait aussi en trouver quelques autres » (*D*, p. 39), insinue Naama. Ce comportement rabaissant des chefs est encouragé par l'autorité qu'ils croient avoir sur ces femmes, une autorité hiérarchique qui leur donnerait les mêmes droits qu'aurait un maître sur ses esclaves.

Cela explique « leur colère, aujourd'hui, les filles » (*D*, p. 37) qui ont enfermé un chef coréen de Daewoo : « ça ne les empêchait sans doute pas de dormir, qu'on séquestre notre chef dans leur bureau » (*D*, p. 39), dit Tsilla. Les personnages du théâtre qui représentent les ouvrières en colère reprennent ici la scène de la séquestration du chef coréen par les quarante filles de Daewoo résignées à faire entendre leur voix. Face à cet homme séquestré et seul, ces ouvrières ont eu l'idée de s'attaquer à son appareil génital symbole de sa virilité pour venger toutes les filles qui étaient forcées, de quelque manière qu'il soit, à se soumettre à ces chefs. Les filles de Daewoo puisent cette idée violente dans les événements du roman d'Émile Zola *Germinal* : « Dans *Germinal*, ils lui coupaient les couilles au bonhomme » (*D*, p. 37), fait savoir Ada. La référence au texte de Zola et particulièrement à la scène horrible de l'émascation de l'épicier Maigrat par les femmes des mineurs est très révélatrice. Les deux scènes se ressemblent quant aux motifs derrière l'acte violent, ainsi, l'épicier Maigrat dans *Germinal* se faisait payer par des faveurs sexuelles auprès des femmes pauvres et affamées, et quand vient le moment de la révolte, le magasin de Maigrat est attaqué au coup de hache puis Maigrat lui-même est égorgé et déchiqueté par les femmes en rage. Le magasin et son propriétaire

---

<sup>366</sup> Danièle Linhart, *op. cit.*, p. 26.

sont deux symboles de l'exploitation de la misère de femmes pauvres, une exploitation qui traverse les époques et qui prend des formes nouvelles mais qui garde les mêmes causes et les mêmes effets.

De *Germinal* à *Daewoo* le Maigrat des temps modernes change de visage et de statut à notre époque contemporaine, il est un chef qui vient de loin, un chef coréen représentant d'une entreprise sans visage venu exploiter les femmes de la vallée de la Fensch : « On enferme un visage, mais le groupe qui nous met dehors n'a pas de visage. Pas de visage qu'on ait jamais connu » (*D*, p. 39).

## 2- *Une image sociale dégradée*

La cause principale de la déchéance sociale des ouvrières de Daewoo est leur licenciement suite à une décision du groupe « de liquider trente-deux de ses quarante-sept usines dans le monde » (*D*, p. 18). La cause est donc la suppression des postes qui se fait « sur la base de départs volontaires » (*D*, p. 18-19) mais aussi son corollaire à savoir l'expérience de la reconversion via les cellules de reclassement. Rappelons ici que le principe d'une reconversion est de retrouver du travail aux femmes licenciées contre une commission de l'État. Et quand le cabinet de reconversion touche le chèque, c'est automatiquement la « cessation de paiement, en vue de liquidation judiciaire » (*D*, p. 198). En clair, la reconversion n'est qu'une manœuvre dont le but est d'amener ces femmes à gagner juste assez pour ne plus avoir droit au chômage en les éparpillant sur un marché de travail où la misère prend des formes aussi improbables qu'humiliantes.

Un exemple de ces boulots humiliants est celui qu'on a proposé à Audrey K. où elle doit faire « démonstratrice, le samedi, au supermarché » (*D*, p. 197). Ce boulot de « visiteuse » est l'illustration du manque de considération envers cette ouvrière qualifiée et ayant une carrière de « trente-cinq ans et plus » (*D*, p. 50) dans la firme coréenne. La réponse d'Audrey K. à cette proposition de la fille de l'agence est venue sous forme d'interrogation rhétorique : « Non, mais vous me voyez me déguiser comme ça ? » (*D*, p. 197). Cette réponse est plus une affirmation qu'une question car la réponse est bien connue par la locutrice, elle est même suggérée par et dans la forme négative : Audrey K. ne peut accepter de se « déguiser » de cette façon. Cette *question-réponse* résume à elle seule tout ce qui contribue à l'humiliation d'un individu : se ridiculiser en public.

Rappelons ici que l'acte de déguisement renvoie ici au « costume Alsacienne typique » que doit porter une « visiteuse » avec « un plateau inox » à la main.

Ces accessoires, nécessaires au déguisement, travestissent non seulement l'identité sociale d'Audrey K. l'ouvrière et la mère de famille en la faisant passer pour une visiteuse « comme en prison » (*D*, p. 197), mais surtout ils travestissent toute une condition sociale amère en la faisant passer pour un simple amusement. Quant au verbe « voir » il supporte toute la dimension dramatique que contient ce petit boulot à l'apparence légère. Ce verbe introduit l'idée du spectacle, ou plutôt l'idée de se donner en spectacle devant des inconnus qui viennent faire leur course. Ce qu'on propose à Audrey K. est d'« offrir aux gens des petits bouts de saucisse pour qu'ils t'achètent de la choucroute » (*D*, p. 197). Ainsi, Audrey K. l'ouvrière qualifiée qui a passé toute sa vie à manipuler des écrans de téléviseurs se trouve obligée d'interpeler des gens qui passent, c'est-à-dire de mobiliser des compétences qui, jusque-là, elle n'en a pas eu besoin comme le discours, l'allure et le sourire de « visiteuse ». Ce changement de boulot implique un changement de comportement et de caractère, il signifie donc un déguisement dans un autre statut social qui n'est pas le sien. Et c'est justement ce changement de statut qui déstabilise tous les repères sociaux d'Audrey K. et la met dans l'embarras et donc dans une situation ridicule. L'ouvrière rappelle aussi, comme pour se rassurer, le cas des deux autres filles de Daewoo, des soudeuses embauchées au « parc Walibi Schtroumpf » : « Je ne sais pas si elles se mettent en Schtroumpf pour servir leur bifteck-frites au snack, les copines soudeuses » (*D*, p. 203), ironise-t-elle.

Pour toutes ces ouvrières reconverties, l'humiliation ne réside pas uniquement dans le costume ridicule, dans un autre contexte ce costume aurait pu être amusant et même valorisant, elle réside essentiellement dans le sentiment d'inutilité aux yeux des gens qu'elles doivent aborder, des gens qui confondent le produit servi et la personne qui le sert.

Dans une interpellation directe adressée au narrateur-enquêteur, Audrey K. élargit le problème du manque de respect des travailleurs précaires en le rattachant à tout un modèle de société : « Dites-moi, c'est ce que ça doit devenir, un pays, pour survivre ? Servir à l'amusement des autres ? » (*D*, p. 203). Une deuxième fausse interrogation où Audrey K. accentue la dramatisation de la condition de ses semblables. La phrase est à lire sur trois temps correspondant aux trois parties de l'énoncé nettement séparées par la

ponctuation qui met en exergue la partie la plus importante : « un pays ». Aussi la confrontation des deux paronymes « survivre » et « servir » crée-t-elle un effet de confusion entre les deux sens pourtant différents. À travers cette phrase, Audrey K. nous dit que pour survivre il faut servir d’amusement, c’est-à-dire il faut que les individus cessent d’être ce qu’ils ont toujours été : des femmes et des hommes sérieux et dignes.

Somme toute, Audrey K. avec son déguisement de « visiteuse » et les deux filles soudeuses de Daewoo avec leur costume de Schtroumpf se trouvent réifiées, c’est-à-dire déchues de leur statut d’êtres humains, de citoyennes et de travailleuses pour devenir des choses servant à l’amusement des autres. Le prétexte est bien connu : la mobilité sociale, la flexibilité des emplois et la polyvalence des employés nécessaires au développement d’un capitalisme financier. Ce transfert de responsabilité vers l’individu qui doit faire ses preuves pour mériter sa place, légitime donc la situation des ouvrières reconverties. Qui plus est, cette situation serait bien méritée puisque ces femmes sont rigoureusement évaluées selon une équation infaillible : « Intelligence + Effort = Mérite<sup>367</sup>. » Dominique Girardot<sup>368</sup> et avant elle Michael Young<sup>369</sup> ont parlé des dégâts d’une société méritocratique, c’est-à-dire des dangers de la méritocratie comme modèle social où chacun ne devrait sa réussite (ou son échec) qu’à lui-même. Dans cette société, malheur aux faibles et à ceux qui n’ont pas eu la chance de s’armer de diplômes ou ceux qui se sont trouvés malgré eux au chômage.

La littérature se saisit elle aussi de cette injustice sociale mais en usant de procédés qui lui sont propres. Ainsi, François Bon recourt à l’allégorie pour représenter l’idée de la reconversion des travailleurs et des cellules de reclassements par le récit de la vente des chiens de police et du centre de dressage de ces chiens. Dans un passage intitulé *Du dressage comme allégorie, une découverte* (D, p. 222), les éléments représentants correspondent trait pour trait aux éléments de l’idée représentée. Ainsi, l’auteur commence d’abord par préciser le cadre de son récit allégorique : « J’étais repassé devant Daewoo » (D, p. 222), informe-t-il avant d’ajouter que l’espace de

---

<sup>367</sup> Dominique Girardot, « Ordonner une société par le mérite, est-ce juste ? », *Revue projet*, 1<sup>er</sup> février 2017, dossier : Inégalités, un défi écologique. [En ligne] URL : [https://www.revue-projet.com/articles/2017-02\\_girardot\\_ordonner-une-societe-par-le-merite-est-ce-juste/8217](https://www.revue-projet.com/articles/2017-02_girardot_ordonner-une-societe-par-le-merite-est-ce-juste/8217) (consulté le 26 août 2021).

<sup>368</sup> Dominique Girardot, *La société du mérite. Idéologie méritocratique et violence néo-libérale*, Le bord de l’eau, 2011.

<sup>369</sup> Michael Young, *The rise of the meritocracy, 1870-2033*, Thames and Hudson, 1958.

dressage n'est autre qu'un « des anciens jardins ouvriers » (*D*, p. 222). Le cadre spatial de l'allégorie est au même temps celui du drame social qu'il veut représenter, ce ne sont que les protagonistes qui changent.

Mais quel rapport peut-il y avoir entre la reconversion des ouvriers et la vente et le dressage des chiens ?

Il faut d'abord remarquer que ce récit énigmatique de l'allégorie est balisé par des signes typographiques nous indiquant le chemin. Ainsi, le motif de la vente des chiens est écrit en italique dans ce texte : « un animal *déclaré incompétent* par la gendarmerie » (*D*, p. 222). L'italique fait ici office de « signal » qui nous oriente vers un élément central de l'idée de base à savoir les motifs du licenciement des centaines d'ouvrières qui seraient, elles-aussi, incompétentes ou simplement de trop. Mais ce qui fait la différence entre l'animal et l'être humain lorsqu'ils changent de statut est le souci de garantir des droits pour le premier (l'animal) et la négligence totale de ces droits pour le second (les ouvriers). Ainsi, tout le récit allégorique porte sur « la double feuille à entête calligraphiée de la charte de dressage » (*D*, p. 223), une charte qui revêt un aspect juridique puisqu'elle est censée garantir les droits de l'animal. Elle correspondrait donc au contrat que signe une ouvrière licenciée avec une société d'intérim et qui est censé, lui aussi, garantir les droits et les devoirs de cette dernière. Toute la force de signification de l'allégorie repose dès lors sur « le vocabulaire et les phrases » (*D*, p. 226) qui constituent cette charte écrite à l'intention des chiens, car « ces textes naïfs sont le miroir d'un état du monde qui les produits » (*D*, p. 226), affirme le narrateur.

Ce même narrateur nous prépare à une surprise en avouant dans le titre que ce qui figure dans la charte de dressage est une « découverte ». En lisant cette charte, le lecteur est effectivement frappé par le nombre de règles qui garantissent la qualité du rapport entre le chien et son conducteur. En effet, le récit allégorique, orienté bien évidemment vers le conducteur de l'animal, amasse les injonctions et les interdictions pour endiguer tout abus à l'égard du chien. La charte précise : « Le conducteur doit faire preuve de patience » (*D*, p. 224), ou « Le conducteur doit d'abord penser à son chien », « Le conducteur doit toujours être gentil », « le conducteur ne doit pas punir le chien » (*D*, p. 224), « Le conducteur ne doit pas se moquer du chien » (*D*, p. 225). L'aboutissement de toutes ces règles est d'arriver à établir un lien solide et sain entre le conducteur et son chien parce qu'ils doivent former une équipe : « Il faut absolument

qu'un lien se forme pour qu'une équipe réussisse » (*D*, p. 225). Et l'auteur de la charte d'ajouter : « Il ne faut pas duper le chien. L'animal n'aime pas être humilié, il est fier de nature » (*D*, p. 223).

Devant cette isotopie de termes désignant le respect et la dignité de l'animal, nous ne pouvons nous empêcher d'établir une comparaison entre la manière avec laquelle on doit traiter un chien et celle avec laquelle on traite une ouvrière comme Audrey K. qui a été humiliée en public. Cette charte aurait dû être destinée à régler les rapports humains, car ce qui intéresse François Bon « ce n'était pas les chiens, c'était d'approcher l'usine, les chefs : on n'écrit pas des faits, mais plutôt des relations », précise-t-il. Des relations que la métaphore du dressage des chiens en montre les failles puisque au respect absolu que doit réserver le conducteur à son chien s'oppose l'irrespect total avec lequel se conduisent les chefs avec les filles de Daewoo par exemple : « pour surveiller le travail des ouvrières en approchant très près [...] et fureter du visage dans leur cou » (*D*, p. 228), rapporte le narrateur.

De ce fait, *Du dressage comme allégorie* est l'un des passages les plus politiques du roman puisqu'il véhicule, à travers l'allégorie, une dénonciation forte de l'humiliation des ouvrières de Daewoo et, par-delà, de toute une classe sociale. Par le biais de cette allégorie où les ouvrières et les ouvriers sont remplacés par les chiens de police, François Bon inscrit son texte dans une histoire littéraire mettant au-devant de la scène différents animaux pour mettre en cause l'inégalité et le despotisme. Une histoire littéraire occidentale qui commence par les fables de Jean de La Fontaine et sa critique sociale et politique acerbe et qui ouvrent la voie à d'autres écrivains et à d'autres fables. L'un des textes majeurs de la littérature moderne est justement une fable, celle de George Orwell *Animal farm* (1945), qui reprend de manière allégorique la société de son époque :

Dans *Animal Farm*, l'auteur propose de manière assez claire une allégorie négative du système totalitaire soviétique [...] L'histoire du roman est simple : les animaux d'une ferme [...] menés par le vieux porc Old Major (Sage l'Ancien), se rebellent avec succès contre leur fermier, alcoolique et violent. Snowball (Boule de suif), un porc lui aussi, reprend les idéaux d'Old Major pour mener à bien une réforme (grâce à un plan quinquennal), mais il trouve en Napoléon [...] un troisième porc, un ennemi viscéral qui, grâce à des chiens féroces et à une propagande efficace, met en place un régime dictatorial en éliminant Snowball puis

toute forme de contestation avant de verser dans l'économie de marché sur le dos des animaux de la ferme<sup>370</sup>.

---

<sup>370</sup> Sébastien Denis, « L'allégorie politique et ses limites. Sur quelques adaptations cinématographiques et musicales d'*Animal Farm* (George Orwell, 1945) », *Le Temps des médias*, n°18, 2012/1. Éditions Nouveau Monde éditions, p. 198-212, p. 198. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2012-1-page-198.htm> (consulté le 28 août 2021).

## Conclusion

Jusqu'ici notre étude a porté essentiellement sur le contenu des textes de notre corpus : le traitement littéraire du réel comme cadre où se font les identités ouvrières ainsi que la construction des personnages ouvriers, de leurs statuts et de leurs identités.

Nous avons vu en effet que ces personnages ouvriers sont constitués de détails épars que le lecteur doit rassembler en parcourant les textes : *détails métaphores* qui condensent le sens mais également détails porteurs de points de vue convergents sur ces êtres déconstruits. Ces individus doivent constamment confirmer leur existence et leurs identités menacées d'invisibilisation et d'effacement. Un problème qui touche surtout les personnages femmes déchirées entre la sphère intime et la sphère professionnelle, des femmes condamnées, d'entrée de jeu, à l'exploitation à cause de leur genre, à cause de leur corps jugé inadéquat à l'espace usine et donc réduit à une simple voix (au centre d'appels) ou enseveli sous une blouse (à l'usine). De plus, l'incertitude identitaire se trouve doublée quand ces femmes se trouvent au chômage, car au manque de moyens matériels s'ajoute l'absence de culture et de réseau de relations sociales fiables. Et c'est là que commence la dégradation sociale de ces femmes ouvrières qui appartiennent désormais à un groupe socialement dévalorisé et donc systématiquement exposé à la stigmatisation sociale.

La troisième partie de notre travail portera sur la forme des textes étudiés, car nous émettons l'hypothèse que, chez Leslie Kaplan et François Bon, la structure du texte, sa forme et sa composition seraient à l'image des identités des personnages ouvriers dont ils parlent : fragmentés, complexes et parfois poussés au bord de la dérive.



## TROISIÈME PARTIE

# STRATÉGIES ROMANESQUES ET FORMES DES IDENTITÉS

## Introduction

Dans cette troisième partie de notre étude, nous parlerons des stratégies romanesques que nous rattachons aux formes des identités ouvrières de nos jours. Nous privilégions ici le terme « stratégie » car nous estimons que toute littérature du travail exigeante est une littérature de l'action et de la lutte, dès lors, elle doit se doter d'« arsenal » pour son « combat » contre un réel qui résiste à toute représentation. Rappelons ici que le terme « stratégie », (du latin *strategia*, du grec *stratêgia*), signifie :

1. Art de combiner l'action de forces militaires en vue d'atteindre un but de guerre déterminé par le pouvoir politique.
2. Art de coordonner l'action de forces militaires, politiques, économiques et morales impliquées dans la conduite d'une guerre ou la préparation de la défense d'une nation ou d'une coalition.
3. Art de coordonner des actions, de manœuvrer habilement pour atteindre un but : La stratégie électorale.
4. Dans la théorie des jeux, ensemble de décisions prises en fonction d'hypothèses de comportement des personnes intéressées dans une conjoncture déterminée<sup>371</sup>.

Le terme « stratégie » est, selon cette définition, l'« art » de préparer une action militaire, politique, électorale ou économique, il s'agit donc de domaines éloignés de la littérature. Mais le point de convergence entre l'art d'écrire et l'art de faire la guerre est que tous les deux ont un objectif à atteindre : celui de défendre « une nation », « une coalition » ou des individus qui n'ont d'autres refuges que le roman. La littérature du travail œuvre en effet à communiquer et à défendre la situation d'individus appartenant à une classe ouvrière dont les conditions sont ignorées ou négligées par un pouvoir au service d'un système économique néolibéral.

Il s'agit effectivement pour Leslie Kaplan et François Bon d'un combat et de moyens d'action, mais un combat d'idées où les « stratégies » sont propres à la littérature et à l'écriture. Ainsi pour écrire le monde et les êtres de nos jours, les deux écrivains usent de poétiques à même de rendre compte de l'état de ce monde et de la condition de

---

<sup>371</sup> *Dictionnaire Larousse*, entrée : « Stratégie ».

ces êtres, ils construisent des textes à l'image du réel et des individus qui y évoluent. Pour dire ce réel désagrégé et ces individus faits de détails épars, les deux écrivains choisissent des poétiques de la fragmentation dictées par une totalité désormais impossible du monde et même de l'œuvre. Des poétiques supportées par une composition polyphonique, hybride et discontinu, par une écriture où les phrases sont inachevées et la syntaxe brisée rendant compte d'un espace et d'un temps dialectiques, complexes ainsi que des personnages à l'identités cassée, violentée.

Nous rattacherons ces différentes stratégies narratives mises en œuvre par Leslie Kaplan et François Bon à la visée profondément politique du texte. D'abord, une visée politique comme volonté d'opacifier et de complexifier les personnages et leurs milieux sociaux, car, contrairement aux discours officiels, la littérature : « n'a pas peur du chaos, elle ne tente pas d'y mettre bon ordre. [On dirait] même qu'elle cherche à nous réconcilier avec l'idée de la complexité, du chaos », comme le montre Arno Bertina. Puis, comme expression d'une attitude de refus de l'effacement de ces personnages, de leurs histoires et de leurs identités. Nous verrons que dans ces textes polyphoniques, les personnages cherchent à s'affirmer par la parole libre qui se développe et s'amplifie pour constituer un discours capable d'ouvrir d'autres voies possibles, capable de créer une nouvelle dynamique sociale.

# Chapitre 1

## Poétique de la fragmentation

## A. La totalité impossible

### 1- *Totalité du monde*

En effet, ce regain d'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire, fragmental, fragmentiste, voire fractal, est sans doute imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion<sup>372</sup>.

Dans cette affirmation qui figure dans l'introduction de *L'écriture fragmentaire*, Françoise Susini-Anastopoulos présente trois idées importantes. D'abord, elle rappelle que l'écriture fragmentaire n'est pas nouvelle, l'expression « regain d'intérêt » implique ici l'idée de retour d'une mode déjà connue. D'ailleurs la critique ouvre son texte par le mot « vogue » que « connaît l'écriture fragmentaire depuis deux décennies rappelant celles aphoristique et épistolaire cultivées dès le VII<sup>e</sup> siècle en France et dans la deuxième moitié du VIII<sup>e</sup> siècle en Allemagne<sup>373</sup>. » Deuxième idée, le terme « fragmentation » est présenté comme imprécis, il désigne le caractère « fragmental, fragmentiste, voire fractal » de l'écriture contemporaine. Ce qui fait que quiconque voulant étudier cette notion se heurte à la difficulté de définir le terme lui-même. Il s'agit donc de formes fragmentaires désignant ce qui existe à l'état de fragments, ou ce qui représente des formes découpées ou même l'action de fragmenter. Aussi le déterminant indéfini « tout ce qui est fragmentaire » élargit-il le champ de l'action de fragmentation qui peut inclure tout un système de pensée porté par un discours scientifique ou politique comme il peut inclure une esthétique portée par les différentes formes de l'art.

Dès lors, que serait le fragmentaire au juste ? S'agit-il d'une forme brève, découpée, inachevée, resserrée ou au contraire d'une forme ouverte et libre ?

En tout cas nous retenons l'idée de la discontinuité comme caractéristique principale de ce mode de pensée comme signe de mise en cause d'une « longue

---

<sup>372</sup>Françoise Susini-Anastopoulos (dir.), « Introduction », dans *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997, p. 1-10. URL : <https://www.cairn.info/1-écriture-fragmentaire--9782130487333-page-1.htm> (consulté le 9 septembre 2021).

<sup>373</sup> *Ibid.*

suprématie du continu et d'une certaine conception du Logos dont il fut le modèle privilégié<sup>374</sup> ».

Ceci nous amène à la troisième idée de l'affirmation du départ où Françoise Susini-Anastopoulos rattache le retour du fragmentaire à l'état actuel de notre société « confrontée à l'éclatement et à la dispersion ». En d'autres termes, la pensée fragmentaire comme « hantise », c'est-à-dire comme obsession constante, tente de rendre compte des changements radicaux de la société actuelle qui cesse d'être perçue comme collectivité et devient irrévocablement individualiste. Françoise Susini-Anastopoulos rappelle<sup>375</sup> le climat philosophique auquel correspond ce retour au fragmentaire en évoquant la pensée déconstructiviste menée par Jacques Derrida en particulier. Un climat philosophique poststructuraliste qui met à mal les fondements de la pensée moderne et sa croyance en une stabilité assurée par la science. Ce que vise la pensée fragmentaire est donc tout le système « en tant que garantie d'organisation rigoureuse et méthodique de la pensée<sup>376</sup>. » Dans cette optique, Patrick Kéchichian inscrit le fragmentaire dans ce qu'il appelle un « défaut », un « manque », défaut et manque d'« architecture », d'« équilibre » et d'« harmonie<sup>377</sup> », écrit-il. Partant, ce manque touche le monde actuel comme totalité : totalité de sa structure sociale, politique et économique, totalité de ses certitudes les plus profondes portées par des discours d'explication. Mais ce manque touche surtout les liens sociaux, c'est-à-dire les rapports entre les hommes eux-mêmes, entre les hommes et le temps, les hommes et l'espace dans lesquels ils évoluent. Nous sommes donc très loin des personnages zoliens hypertrophiés au point de se transformer en une monumentalité sociale, le temps est désormais à l'émiettement des individus dans un monde désarticulé.

Décidément, il n'est plus possible de penser le monde en totalité, il faudrait le penser et l'écrire en « désastre », pour reprendre le titre très significatif de l'œuvre de

---

<sup>374</sup>Françoise Susini-Anastopoulos, « Le fragment ou l'échec avoué », p. 49-98 in Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/1-écriture-fragmentaire--9782130487333-page-49.htm> (consulté le 9 septembre 2021).

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup>Cf. Patrick Kéchichian, « Écrire en fragments », *Études*, 4 avril 2016. P. 73-84, p. 73. [En ligne]URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-4-page-73.htm> (consulté le 9 septembre 2021).

Maurice Blanchot *L'écriture du désastre* : « *C'est le désastre obscur qui porte la lumière*<sup>378</sup> », affirme-t-il.

En effet, Maurice Blanchot fait du fragmentaire la forme et l'objet de son œuvre *L'écriture du désastre*, une œuvre fragmentée qui médite sur le fragmentaire comme exigence pour écrire le monde, pour penser le monde. Le « désastre » chez Blanchot est une ruine, celle de l'homme, du temps et de la parole, une ruine qui se présente comme seule réponse adéquate à un monde qui feint désormais la continuité, la totalité. L'écrivain avance que « L'interruption de l'incessant, c'est le propre de l'écriture fragmentaire<sup>379</sup>. » Un peu plus loin il explique que cet « incessant », comme continuité linéaire et presque mécanique, est l'effet de la « passivité », c'est-à-dire l'effet de l'absence de « pouvoir » et d'« initiative ». Bref, cette passivité est l'effet de l'absence de vie puisqu'elle se confond avec le désastre d'un « temps sans présent » où futur et passé « sont voués à l'indifférence<sup>380</sup> ».

La conséquence triste de cette ruine du présent est la destruction des hommes qui perdent leur capacité de parler, de s'exprimer et deviennent donc invisibles. Car les hommes apparaissent au monde à travers leur parole dite ou écrite, c'est-à-dire à travers leur voix et leur écriture comme traces et comme preuve d'existence. Or, Maurice Blanchot affirme que, de nos jours, les hommes « s'ils parlent, c'est par la voix des autres, une voix toujours autre qui en quelque sorte les accuse, les met en cause<sup>381</sup>. » Cette parole de l'autre qui domine celle des hommes est, par exemple, celle du chef dans ce qu'il appelle la « société sans état » où ce dernier « doit prouver sa domination sur les mots », des mots vides qui ne disent rien, répétant, ressassant « comme la célébration des normes traditionnelles<sup>382</sup> ».

Ces « autres » qui dominent la parole, qui dominent par la parole sont aussi pointés du doigt par Leslie Kaplan qui ne cesse de se réclamer de Maurice Blanchot mais également de Franz Kafka auquel elle emprunte la phrase suivante : « Écrire, c'est sauter en dehors de la rangée des assassins » (*O*, p. 26). Pour l'écrivaine, ces autres dont parle

---

<sup>378</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 17.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>380</sup> *Ibid.*

<sup>381</sup> *Ibid.*

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 20

Maurice Blanchot ne sont que les « assassins » évoqués par Franz Kafka puisqu'ils partagent le même désir totalitaire : celui qui tue le langage.

Mais cet autre, cet assassin, qui est-il au juste ? Et il assassine quoi ?

« Pour moi, à l'origine, son visage est celui d'un monde – il s'est appelé à un moment "usine" – où la vie et la mort sont mélangées, un monde hors temps » (*O*, p. 225), répond Leslie Kaplan. Il assassine « Le possible, tout ce qui pourrait commencer, rompre, changer » (*O*, p. 27).

Nous estimons que c'est exactement là que le fragmentaire, par ses paroles brèves, discontinues, aérées et libres, s'impose comme une nécessité pour rompre la linéarité des discours répétitifs et vides. Leslie Kaplan, dans le sillage de Maurice Blanchot, croit elle-aussi qu'il ne faut pas penser « *par* la voix des autres » mais « *avec les mots*. Pas des concepts, pas des images, des mots » (*O*, p. 266). L'opposition frontale entre d'un côté les « concepts » comme mode d'explication, c'est-à-dire comme savoir fermé produit par des individus (penseurs, philosophes), ou des institutions (Église, État) et partagé par la communauté, et de l'autre les « mots » particuliers, ceux de tout un chacun, les mots qui constituent une « parole en archipel<sup>383</sup> », comme dit René Char, c'est-à-dire une parole qui porte des interrogations individuelles et ouvertes.

En effet, le « mot » particulier peut constituer une résistance face aux discours dominants et à leur tendance à l'amplitude, face aux pensées achevées et fermées présentées sous forme de règles ôtant au lecteur toute capacité et tout désir de réfléchir. Leslie Kaplan rappelle à juste titre le « mot » de Bartleby le copiste dans le récit de Wall Street de Melville qui « préfère ne pas faire » : ce « mot "préférer", si petit, si faible [qui] contamine le langage tout entier » (*O*, p. 325), dit l'écrivaine. Le fragmentaire est justement cette « parole, si faible, si peu de choses/et pourtant, si forte, si grande » (*O*, p. 88). Avec ses formes brèves et discontinues, le fragmentaire peut donc être une façon personnelle et libre de déconstruire le système du monde actuel qui se veut continu et linéaire. Un système qui sait instrumentaliser la langue pour en faire un outil de pouvoir :

Message destiné à être déchiffré, la parole est aussi un produit et un instrument du pouvoir : on peut agir avec des mots, ordre ou mots d'ordre. Mais la force qui agit à travers les mots est-elle dans les paroles

---

<sup>383</sup> René Char, *La parole en archipel*, Gallimard, 1962.



ou dans les portes-parole ou, plus justement, dans le groupe même sur lequel s'exerce leur pouvoir ?<sup>384</sup>

## 2- Totalité de l'œuvre

Dans un monde qui ne peut plus se penser comme unité compacte, comme totalité, le fragmentaire permet une « nouvelle permissivité esthétique et critique qui rend caduques toute une série de règles qui, même si elles continuent d'exister, ne constituent plus un appareil normatif impératif<sup>385</sup>. » Nous déduisons donc que le fragmentaire comme « formes plus porteuses de liberté » (*O*, p. 27), ne déconstruit pas uniquement le discours des « diktats débiles, religieux, politiques, judiciaires ou policiers » (*O*, p. 23). Il met aussi et surtout en cause une esthétique qui se veut totale et fermée comme l'écriture littéraire héritière des conceptions anciennes « qui maintiennent le ressassement, la répétition [...] Qui vont dans le sens de : tout est joué, déterminisme et mortification, et moralisme éventuel par-dessus » (*O*, p. 29).

Rappelons ici le point de départ de notre étude où nous revenions sur le naturalisme du XIX<sup>e</sup> siècle et la littérature réaliste-socialiste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour montrer à quel point la littérature d'aujourd'hui est différente. Cette littérature « prise dans les significations justement, dans les discours » (*O*, p. 215), Leslie Kaplan et beaucoup d'écrivains de sa génération la considèrent comme contraire à ce qu'ils veulent faire. En effet, l'écrivaine oppose à l'œuvre totale « fermé comme un savoir » (*O*, p. 226), une œuvre ouverte où « Écrire » signifie « chercher à rencontrer le réel, et non la "réalité" » (*O*, p. 10). C'est-à-dire une œuvre qui cherche moins à expliquer la réalité qu'à interroger le réel en reconnaissant sa résistance au saisissement, en reconnaissant surtout l'impossibilité de sa subjectivation.

L'écriture fragmentaire est cette façon d'aller à la rencontre du réel qui demeure toujours une découverte, elle est surtout une rencontre avec un sujet à l'identité fragmentée qui ne s'écrit plus dans la linéarité. En témoigne la parution en 1975 d'une

---

<sup>384</sup> Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, 1982, quatrième de couverture.

<sup>385</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, « Le fragment hypostasié : une poétique du pauvre et du délié », p. 99-128 in Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/l-ecriture-fragmentaire--9782130487333.htm> (consulté le 21 septembre 2021).

œuvre qui fonde une nouvelle lignée dans l'art d'écrire son autoportrait : *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>386</sup> en l'occurrence. Une œuvre composée d'une centaine de fragments classés selon l'ordre alphabétique où Roland Barthes évoque son œuvre et sa vie intellectuelle et même des détails de sa vie intime. Ce texte est important parce qu'il marque la fin d'un temps, celui « des *Mémoires d'outre-tombe*, ou même de l'autobiographie plus ironique, mais très composée, que représente *Que le grain ne meurt* de Gide ou *Les mots* de Sartre<sup>387</sup>. » Roland Barthes confirme donc le fragmentaire comme la forme la plus à même pour s'écrire et pour ré-explore les détails d'une vie fût-elle passée.

Trente-sept ans plus tard, François Bon use de la même forme fragmentaire pour écrire des souvenirs de sa vie, mais il le fait en passant par l'écriture de celle des objets qui meublaient son quotidien, d'où le choix du titre : *Autobiographie des objets*<sup>388</sup>. Constitué de soixante-quatre entrées présentées arbitrairement et portant les noms d'objets obsolètes : « miroir », « Telefunken », « le litre à moule » et bien d'autres, ce texte revient sur la vie du narrateur, sur les lieux de son enfance invoqués par ces objets désuets.

Mais pourquoi ce détour par les objets pour parler de ce qu'il y a de plus humain chez l'écrivain : son passé et sa mémoire ?

L'intérêt de cette œuvre fragmentée de François Bon réside dans la valeur heuristique qu'acquiescent les objets évoqués puisqu'ils sont les traces par le biais desquelles nous pouvons reconnaître un passé révolu. Partant, ce texte met en cause le genre même de l'autobiographie comme remémoration d'événements qui ont marqué la vie d'une personne. Une remise en cause surtout d'une écriture autobiographique qui considère cette vie et ce passé dans leur linéarité, c'est-à-dire comme totalité. Or François Bon et beaucoup d'autres écrivains de sa génération sont conscients que le récit classique et linéaire n'est plus à même de dire le monde actuel. Pour lui, la meilleure manière d'écrire un réel fragmenté n'est pas de l'imaginer dans une fiction mais d'inventorier les choses qui le meublent tels qu'elles parviennent à la mémoire, au

---

<sup>386</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit.

<sup>387</sup> Claude Coste, « *Roland Barthes par Roland Barthes* ou Le démon de la totalité », *Recherches & Travaux*, [1975], 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, p. 35-54, p. 35. [En ligne]  
URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/372> (consulté le 26 octobre 2021).

<sup>388</sup> François Bon, *Autobiographie des objets*, Seuil, 2012.

regard. Ici, l'inventaire chez François Bon « peut se lire, dans sa tentative d'exhaustivité mémorielle, comme une réécriture du *Je me souviens* de Perec (1978), [il peut se lire] comme une poétique de substitution à la fiction pour dire le monde<sup>389</sup>. » Et François Bon d'affirmer dans *Impatience* :

On préférerait un pur documentaire, on préférerait la succession muette des images, un carrefour et son feu rouge, un arrêt de bus au banc de plastique sans personne, une entrée d'immeuble avec les boîtes aux lettres. On préférerait *l'inventaire* étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux<sup>390</sup>.

Voyons de près un autre texte fragmenté de François Bon, non pas un documentaire où on voit se succéder des images mais un récit, *Mécanique*, où la mémoire personnelle et familiale est stimulée par des éléments du réel. Dans ce texte, le narrateur/auteur revient à son village natal Saint-Michel-en-L'Herm après son départ en 1964 pour enterrer son père décédé. La lecture de *Mécanique* nous dévoile un projet à trois dimensions : le portrait du père, l'histoire d'une génération et l'autobiographie.

Concernant le portrait du père, il s'agit de la reconstitution par la mémoire de la figure paternelle, celle du père géniteur à travers des souvenirs de famille mais aussi celle du père garagiste mécanicien dont le métier connaît le même sort que lui puisque menacé de disparition. Cette reconstitution d'une figure qui s'éteint, d'un rapport qui se brise ne peut se faire qu'à travers la fragmentation. En effet, ce récit est constitué de cinquante-quatre séquences introduites par vingt-cinq « mots-thèmes » qui reprennent l'âge d'or de la Vendée et des progrès mécaniques qu'elle a connus et dont le symbole est le tracteur gigantesque qu'a conduit jadis le père du narrateur.

Cet assemblage en séquences qui peut paraître aléatoire obéit, en réalité, à un principe unificateur du texte, à savoir l'écriture de l'histoire d'une filiation d'un auteur *bricoleur des mots* qui hérite de son père mécanicien le goût de monter et de démonter

---

<sup>389</sup> Patricia Principalli, « *Autobiographie des objets*, ou je vous parle d'un temps que les moins de 50 ans ne peuvent pas connaître », *Literatūra*, 2017/59, p. 71-85, p. 72. [En ligne]  
URL : <https://hal.science/hal-02073394> (consulté le 30 octobre 2021).

<sup>390</sup> François Bon, *Impatience*, Minuit, 1998, p. 12-13 (nous soulignons).

des pièces. Aussi dans ce texte le grand nombre des séquences est-il moins une recherche d'exhaustivité mémorielle qu'un tri spontané d'images et de paroles, c'est-à-dire « d'une donnée fournie à la conscience hors de toute visée explicative, organisatrice et totalisante<sup>391</sup> ».

Dans ce texte fragmenté, il s'agit plutôt d'un travail de distillation, d'une sorte « d'abstraction essentialiste<sup>392</sup> » introduite très souvent par la métaphore. En effet, les mots-thèmes introduisant les séquences ont une dimension métaphorique, ainsi, le substantif « Voix » par exemple qui ouvre le texte et qui est repris neuf fois est une métonymie désignant une trace qui reste d'un père qui n'est plus. D'autant plus que ce mot-thème « Voix » n'introduit pas des paroles directes du père, il s'agit d'une sorte de voix-off qui résonne dans l'esprit du fils et qui reprend de façon spontanée des remarques du père sur un ensemble de sujet. Cette « Voix » rappelle au narrateur qui était son père, « son identification aux voitures, jusqu'au bout » (*M*, p. 55), elle lui rappelle ses conversations avec lui à propos de la « photo » du tracteur, autre mot-thème important qui condense l'histoire du père mais également de toute une génération. Cette « Voix » rappelle aussi au narrateur son malentendu avec un père déçu de voir son fils « définitivement évincé, sans diplôme » (*M*, p. 50) de l'école d'ingénieur des Arts et Métiers : « nous ne nous parlions plus » (*M*, p. 50), conclut le narrateur.

Mais le mot-thème « Voix » n'est pas la seule entrée à la mémoire du narrateur, il y en a une autre, écrite cette fois-ci, celle qui figure dans « la feuille aux trois encres » (*M*, p. 63) comportant les « choses qu'il a écrites » (*M*, p. 58). Ce passage de l'écoute de la « Voix » à la lecture des notes est introduit par le mot-thème « Biographie » placé au centre du livre (p. 56-65). « Biographie » introduit successivement trois séquences inspirées de pages que le narrateur découvre « trois semaines plus tard, trois semaines après l'urne rouge » (*M*, p. 60). L'idée de la « découverte » d'une trace écrite des souvenirs d'enfance du père, son expérience de pompier mais essentiellement sur la vie de son père (grand-père du narrateur) montre que le narrateur avance dans un passé labyrinthique. En effet, tous ces souvenirs qui s'emboîtent dans une sorte de mise en abyme voue à l'échec toute linéarité puisque le récit doit se construire au gré de la

---

<sup>391</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, « Le fragment hypostasié », *op. cit.*

<sup>392</sup> *Ibid.*

découverte. Finalement, c'est la filiation qui est mise à mal par ces secrets, par ces choses « qui restent mystérieuses parce que rajoutées en note sur la page aux trois couleurs d'encre différente » (*M*, p. 58).

Aussi le mot-thème « Voix » est-il très souvent lié à un autre mot-thème « Maison » repris dans le texte autant de fois que le substantif « Voix ». « Maison » indique le cadre spatial où résonne la voix du père. Imbriquée au garage, la maison familiale est le lieu de tous les souvenirs puisqu'elle est le lieu du passage de toutes les générations évoquées dans le récit des souvenirs des grands-parents, des parents et du narrateur avec ses frères. Il s'agit de souvenirs plutôt joyeux puisqu'ils présentent des moments de jeux d'enfants surtout dans les voitures neuves ou dans les carcasses des voitures anciennes.

Toutefois, ce lieu des souvenirs heureux est suivi par le mot-thème « Lamento », un mot italien qui désigne un chant de tristesse et de déploration souvent utilisé dans l'opéra italien. « Lamento » est repris trois fois dans le livre, dans la page 10, la page 13 et la page 121. La lecture des trois séquences introduites par ce mot-thème montre une montée en crescendo d'un sentiment de désolation chez le narrateur. La première séquence est celle de l'arrivée à l'hôpital avec une évocation de détails urbains : « rond-point », « bâtiments à étage », puis des détails de la pièce : « chaises à dominante bleue », « murs blancs » (*M*, p. 10). Marqué par une certaine distance par rapport à l'événement triste, ce passage rappelle celui dans *L'étranger* d'Albert Camus où Meursault doit veiller sa mère morte. Mais vers la fin, « Lamento » prend tout son sens parce que le narrateur exprime sa désolation face à la réalité de perdre à jamais son père en évoquant un autre cadre : « paysage plats avec ruines, paysages désolés » (*M*, p. 121), écrit-il.

Nous retenons enfin que cette liberté dans l'alternance des souvenirs différents et des sentiments parfois contradictoires est structurée par la fragmentation qui brise volontairement une linéarité désormais impossible. Et la structure fragmentaire d'*Autobiographie des objets* et de *Mécanique*, « en ce qu'elle brise et suspend, est [...] le miroir d'un certain malheur du sujet, de l'œuvre et du temps<sup>393</sup>. » Un malheur du sujet que François Bon reprend dans un autre texte, *Daewoo* en l'occurrence, un texte à la structure hétérogène, hybride à l'image de ses personnages à la vie déchirée et complexe.

---

<sup>393</sup> *Ibid.* (consulté le 30 novembre 2021).

## B- L'hétérogénéité narrative

### 1- Daewoo, un roman hybride

*Daewoo* est un texte qui ambitionne de « Refuser. Faire face à l'effacement même » (*D*, p. 9). L'effacement d'une présence humaine par les délocalisations des usines, mais surtout par le remplacement d'un paysage industriel et urbain aux repères claires par un autre paysage brouillé par les mutations sociales et économiques et les discours qui vont avec. Compte tenu de cet état du réel, *Daewoo* met le lecteur « face à cette épaisseur, cette matérialité du monde et de l'écriture, de l'écriture dans cette épaisseur du réel<sup>394</sup> », comme le remarque Laurent Mauvignier à propos de *Décor ciment*<sup>395</sup> et de *Temps machine*.

Dire ce réel « épais », c'est-à-dire ce réel constitué de strates multiples et de plis infinis, exige un travail d'écriture complexe, un vrai défi esthétique « par les catégories, de couleur, de structure, de récit, cadrage, cinétiques<sup>396</sup> », affirme François Bon. Cette remarque de l'auteur résume à elle seule toute la complexité de l'acte d'écrire où « la réalité n'est pas relatée, mais relayée, interrogée, sollicitée, décortiquée<sup>397</sup>. » En fait, ces « catégories » dont parle l'auteur ne sont que les formes, les couleurs, les sonorités du paysage urbain, elles sont ce qu'il appelle dans *Parking* des « gammes de réel<sup>398</sup>. » Ces catégories, ou ces gammes de réel, peuvent paraître ordinaires pour un lecteur lambda, mais elles sont pour l'artiste des « Signes discrets [...] et opaques » telle l'usine Daewoo avec son « arrangement rectangulaire des murs en bleu et gris presque abstrait » (*D*, p. 9), remarque le narrateur.

L'écriture de ces différentes catégories du réel convoquent différentes modalités de saisissement, différents regards et points de vue de ceux qui les affrontent. Partant, le

---

<sup>394</sup> Laurent Mauvignier, « La folie Bon », p. 89-92 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 89.

<sup>395</sup> François Bon, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *DC*).

<sup>396</sup> Cf. François Bon, entretien avec Sylvain Bourmeau pour *Les Inrockuptibles*, [En ligne], URL : [www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html](http://www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html) (consulté le 30 novembre 2021).

<sup>397</sup> Gianfranco Rubino, « Espace(s) », p. 105-114 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 105.

<sup>398</sup> Jean-Marie Barnaud, « Tumulte, roman ou les Essais de François Bon », p. 271-275 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 275.

texte littéraire est amené à s'ouvrir sur des formes artistiques diverses allant des arts plastiques (peinture, sculpture) aux arts visuels (photographie, cinéma et théâtre). Chez François Bon, Écrire serait donc établir un nouveau rapport au monde où le lecteur ne peut accéder rapidement à la reconstitution d'un référent. Gianfranco Rubino remarque que le lecteur de François Bon est mis face à l'inaccessibilité d'un réel dont il doit arpenter les différentes catégories à travers une énonciation faite d'interposition et d'intrication de formes diverses d'écriture l'orientant plutôt vers « la diction que vers la fiction<sup>399</sup> ».

Au niveau de l'énoncé, la complexité de l'écriture chez François Bon commence d'abord par la phrase même, une phrase « à la fois touffue et elliptique, [qui] brasse toutes sortes de réflexions et de notations<sup>400</sup> », constate Gianfranco Rubino. C'est-à-dire une phrase qui capte un moment et un lieu présents, immédiats à travers ce qu'on note sur son carnet noir ou à travers ce dont on dispose : « une photo de journal, un instant de télévision » (*D*, p. 11). Rappelons ici que la pratique de la notation est « ce qui se situe à la fois au "niveau du réel (quoi choisir)" et au "niveau du dire (quelle forme, quel produit à la *Notatio*) ? »<sup>401</sup>. », avance Roland Barthes dans son traitement du *haïku* qu'il considère « comme l'essence même de la Notation<sup>402</sup>. » La phrase de François Bon rappelle en effet cette forme brève de poésie japonaise dans sa capacité à saisir l'instant présent dans ce qu'il a d'ordinaire mais aussi de singulier. En effet, cette écriture ponctuelle et fragmentaire permet un arrêt sur image, une réflexion sur ce qui se présente comme ordinaire, c'est-à-dire comme « normalisation devenue comme une marque du monde » (*D*, p. 11), fait savoir François Bon.

Mais la phrase notée n'est pas toujours attribuée à François Bon chez qui la reconstitution de la réalité décomposée passe impérativement par l'alternance des voix dans le même récit : la voix du narrateur-enquêteur ainsi que celle des victimes de cette désagrégation du monde. Même si, en réalité, les témoignages des femmes licenciées sont complètement fictifs et ne sont pas le résultat d'une enquête sur le terrain à la manière d'un Pierre Bourdieu ou d'un Jean-Paul Goux. C'est François Bon qui laisse les

---

<sup>399</sup> Gianfranco Rubino, « Espace(s) », *op. cit.*, p. 105.

<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> Dominique Viart, « Écrire le présent : une "littérature immédiate" ? », *op. cit.*, p. 17-36.

<sup>402</sup> *Ibid.*

lecteurs et les journalistes imaginer qu'il s'agit de vrais témoignages résultant de vrais rencontres avec les femmes licenciées<sup>403</sup>. En tout cas, dans *Daewoo*, la polyphonie contribue à la complexité de l'énonciation par l'entrecroisement de toutes ces voix imaginées dans des pseudos entretiens dans des cellules de reclassement.

De même, le récit chez François Bon se nourrit-il très souvent d'intertexte. Dans *Paysage fer* par exemple, l'auteur convoque une autre manière d'écrire l'espace maison sur l'écluse à Damvix, celle de Simenon en l'occurrence qui, parlant de cette même maison, « aurait précisé ce qu'on y mangeait le midi [...] on ne le fera pas, mais les livres qu'on a lus [...] nous aident à regarder celui-ci » (*PF*, p. 121), écrit François Bon. Dans *Daewoo* également, plusieurs textes viennent en aide à la reconstitution des éléments du réel comme le remarque Manet van Montfrans<sup>404</sup>. Le critique cite le roman de Gérard de Nerval *Sylvie* où l'auteur tente lui aussi de reconstituer une figure féminine qui porte le même nom que le personnage principal de *Daewoo*.

Si l'œuvre de Nerval *Sylvie* est une référence littéraire sous-jacente dans *Daewoo*, plusieurs autres références sont clairement citées pour édifier la structure en strate du roman. Citons à titre d'exemple les textes de Georges Perec auquel l'auteur rend hommage en voyant flotter la lettre W, la seule qui reste du nom de la firme coréenne. De même, l'écrivain remarque que la manière de parler et d'écrire, c'est-à-dire le style de certaines femmes interviewées rappelle certains écrivains. D'abord, Géraldine Roux qui ressemble à Pierre Bergounioux par sa « manière de mettre les mots » (*D*, p. 189), puis, Sylvia qui écrirait comme Nathalie Sarraute : « c'était beau comme du Nathalie Sarraute », puisque « le point d'interrogation, elle ne l'a pas mis au bout de la phrase. C'est dessous, qu'elle l'a mis » (*D*, p. 277).

*Daewoo* est donc un assemblage esthétique par la multiplicité des formes artistiques convoquées, par l'intertexte qui le nourrit mais aussi par la pluralité des voix

---

<sup>403</sup> Dans un entretien en anglais avec Milena Heinrich (« About Daewoo as a novel – interview with Milena Heinrich » mis en ligne le 28 février 2017 - <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4394>, consulté le 17 juillet 2018) et dans « L'élégance à minuit » où il affirme que son livre résulte d'une enquête « uniquement menée par Internet », à une époque (2003), où il était facile de « hacker » et « cracker les sites et archives » (« L'élégance à minuit », <http://www.tierslivre.net/krnk/spip.php?article1927>, mis en ligne le 27 août 2017, consulté le 17 juillet 2018)

<sup>404</sup> Cf. Manet van Montfrans, « "Faire face à l'effacement" : voix du réel et voix du théâtre dans *Daewoo* », p. 185-199 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*



et des points de vue qui s'y arriment et qui s'y opposent parfois donnant naissance à une structure romanesque composite.

En effet, *Daewoo* est un texte où s'intriquent écriture romanesque, résultats d'enquête de terrain et documentation sociale, chose qui le distingue d'une fiction romanesque au sens traditionnel. Et si l'auteur qualifie *Daewoo* de « roman » c'est plutôt « par provocation, ou lassitude<sup>405</sup> », dit-il. Rappelons ici qu'en 1989, dans son roman *Impatience* François Bon renonce à ce genre littéraire : « Non plus de roman jamais, mais cueillir à la croûte dure des éclats qui débordent et résistent [...] » (*IM*, p. 67), déclare-t-il. D'ailleurs, cette qualification « roman » est mise en cause dans la première page par le narrateur de *Daewoo* : « Pourquoi appeler roman un livre quand on voudrait qu'il émane de cette présence si étonnante parfois de toutes choses » (*D*, p. 9). La fiction romanesque sous-tend donc toutes les composantes de *Daewoo*, ce serait un moyen de tenir toute la structure hétérogène de ce roman hybride où François Bon « a déployé tout l'arsenal du roman, toutes les techniques d'écriture et du récit pour évoquer un lieu, des visages, des paroles<sup>406</sup> ».

*Daewoo* est en effet un roman composé de quarante-neuf sections où :

se trouvent résumés les récits de cette enquête et ses résultats : évocations des lieux, documentation sur l'affaire Daewoo, fragments de rapports officiels, extraits de presse, paroles recueillies et restituées sous formes d'entretiens, dialogues repris à la pièce de théâtre représentée en juillet 2004 au festival d'Avignon<sup>407</sup>.

Parmi toutes les sections qui constituent *Daewoo*, celles consacrées aux entretiens et aux séquences théâtrales constituent près des trois quarts du roman. En effet, nous pouvons recenser vingt-deux sections consacrées aux entretiens enregistrés entre mai et octobre 2003, c'est-à-dire quelques mois après la fermeture des trois usines. En effet, quatorze femmes licenciées et militantes syndicales sont rencontrées dans leurs appartements ou dans des locaux publics (école primaire, bureau des reclassements).

---

<sup>405</sup> Cf. François Bon, entretien avec Jean-Claude Lebrun sur l'écriture de *Daewoo*, « Parler Pour ? », *L'humanité*, le 27 août 2004. [En ligne] URL : <http://tierslivre.net/livres/DW/index.html> (consulté le 18 décembre 2021).

<sup>406</sup> Manet van Montfrans, « "Faire face à l'effacement" : voix du réel et voix du théâtre dans *Daewoo* », *op. cit.*, p. 187.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 186.

Lors de ces entretiens, le narrateur use de son magnétophone ou de son carnet noir pour prendre des notes qu'il rapporte au discours direct délimité nettement par des guillemets.

Mais dans le roman les mêmes histoires sont racontées deux fois : dans les entretiens et dans des extraits théâtraux répartis sur onze séquences qui se concentrent dans le premier et le dernier tiers du livre : quatre séquences dans le premier et sept dans le dernier<sup>408</sup>. Car, rappelons-le, au départ *Daewoo* était un projet pour le théâtre et le roman n'est que le chantier de ce théâtre : « le thème du roman c'était la construction de la pièce<sup>409</sup> », dit François Bon. Et c'est grâce au travail de Charles Tordjman que s'est réalisé « le retour des mots vers le réel<sup>410</sup> », ajoute-t-il.

Le choix de l'hybridité pour construire le roman s'explique par la volonté de François Bon de rendre compte de l'accumulation de la parole dans ce qu'il appelle « un gigantesque univers de langages » constitué de « vocabulaire de l'économie » et des « récits de vie<sup>411</sup>. » Partant, la présence dans le même texte d'une documentation assez élargie (extraits du Journal officiel (*D*, p. 241), de *Libération* (*D*, p. 248), de *l'Est républicain* (*D*, p. 250)), des entretiens et des séquences théâtrales pose avec force deux problématiques : d'abord, celle de la représentation du réel comme si le récit à lui seul ne suffisait pas à le dire ni même l'enquête ou le théâtre. Car il s'agit d'un réel qui apparaît « comme ce qu'il faut questionner, harceler, pressurer pour désensabler, désenfouir, mettre en lumière ce que dissimule trop vite le piétinement du quotidien<sup>412</sup>. » La deuxième problématique est relative au statut de la parole, son utilité et sa liberté de circulation, mais surtout à la capacité de cette parole à faire émerger les tensions qui caractérisent le réel et les rapports sociaux, sa capacité à les rendre visibles à travers les différents plis du roman.

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>409</sup> François Bon, entretien avec Jean-Claude Lebrun, « Parler Pour ? », *op. cit.*, (consulté le 18 décembre 2021).

<sup>410</sup> François Bon, entretien avec Jean-Claude Lebrun, « Parler Pour ? », *op. cit.*, (consulté le 18 décembre 2021).

<sup>411</sup> Cf. François Bon, *Daewoo*, dossier complet, revue de presse, images, entretiens ; <http://tierslivre.net/livres/DW/index.html> (consulté le 18 décembre 2021).

<sup>412</sup> Alix Mary, « Daewoo, le choix du roman chez François Bon », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, 9/2013. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/1009> (consulté le 18 décembre 2021).

## 2- Entre les plis du roman

Pour mieux voir ce qui se dissimule entre les lignes, les paragraphes et les séquences de *Daewoo*, le lecteur est appelé à déplier ces différentes strates du roman. Mais la tâche ne sera pas aisée car chacune des composantes du texte a sa propre organisation et comporte ses propres plis qui concourent à la complexité générale du roman.

Voyons de près ce que dit François Bon dans son site *tierslivres.net* à propos de l'une des composantes du roman, à savoir les séquences théâtrales :

Il n'était plus question de " théâtre sur ". Nous avons voulu un quatuor, des actrices capables d'arpenter verticalement ces langages, du "Lehrstück" hérité de Brecht à la farce, pour mettre en avant non pas le témoignage, mais le choc, et ce qui s'en induit pour la communauté<sup>413</sup>.

L'expression « théâtre sur » mise entre guillemets et précédée de la négation « il ne s'agit pas » rappelle une autre formule niée elle aussi par François Bon, celle « d'écrire sur » à laquelle il préfère « écrire avec de soi<sup>414</sup>. » Nous déduisons donc que François Bon préfère « un théâtre avec », c'est-à-dire un théâtre qui voue une attention particulière à autrui mais qui « se lesterait de questionnement intimes<sup>415</sup> », un théâtre à même de « dire là, dans les villes ouvrières du val du Fensch et pas seulement au Centre dramatique, en quoi ce qui leur est infligé nous concerne<sup>416</sup> », dit-il. Aussi la préposition « avec » induit-elle l'idée de partage, le partage de « la densité des mots<sup>417</sup> » dans un monde où « les travailleurs et les femmes visiblement appartenaient à un univers [...] étranger au monde du discours, de l'action et de la visibilité commune<sup>418</sup> », remarque Jacques Rancière. Partage des mots mais corrélativement « partage du tragique<sup>419</sup> », le

---

<sup>413</sup> Cf. François Bon, *Daewoo*, dossier complet, <http://tierslivre.net/livres/DW/index.html> *op, cit.*

<sup>414</sup> Dominique Viart entretien avec François Bon, « On écrit avec de soi », *op, cit.*

<sup>415</sup> Dominique Viart, « De soi, des autres-et retour », *op, cit.*, p. 69.

<sup>416</sup> Cf. François Bon, *Daewoo*, dossier complet, <http://tierslivre.net/livres/DW/index.html> *op, cit.*

<sup>417</sup> En quatrième de couverture de *Daewoo*, François Bon dit que c'est à cause des visages, des mots denses du théâtre que le livre est né.

<sup>418</sup> Christine Palmiéri, « Jacques Rancière : "Le partage du sensible" », *Revue d'art contemporain ETC*, n°59, 2002, p. 34-40, p. 34. [En ligne] URL : <https://id.erudit.org/iderudit/9703ac> (consulté le 3 janvier 2022).

<sup>419</sup> Dominique Viart, « De soi, des autres-et retour », *op, cit.*, p. 70.

tragique de la condition des hommes et des femmes dans un théâtre qui dépasse la simple *mimesis*, le simple spectacle de la vie des femmes licenciées.

Pour ce faire, l'auteur dit qu'il s'est inspiré du dramaturge allemand Bertolt Brecht et notamment de son théâtre didactique (*Lehrstück*) : une approche à l'œuvre dans les six pièces que Bertolt Brecht rédige entre 1929 et 1934. Le théâtre didactique (*Lehrstück*) est un théâtre où Brecht esquisse justement une sortie de la notion de « spectacle » pour gagner l'espace quotidien. Un théâtre « où s'élabore un nouvel usage de la culture, non pour un nouveau "public", mais avec de nouveaux "usagers" : la jeunesse, le mouvement ouvrier [...] »<sup>420</sup>, selon la juste formule de Philippe Ivernel.

Ce que François Bon et Charles Tordjman empruntent à Bertolt Brecht est donc cet aspect pragmatique du théâtre où les forces vives de la société sont invitées à jouer une tragédie, non pas celle des rois et des princes, mais leur propre tragédie. Il est vrai que les actrices Ada, Tsilla, Naama « sont les premiers noms de femme inscrits dans la Bible » (*D*, p. 114), et que ces femmes rappellent « *Les Suppléantes* d'Eschyle » (*D*, p. 115), mais elles représentent des vraies ouvrières et la pièce ne porte pas sur ces femmes assaillies par les barbares, elle porte sur un autre moment de « bascule » (*D*, p. 115) celui des licenciements précisément. Et Saraï d'ajouter : « Je n'ai jamais aimé le théâtre conventionnel [...] Mon rêve, ç'aurait été d'inviter tout le monde dans l'usine. Jouer comme ça, en plein hall, ou dans la cantine, ou sur la passerelle » (*D*, p. 116).

Mais cette rupture avec le théâtre dramatique traditionnel n'est pas totale car François Bon et Charles Tordjman en gardent un élément essentiel : il s'agit de l'événement perturbateur, de « l'accident » considéré par Michel Vinaver comme « la condition nécessaire d'une action dramatique ». Le dramaturge estime en effet que « Pour que le théâtre advienne, il faut qu'il y ait quelque chose qui ne va pas<sup>421</sup>. » Dans le cas de *Daewoo* la pièce, « l'accident » est la fermeture des trois usines en Lorraine qui vient s'ajouter à la première catastrophe, celle de la disparition de l'industrie sidérurgique. Alors ce qui « ne va pas », ou plutôt ce qui ne va plus est la possibilité

---

<sup>420</sup> Philippe Ivernel, « Du spectacle au montage ininterrompu : le *Lehrstück* brechtien », *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité-L'Âge d'homme, collection « Théâtre années vingt », 1978, p. 267. Cité par Sylvain Diaz, « Le *Lehrstück* brechtien, théâtre de l'accident », *Agôn*, 2/2009, p.1-17, p. 3. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/agon/1080> (consulté le 6 janvier 2022).

<sup>421</sup> Michel Vinaver, cité par Sylvain Diaz, « Le *Lehrstück* brechtien, théâtre de l'accident », *op. cit.*, p. 1.

d'assurer la continuité d'un statut professionnel, d'une culture et donc d'une identité ouvrière.

Mais comment François Bon porte-t-il cette fracture sociale sur la scène ?

Interrogé sur l'écriture de sa pièce *Daewoo*, François Bon dit : « J'ai découvert que le témoignage seul ne pouvait pas servir et que mon boulot passait par les signes, par les strates de paroles accumulées<sup>422</sup>. » Ce que le théâtre donne à voir est donc ce qui se dissimule entre ces strates de paroles, c'est-à-dire les tensions sociales qui émergent des langages qui s'affrontent et s'annulent sur une même scène. Citons à titre d'exemple l'opposition entre l'interrogation qui demeure sans réponse des filles licenciées : « et quand on rentre à la maison, qu'est-ce qu'on leur dit, à nos gosses, de ce qu'on a fait dans la journée ? », et l'affirmation qu'on peut lire dans les textes de « la *Mission interministérielle* sur les *mutations économiques* [où] une usine qui dure depuis 5 ans et qui s'en va, c'est normal<sup>423</sup>. » Ce sont en effet ces deux conceptions si contradictoires d'une même situation économique qui nourrissent le théâtre de François Bon dont le « boulot » est de rendre compte, par le biais du jeu théâtral, des tensions et des conflits intérieurs et extérieurs que véhicule la parole de chacun.

Ainsi la première séquence théâtrale de *Daewoo* présente une opposition entre les personnages portant sur l'envie de danser dans un climat de désastre : « Je n'aurai même pas cru, qu'on danserait » (*D*, p. 20), s'exclame Tsilla. Mais Naama est d'un autre avis : « Alors oui, danser, tourner, rire-pour une fois, on leur dit merde » (*D*, p. 20). Ici, la parole de Naama est révélatrice du rôle que peut jouer le théâtre dans la représentation d'abord d'une aberration sociale puis de l'attitude de refus à l'égard de cette aberration. En effet, dans ce climat de désastre, l'actrice a choisi de danser, un acte que son amie Tsilla ne peut comprendre puisque, pour elle, il n'est pas en adéquation avec la situation de malheur et de tristesse provoquée par le licenciement. Mais en commentant son acte, Naama associe la danse, les mouvements libres du corps au « rire » et à la joie qui permettent la prolifération de la parole. C'est un véritable rapport de réciprocité que l'actrice établit entre la danse et la parole où l'une engendre l'autre presque automatiquement à condition de faire l'une et l'autre dans la joie :

---

<sup>422</sup> Cf. Entretien avec François Bon et Charles Tordjman, [En ligne] URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Daewoo/ensavoirplus/idcontent/4734> (consulté le 6 janvier 2022).

<sup>423</sup> *Ibid.*

Dans la joie l'homme prononce des paroles. Ses paroles ne suffisant pas,  
il les prolonge. Les paroles prolongées ne suffisant pas, il les module.  
Les paroles modulées ne suffisant pas, Sans même qu'il s'en aperçoive,  
Ses mains font des gestes et ses pieds bondissent<sup>424</sup>.

La danse, comme acte libérateur du corps et de l'esprit, permet donc de générer un discours accusateur, voire révolutionnaire : « pour une fois, on leur dit merde », dit l'actrice, un terme scatologique qui exprime l'exaspération de l'ouvrière mais surtout son manque de respect à l'égard du pouvoir en place. Ce langage grossier de l'obscène montre surtout la volonté de Naama de voir le « triomphe de l'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous<sup>425</sup> ».

Un peu plus loin, les mêmes personnages féminins jouent une autre scène génératrice d'un autre conflit, une rencontre avec un représentant politique, l'un des « élus qu'on paye » (*D*, p. 20), insinue Naama. Dans cette scène, même la moquerie de Sarai : « Avec ses yeux de merlan frit », ironise-t-elle, n'a pas pu atténuer la tension entre les ouvrières qui, une semaine avant avaient agressé un autre député, et leur hôte qui a changé de ton et qui a refusé même de leur proposer le café dès qu'il a entendu le nom Daewoo. Cette scène où règne un silence lourd : « Alors on s'est rapprochées, et silence » (*D*, p. 61), montre à quel point il est difficile pour des ouvrières de s'exprimer, de dire leur malheur devant un représentant du pouvoir malgré ses appels apparents au dialogue et à la discussion : « Mais expliquez-vous ? Vous n'avez pas de langue, ou quoi ? » (*D*, p. 61), insiste-t-il. En réalité, ce n'est pas la « langue » au sens d'organe permettant la parole qui manque aux ouvrières, c'est plutôt la « langue » en tant que moyen de communication qui leur a été ôté par le même pouvoir que ce député représente.

---

<sup>424</sup> Odette Aslan, « Le théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, n° 1-2, vol. 47-48, 2010, p. 15-22, p. 17. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-15.htm> (consulté le 6 janvier 2022).

<sup>425</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (1<sup>ère</sup> éd. russe 1965), p. 18-19. Cité par Chloé Chalumeau, « La scatologie dans *Audigier* : de la chanson de geste au fabliau », *Questes*, 21 | 2011, p. 55-71, p. 60. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/questes/2654> (consulté le 6 janvier 2022).

L'enjeu de *Daewoo* serait donc de réussir à arpenter tous ces langages accumulés dans les séquences théâtrales et les entretiens par le biais d'une écriture en strates qui exige de l'auteur un travail de montage précis répondant à l'état d'un monde « en très fort déficit de sa propre représentation<sup>426</sup>. » Dans cette perspective, l'agencement des différentes composantes de *Daewoo* permet une libre circulation de la parole puisque les limites entre récit, entretiens et théâtre sont étanches. Ainsi, nous trouvons du récit dans les séquences théâtrales et du théâtre dans les interviews comme celui avec Marie Durud dans « sa manière, quand elle parlait, de faire tous les personnages à la fois, chacun avec sa voix » (*D*, p. 183). En effet, ces entretiens théâtralisés étaient à la base de tout le projet de *Daewoo* qui consiste à permettre aux ouvrières qui « n'ont plus leur place nulle part » (*D*, quatrième de couverture) de libérer leurs paroles, de trouver une place dans cet « univers de langages ».

Dans ce sens, Manet van Montfrans remarque que par l'intrication de textes d'entretiens et de séquences théâtrales, « *Daewoo* s'inscrit dans le prolongement des textes issus des expériences des ateliers d'écriture<sup>427</sup>. » Des expériences où l'auteur-animateur occupe la même position que celle du narrateur-enquêteur dans *Daewoo*. En effet, par leur « présence discrète », tous les deux semblent partager avec leurs interlocuteurs une « responsabilité des paroles<sup>428</sup> », celles qu'ils recueillent des participants des ateliers ou qu'ils rapportent des femmes interviewées. Dans les deux cas, il est question d'aller vers l'autre dans un travail de terrain qui exige un double déplacement de l'auteur, d'abord un déplacement entre les catégories du réel dans des lieux où la voix est étouffée et puis un déplacement entre la littérature et les diverses sciences sociales (journalisme, sociologie, anthropologie) pour éclairer un contexte social complexe.

Aussi le narrateur-enquêteur accompagne-t-il très souvent l'acte de rapporter les paroles des ouvrières par des commentaires clarifiant sa démarche : « Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits », dit-il avant d'expliquer que « cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi » (*D*, p.

---

<sup>426</sup> « Entretien », réalisé par Fr. Châtelain et F. Gabriel, *Scherzo*, n°7, printemps 1999, p. 8. Cité dans « Situation et représentation dans l'œuvre de François Bon », p. 14. [En ligne] URL : [https://tierslivre.net/univ/X2003\\_schoch.pdf](https://tierslivre.net/univ/X2003_schoch.pdf) (consulté le 6 janvier 2022).

<sup>427</sup> Manet van Montfrans, « "Faire face à l'effacement" », *op. cit.*, p.198.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 190.

48). Ce n'est pas la première fois que nous rencontrons dans *Daewoo* une réflexion du texte sur son propre mode de fonctionnement. Aussi les commentaires qui jalonnent le roman s'accompagnent-ils presque systématiquement du surgissement d'un « je » d'entre les plis du roman renvoyant à François Bon lui-même.

En effet, la métatextualité est un moyen pour l'auteur d'être présent dans son texte, de s'impliquer directement dans ce drame social qui affecte tout, y compris le langage. Elle est également un moyen pour l'auteur d'établir un pacte de lecture avec son public en le mettant en garde contre toute illusion romanesque à laquelle il est habitué dans les romans réalistes par exemple. Le métatexte marque surtout la distance que prend l'auteur par rapport à un journaliste ou un sociologue. Ainsi, contrairement à eux, son travail ne se limite pas à la transcription de ce qui est dit, mais il le dépasse pour saisir ce qui est suggéré « au bout des phrases », dit-il. Et le saisissement de ce qui est suggéré à travers « un vocabulaire, une manière de tourner les choses » et même à travers « ce qu'on apercevait de la fenêtre, comme les noms et les prénoms cités » (*D*, p. 48) est ce qui permet au roman de restituer le réel par l'écriture.

Restitution du réel et, par la même occasion, restitution des visages et des vies de ces femmes vouées à l'anonymat. Il est vrai que le narrateur ne désigne pas ses interlocutrices par leurs vrais noms par respect de leur souhait de « ne pas faire état du nom, parfois ni du nom ni du prénom » (*D*, p. 48), mais en travaillant les notes qu'il a prises, en réécoulant les enregistrements des voix des femmes, il tente de reconstruire leurs expériences du travail puis du drame du licenciement et comment elles l'ont vécu. Il s'agit *in fine* de reconstituer leurs identités de femmes et d'ouvrières, des identités effritées que seule une écriture discontinue puisse en rendre compte.

## C- La discontinuité narrative

### 1- *Un récit discontinu*

L'écriture de François Bon et de Leslie Kaplan est imprégnée par l'état d'un réel disloqué ainsi que celui des individus à l'identité morcelée. Dans ce sens, l'entretien de Leslie Kaplan avec Marguerite Duras est très significatif. En effet, en répondant à une



interrogation de son interlocutrice portant sur la manière de voir et donc d'écrire l'usine, l'écrivaine dit :

LK : [...] Je crois qu'en écrivant ce livre, j'ai fait l'expérience exactement de ça. *D'une séparation nécessaire*, de ce pas de côté ...

MD : Oui.

LK : Autrement, on est pris dans ce voir absolu, dans ce voir total ...

MD : Ce voir stérile (*O*, p. 211, nous soulignons).

Nous soulignons dans cette partie de l'entretien l'expression « une séparation nécessaire » car elle résume le projet d'écriture de l'écrivaine qui va à l'encontre d'une littérature de ce qu'elle appelle « l'aplatissement naturaliste – allié [...] à un volontarisme creux, la défense des "valeurs", etc. » (*O*, p. 226). En effet, pour éviter que l'écriture ne soit prise dans un « voir absolu », un « voir total », la *séparation* s'impose comme nécessité.

Mais cet acte de séparer, en quoi réside-t-il ? Et comment peut-il être un choix scriptural ?

D'abord, chez Leslie Kaplan l'acte de séparation est orienté vers un réel chaotique, ici l'usine, pour différencier ses éléments et pour tirer les objets du chaos : « On croise des gens, des sandwiches, des bouteilles de coca, des instruments, du papier, des caisses, des vices » (*EU*, p. 11), énumère-t-elle. Dans cette optique, Leslie Kaplan et Marguerite Duras s'accordent sur la nécessité de l'acte de séparer, de se séparer de l'usine en tant que totalité qui tend à l'infinité : « On bouge indéfiniment, sans temps. Ni début, ni fin » (*EU*, p. 11). Partant, l'acte de séparation rappelle le geste difficile mais nécessaire de la naissance où un être doit impérativement se séparer du corps qui le contient pour réaliser son existence. Il n'est donc pas anodin que Leslie Kaplan ouvre son texte par l'affirmation d'une réalité implacable de l'usine : « L'usine, la grande usine univers, celle qui respire pour vous » (*EU*, p. 11). L'usine est ce grand corps qui contient les êtres et les choses, qui « respire » pour eux, c'est-à-dire qui les dispense de penser en pensant pour eux, mais surtout qui les rend homogènes en leur interdisant toute individuation et toute singularité.

Dans *L'excès-l'usine*, aussi bien le sujet écrivant que les protagonistes sont concernés par l'acte de séparation, tous les deux ont besoin de se séparer de ce réel

opaque pour mieux le voir et l'appréhender. Pour ce qui est de l'écrivaine, ce réel, en tant que contexte du chaos, ne permet qu'un regard « total », un regard « stérile » dit Marguerite Duras. Ce terme « stérile » qui signifie l'incapacité de donner naissance, implique ici l'idée de l'incapacité de produire son propre texte (pour l'écrivain), l'incapacité de trouver des mots autres que ceux de l'usine (pour les ouvrières). Et Leslie Kaplan de constater dans la première phrase de son livre *Les outils* : « On pense avec des livres, des films, des tableaux », or ce qui manque à l'usine est justement ces moyens qui permettent de penser : « Il n'y a pas d'histoire » (*EU*, p. 17), « Il n'y a pas d'image » (*EU*, p. 25), regrette-t-elle.

Pour ce qui est des personnages, l'acte de séparation présuppose tout un processus de distanciation avec l'usine comme lieu de subordination, d'aliénation, bref, d'excès. Mais il faut préciser que pour ces ouvrières l'acte de séparation ne signifie pas pour autant l'acte de quitter l'usine, car elles sont prises au piège de ce lieu accablant. Et le choix du verbe « respirer » suivi de la préposition « pour » : « celle qui respire pour vous », est très significatif car il supporte l'idée de la prise en charge, de la tutelle dans le sens de « faire vivre » au sens littéral et dans le sens de « penser à la place » de ces ouvrières. Il ne s'agit donc pas de sortir de l'usine mais de démêler les parties de cette usine pour mieux la voir, il s'agit d'en circonscrire les contours pour mieux l'habiter.

En effet, Leslie Kaplan évoque à maintes reprises un geste vital à savoir celui de faire un « pas », non pas un « pas en dehors » de l'usine mais un pas « à côté » des parties compactes qui constituent le réel. Cette aspiration au mouvement libre de l'esprit au sein de l'usine est nécessaire pour l'écrivaine parce qu'il prépare une réflexion sur le réel, c'est-à-dire qu'il permet de repenser les liens au sein de l'espace occupé, saturé par l'usine. Car si on ne sépare pas les parties de l'usine, et d'une manière générale les éléments du réel, on les subit impérativement, c'est-à-dire on s'incline à la logique de totalité imposée par ce réel. Aussi pour Leslie Kaplan, « Penser c'est lier » (*O*, p. 29), c'est-à-dire mettre en rapport des choses qui n'ont apparemment pas de rapport entre elles, d'où l'importance pour l'écrivaine de l'acte de séparation qui permet de distinguer les parties pour mieux les penser.

Ce « pas de côté » dont parle Leslie Kaplan, ce mouvement au sein de l'usine comme lieu de travail mais aussi comme idée de totalité étouffante engage la structure du texte et lui impose une forme discontinue. En effet, *L'excès-l'usine* et *Le livre des*

*ciels* sont deux textes constitués de parties disjointes où la parole se déploie par bribes discontinues comme pour prendre le contre-pied de l'ordre imposé par l'usine. Dans les deux textes, chaque partie est un « îlot » indépendant montrant un aspect distinct de l'univers usine : « A l'intérieur de l'usine, on fait sans arrêt » (*EU*, p. 11), « La cour, la traverser. Nostalgie absolue d'une cour d'usine » (*EU*, p. 14), « On s'arrête, on va à la cantine [...] la viande morte est avalée » (*EU*, p. 15).

En effet, disposée en vers libres, chaque parole est séparée de la suivante d'un blanc, d'un vide qui serait comme un bras de mer qui s'étend entre deux morceaux de terre pour les séparer mais au même temps pour permettre la communication de deux flots. Comme les détroits qui permettent la circulation maritime dans un espace géographique, les blancs dans le texte permettent à la parole libre de se déployer entre les parties du réel devenues distinctes et visibles par l'acte de la séparation, et, par voie de conséquence, ils permettent au regard de circuler librement dans l'espace usine.

Dans ce sens, l'actrice et metteuse en scène Frédérique Loliée dit en parlant des textes de Leslie Kaplan : « La première sensation quand je lis des livres de Leslie Kaplan, c'est l'air. Il y a de l'air, de l'espace sur la page, entre les chapitres [...] C'est agréable. Ça respire<sup>429</sup> », apprend-elle. Frédérique Loliée émet ici un jugement très subjectif sur ces textes : celui d'une actrice de théâtre ayant toujours un rapport physique aux mots, aux textes. Rapport physique souligné par la personnification de l'objet texte : l'actrice ne dit pas « ça permet de respirer », elle dit « ça respire », preuve que le texte prend une forme humaine correspondant aux aspirations des individus voulant prendre de l'air dans un espace de travail étouffant. Aussi la structure discontinue des textes de Leslie Kaplan contient de « l'air », c'est-à-dire des pauses permettant la récitation fluide de ces textes au théâtre, d'où cette sensation « agréable » évoquée par l'actrice. Mais ce qu'il faut surtout remarquer est que cette structure discontinue du texte permet de s'arrêter sur chaque mot, sur chaque syllabe qui deviennent les composants essentiels du réel et des êtres. De ce fait, mettre l'accent sur ces particules indépendantes du texte signifie valoriser les détails d'une identité contenue essentiellement dans le langage.

Outre l'effet de fraîcheur que procure la parole discontinue dans les textes de Leslie Kaplan, cette parole disjointe est un choix langagier qui permet de s'attaquer à

---

<sup>429</sup> Frédérique Loliée, « Sur quoi on s'appuie », p. 201-211, dans *Leslie Kaplan, op. cit.*, p. 201.

l'usine en brisant toute linéarité dans le récit qui la représente. Par exemple, dans *L'excès-l'usine* nous passons sans transition de la page 13 où « On fait des câbles près de la fenêtre » à la page 14 où « On mange des caramels ». Cette typographie contraste frontalement avec la structure compacte de l'usine, elle y ouvre des brèches pour pouvoir la saisir. Pour l'écrivaine, ce choix d'une structure discontinue permet d'aborder le réel dans sa totalité mais par morceaux à la manière de Paul Cézanne qu'elle en découvre la rétrospective à Paris en été 1978, c'est-à-dire au moment où elle commence à avoir l'idée d'écrire son premier livre. Saisir le réel par morceaux, par bribes permet donc d'introduire des moments d'arrêts dans son mouvement implacable, des coupures dans le discours continu et soigné qui le soutient, en ce sens, la discontinuité comme choix langagier devient porteuse d'une attitude de refus, devient une arme de résistance.

Ce mode de saisie du réel permet aussi d'introduire un silence au sein même de la parole qui sert à penser ce réel. Un silence à considérer comme composante essentielle du texte puisqu'il rallonge la résonance de cette parole et donne au lecteur le temps d'y réfléchir, le temps d'y former un jugement. Ce silence permet en effet de penser cette parole dite mais aussi et surtout il permet de penser le réel, sa forme et sa structure. Car chez Leslie Kaplan, la discontinuité du récit dans *L'excès-l'usine* et dans *Le livre des ciels* qui en est l'élargissement, est symptomatique de l'état d'un monde : « Sans doute est-ce la vie même qui manque d'unité, de continuité signifiante et se dissout ainsi dans les seules sensations que les phrases isolées captent parfois<sup>430</sup> ».

## 2- Des « phrases isolées »

Marguerite Duras, en grande écrivaine mais aussi en lectrice avertie, était sensible à la manière particulière qu'a Leslie Kaplan de construire ses phrases : des « phrases isolées » qui captent ce « manque d'unité, de continuité signifiante » de la vie. Elle était parmi les premiers avec Maurice Blanchot à mettre en valeur les textes de l'écrivaine ainsi que sa manière singulière de dire les fractures et les violences du monde.

Ainsi dans son entretien avec Leslie Kaplan, Marguerite Duras juge le texte *L'excès-l'usine* de « violent » : « C'est très violent, vous savez, votre texte est très

---

<sup>430</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier (dir.), *La littérature française au présent. Héritages, modernité, mutations*, Bordas, 2005, p. 215.

violent » (*O*, p. 220), confie la romancière. En effet, la lecture des textes de Leslie Kaplan montre que les mots, les phrases dégagent un certain effet de violence ayant comme première origine l'agencement de ces mots et la structure de ces phrases. Citons l'exemple de la phrase que Marguerite Duras relève pour justifier ses propos : « Usine l'usine, première mémoire » (*EU*, p. 70), phrase qu'elle trouve bouleversante : « ça m'a bouleversée » (*O*, p. 220), avoue-t-elle.

Mais pourquoi Marguerite Duras qualifie-t-elle cette phrase de bouleversante ?

La réponse serait à chercher dans la forme et dans le contenu de cet énoncé. D'abord, d'un point de vue formel, la structure discontinue de la phrase est déstabilisante puisqu'elle ne permet pas une lecture linéaire, aisée, bref, rassurante. En fait, comme tout le reste du texte, cette phrase gêne par l'absence de lien apparent entre ses composantes, chose qui empêche la construction d'un sens au point de ne plus savoir où on en est. Mais cette structure elliptique juxtaposant « Usine l'usine » d'une part et « première mémoire » de l'autre, gêne surtout par l'effet de choc qu'elle produit à travers l'opposition frontale de ces deux idées difficilement associables. L'outil de liaison omis aurait amorti ce heurt entre les deux entités, il aurait précisé un certain rapport logique (comparaison, cause, conséquence) permettant la construction d'un sens. Mais en l'absence d'un connecteur logique, le seul lien qui reste entre « Usine » et « mémoire » est celui de la violence. Ce serait la façon de Leslie Kaplan de nous surprendre, de nous secouer pour nous amener à penser l'usine.

Qui plus est, d'un point de vue grammatical, le mot « Usine » est ambigu : est-il un verbe à l'impératif ou un substantif ?

Si nous considérons que le terme « Usine » est un verbe à l'impératif, ce serait une personnification de l'usine qui aurait, dans ce cas, une capacité d'entendement. Par le biais du mode impératif, la narratrice interpelle cette usine lui demandant de continuer à usiner pour forger, au futur, une première mémoire, celle de la narratrice qui vient juste de connaître le travail manuel. Or nous savons que la première mémoire, le premier souvenir ne s'oublie jamais.

Mais s'il s'agit d'une reprise simultanée du même substantif « Usine l'usine », ce serait une qualification du second par le premier qui acquiert dès lors la fonction d'un adjectif épithète. Toutefois, le fait d'associer le substantif « l'usine » qui, contrairement au premier, est introduit par un article défini induirait l'idée qu'effectivement il explique

le premier (Usine) par le fait de passer du général au particulier apportant ainsi une certaine précision à une entité vague. Par conséquent, l'idée qui se dégage de cette association est que l'espace usine serait autosuffisant, il ne pourrait donc s'expliquer que par lui-même, et on ne pourrait le penser en dehors de ses propres limites. Dès lors, ce que nous devons rétablir mentalement, nous lecteurs, c'est le rapport entre cette « Usine » impersonnelle puisqu'indéfinie et l'autre, « l'usine », minuscule et bien définie. C'est-à-dire nous devons trouver ce que l'écrivaine passe sous silence à savoir les deux dimensions contenues dans un seul espace : la dimension inhumaine, presque divine de l'usine (« On ressent dans une usine vide presque la même ivresse que dans une cathédrale » (*D*, p. 80), affirme François Bon) et sa dimension humaine puisqu'elle est liée au sort des humains, ses ouvriers et ses ouvrières.

Ces phrases sans liaison où les mots sont juxtaposés brutalement se répètent le long des deux textes de Leslie Kaplan *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels*. Mais une lecture attentive nous montre que bien que ces phrases aient une structure presque identique, elles apportent à chaque fois une nuance de sens et une visée différente de l'écriture. En effet, la phrase de Leslie Kaplan est dépouillée et rendue au strict minimum quand il s'agit de décrire l'intérieur de l'usine : « On se déplace dans des endroits sans nom, des cours, des coins, des hangars » (*EU*, p. 15). Ici cette phrase, comme tant d'autres, sert à énumérer les choses de l'usine sans aucune intention de les mettre en valeur, de les hiérarchiser. Ce minimalisme est le signe d'un refus d'explication chez l'écrivaine qui, à une description détaillée des choses ou psychologisante des personnages, préfère l'inventaire presque objectif de tous les éléments du cadre décrit.

Mais une fois le récit est orienté vers le dehors de l'usine, la phrase tend vers l'abstraction et frôle l'incompréhension dans la plupart des cas. En témoignent ces deux phrases du sixième cercle de *L'excès-l'usine* par exemple : « On est dans l'atelier, dehors il pleut. La pluie tombe. Absence pointue. » (*EU*, p. 71), ou « On regarde entre les fontes, du dehors [...] Tout commence, sans création. Offrande. » (*EU*, p. 73).

Absence de quoi ? De qui ? Et le mot « Offrande », dans quel sens doit-on comprendre ?

En fait, ce détachement des mots « Absence », « Offrande » séparés du reste de la phrase par un point serait l'aboutissement d'un raisonnement, le résultat d'une

démonstration nécessaire à la saisie du réel. Mais il s'agit ici d'un raisonnement dont l'écrivaine fait l'économie comme si elle voulait léguer la responsabilité du sens aux autres, aux lecteurs. Qui plus est, les termes séparés sont chargés de sens puisqu'ils renvoient à des référents touchant à des domaines de savoir variés : « Offrande » en tant que « don fait à la divinité ou déposé dans un temple avec une intention religieuse<sup>431</sup> », ne renvoie pas directement à l'usine et aux travailleurs. Il revient au lecteurs de faire un travail de réflexion pour trouver le lien entre l'économie du marché comme nouvelle religion et les divinités anciennes, bref, entre l'usine comme nouveau sanctuaire du capitalisme et les anciens temples. Partant, nous avons l'impression en effet que l'écrivaine, imprégnée par sa formation philosophique, tente d'impliquer son lecteur dans l'acte de penser, elle tente de l'amener à formuler des interrogations plutôt que de lui fournir des vérités.

François Bon également opte pour le même choix langagier de la discontinuité dans la manière tout à fait particulière de construire sa phrase, ou de la déconstruire en déjouant les règles de la langue apprises autrefois à l'école. Sa langue, comme celle de Leslie Kaplan est disloquée car elle est perméable à un monde extérieur désagrégé et au sort de ceux qui y vivent, à leur existence morcelée et à leur perte d'identité.

La langue de François Bon est effectivement imprégnée par une « esthétique de l'*arte povera* dans le domaine plastique » proposant ainsi « une littérature faite de ces riens tourmentés que les artistes vont chercher dans les rebuts du réel<sup>432</sup>. » Cette langue « pauvre » est façonnée par le monde de la mécanique hérité de son père grâce à qui il apprend à parler la « langue des choses », cette langue caractérisée par « l'abandon trop souvent des verbes » (*M*, p. 46). Une langue qui ressemble au monde du fer « simple, géométrique, dépouillé » (*M*, p. 22), confirme François Bon comme pour justifier le dépouillement de ses phrases ou de celles qu'il repère dans les interviews avec les ouvrières licenciées de Daewoo.

C'est en particulier pour cette raison qu'il rend hommage à Barbara G., cette femme qui « parle posément, sans accélérer jamais » (*D*, p. 122) mais avec une « concision de formulaire » (*D*, p. 126), remarque-t-il. En effet, lors de cet entretien avec Barbara G., le narrateur-enquêteur a été impressionné par la capacité de cette femme à

---

<sup>431</sup> *Dictionnaire Larousse*, entrée : « Offrande ».

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 216-217.

tout dire dans une simple « phrase nominale » (*D*, p. 126) : « Ouvrière dans les veines, père mineur » (*D*, p. 126). Le fait de relever et de commenter cette phrase montre le goût de l'auteur pour la neutralité des formes, pour la pureté de la géométrie. Un goût développé lors de ses études à l'école d'ingénieurs des Arts et Métiers, c'est ce qui l'a aidé « pour tenter d'avancer dans la logique complexe des formes qu'exige la composition d'un livre » (*M*, p. 50), avoue-t-il dans *Mécanique*.

Il n'est donc pas anodin de choisir ce même texte pour dévoiler les secrets de la fabrique de ses phrases manipulées comme on manipule une pièce de métal. *Mécanique* est un texte où l'auteur revient sur les raisons de ses choix langagiers et de sa poétique de l'inachèvement et du discontinu. En effet, dans ce texte autobiographique, François Bon dit qu'à onze ans il déménage avec sa famille à Civray, c'est là qu'il apprend « une autre façon de prononcer la langue [...] c'était la vieille syntaxe du douzième siècle [celle de] Rabelais et d'Aubigné » :

[...] la langue des marais sous la mer : comprenant non pas cette distorsion par trop de mots oubliés mais une manière de tirer la syntaxe et de l'assembler. Il suffisait d'y ajouter cet art des diphtongues [...] pour que dans trois mots prononcés toute la lourdeur voire la sauvagerie de ce qu'on refuse à dire mais qu'il faut bien laisser entendre qu'on le sait ou qu'on le pense surgisse, une manière d'arrêter la phrase très tôt, de la bouler sur cette fin qu'on vous laisse dans les mains comme à charge [...] de ce qu'à l'autre on veut dire (*M*, p. 19).

François Bon hérite donc de cette « manière d'arrêter la phrase très tôt », de la laisser inachevée en brisant sa continuité. Dans le mot « manière » il y a intentionnalité et préméditation, intentionnalité visible dans le choix du moment de l'avortement du processus de formation de sens dans les phrases.

Voyons de près un exemple de phrase qui peine à se conclure : « Au long de la Chiers [...] des champs pâles, des champs sans rien, où l'herbe même a du mal. » (*D*, p. 16), écrit François Bon dans son roman *Daewoo*. Rappelons ici que cette phrase interrompue est précédée par un constat douloureux de ce qu'il est advenu de la ville de Mont-Saint-Martin privée de ses cheminées et de ses usines et où il n'en reste que des ruines : « Trop de façades mortes » (*D*, p. 16), regrette le narrateur. La Chiers à laquelle réfère l'énoncé est une rivière « en contre-bas de la ville » (*D*, p. 16) mais gagnée elle



aussi, malgré la distance, par le ravage industriel formant ainsi une extension du paysage de désolation connu dans la ville. C'est sur ce ravage que porte la phrase que nous relevons et qui s'arrête prématurément : « où l'herbe même a du mal. »

Dans cet énoncé, le point final inquiète par son ambiguïté : à quoi met-il fin au juste ? Syntactiquement, ce point ne met pas fin à la phrase car il y manque encore un élément : « où l'herbe même a du mal à pousser » par exemple. En vérité, ce point final en suspendant le sens, donne plutôt l'impression qu'il abrège une amertume ressentie devant un paysage désolant, une amertume dont seul un *soupir* peut rendre compte. Car cette phrase brisée n'est que la transcription d'une voix cassée à l'oralité, une voix qui, par son étouffement même laisse surgir « toute la lourdeur voire la sauvagerie de ce qu'on refuse à dire ». Un refus qui s'explique par le poids de ce qu'on doit passer sous silence, par cette « charge » qui épuise la parole du locuteur.

Toutefois, cette « charge » peut se lire dans les mots déjà prononcés : « l'herbe *même* a du mal », ce « même » (adverbe marquant gradation et renchérissement) trahit, mais en filigrane, une présence humaine. C'est comme si le narrateur nous disait : *si l'herbe a du mal à pousser, alors que dire des hommes !* Car dans cette extension de la ville près de la rivière, il paraît peu possible à une agglomération humaine de se frayer un espace de vie dans ces conditions extrêmes, entre ces « kilomètres d'usines, tréfileries, laminoirs » (*D*, p. 16).

# Chapitre 2

## Poétique de l'extrême

## A-Temporalité complexe

### 1- *Un présent « précaire*<sup>433</sup> »

L'écriture du temps présent s'inscrit dans la poétique de fragmentation dont nous avons parlé chez Leslie Kaplan et François Bon. Nous avons vu que Leslie Kaplan par exemple tente, dans *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels*, de rendre compte du quotidien des femmes ouvrières à l'usine ou en dehors d'elle d'une manière fragmentée où l'écriture est axée « sur le moment présent plutôt que sur la succession dans la durée, sur la condensation narrative de détails plutôt que sur le déploiement en épisodes ou séquences<sup>434</sup> ».

En effet, dans les deux romans de Leslie Kaplan, ce quotidien est scruté par le regard perdu, flâneur d'une narratrice qui se soucie peu de l'ordre. Ce regard, comme outil qui capte les fragments d'un quotidien, rappelle le dispositif photographique qui immortalise des moments présents. Ainsi, comme dans un album photo, l'écriture de Leslie Kaplan présente une série de captations du réel figées dans un présent et juxtaposées aléatoirement l'une contre l'autre sans aucun lien apparent : « Des bidons et des files, des tôles sont empilés », « On se déplace dans des endroits sans nom, des cours, des coins, des hangars » (*EU*, p. 15), dénombre la narratrice.

Dans l'intention de présenter le quotidien comme des scènes à la fois figées et séparées, le temps des verbes qui domine dans *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels* est essentiellement le présent de l'indicatif. Le fait de privilégier le présent comme temps de la narration crée un effet de neutralité qui suspend le récit du travail usinier et le détache de tout ancrage chronologique. Cette temporalité permet surtout à l'écrivaine de libérer son récit d'un passé qui peut le teinter d'idéologie et qui risque, par conséquent, de mettre de la distance entre le lecteur ordinaire et ce qu'il lit. D'où cette impression du direct ressentie lors de la lecture des phrases au présent faisant du lecteur qui suit le

---

<sup>433</sup> Áron Kibédi Varga, « À la recherche du temps présent », *Littéraire*, n° 122, 2001, p. 118-126, p. 125. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt\\_0047-4800\\_2001\\_num\\_122\\_2\\_1714.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt_0047-4800_2001_num_122_2_1714.pdf) (consulté le 12 janvier 2022).

<sup>434</sup> Marie-Pascale Huglo, « Le quotidien à distance : *Fragments de la vie des gens* de Régis Jauffret », p. 195-212 in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012.

regard de la narratrice le spectateur de ce quotidien relaté : « On prend le vélo à cinq heures du matin, dans le noir. On arrive, on voit l'usine, de l'autre côté du pont » (*EU*, p. 16), raconte la narratrice.

Outre l'impression du direct, le présent de l'indicatif acquiert une valeur itérative dans les textes de Leslie Kaplan. Et c'est cette répétition qui crée un rythme et une cadence, qui crée une conscience du temps chez le lecteur, car seul un rythme peut fonder un temps humain : « ce rythme, disait Bousquet, qui "est le père du temps"<sup>435</sup>. » Mais la sensation de répétition et de routine ne signifie pas une lenteur dans le récit, bien au contraire, l'écriture fragmentaire de Leslie Kaplan rend compte d'un rythme rapide et d'un mouvement qui introduisent un effet d'essoufflement parfois. Ainsi, le recours à la juxtaposition et à la polysyndète dans le récit de l'usine donne une impression de vitesse ressentie lors de la lecture du texte : « Elle est là, entière, pièces et morceaux. L'usine. Il n'y a pas de sens, elle tourne. Et monte et descend et à droite et à gauche et en tôle et en brique et en pierre et l'usine. Et son et bruits » (*EU*, p. 17). C'est donc le travail parcellisé à l'usine additionné à la disposition chaotique des choses dans cette usine qui exigent de la narratrice un déplacement frénétique pour capter à la fois des choses disparates et des moments fuyants. Ceci explique le travail d'inventaire fait dans la précipitation par un regard mobile d'une narratrice paniquée allant dans tous les sens : « Et monte et descend, et à droite et à gauche ».

La lecture des textes de Leslie Kaplan et de François Bon montre que ce caractère discontinu et fuyant du temps présent concourt à la dissolution de ce présent en le rendant incertain, fragile et inhabitable à l'image du monde actuel. Et Áron Kibedi-Varga de noter que de nos jours, « le statut du présent devient particulièrement *précaire*<sup>436</sup> », un adjectif qu'il emprunte à la sociologie et qui supporte l'idée de l'éphémère et de la déstabilisation. Cet adjectif inscrit le temps en général et le présent en particulier dans une dimension sociale à la fois individuelle et collective. De ce fait, nous sommes amenés à parler de la temporalité non pas comme une donnée préétablie mais comme une construction sociale.

---

<sup>435</sup> Jean-Marie Barnaud, « *Tumulte, roman* ou les *Essais* de François Bon », p. 271-275 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 274.

<sup>436</sup> Áron Kibédi Varga, « À la recherche du temps présent », *op. cit.*, p. 125.

Dès lors, comment le roman traite-t-il de cette temporalité à dimension sociale ? Et comment les personnages conçoivent-ils le temps en général et le présent en particulier ?

Rappelons ici que dans le récit de l'affaire Daewoo, François Bon oppose deux conceptions contradictoires de l'usine et du travail : celle de l'ouvrière licenciée Géraldine Roux et celle du délégué interministériel Jean-Pierre Aubert. Revenons à ce que dit le responsable politique à propos des mutations économiques : « *Les nouvelles usines sont plus sensibles aux cycles économiques, elles ne sont plus installées pour un siècle. Le temps est à l'usine jetable* » (D, p. 109). L'adjectif « nouvelles » additionné au présent de l'indicatif « sont » ancrent les propos du délégué dans l'actualité économique immédiate où les usines délocalisent laissant à l'État la charge de régler les problèmes du chômage et des licenciements.

Ce que le délégué présente comme fait accompli à travers l'expression « le temps est à l'usine jetable » résume toute une conception du temps présent chez les gens du pouvoir. En effet, le terme « jetable » renvoie à la consommation et à la recherche frénétique de tout ce qui est nouveau car il induit l'idée de l'éphémère, du provisoire, bref, l'idée d'une mode rapidement consommée puis rejetée pour recréer une autre. Selon cette logique, l'usine serait à l'image de ce qu'elle produit, elle est un objet de consommation ayant une durée de vie très courte. Des objets comme ces fours à micro-ondes fabriqués depuis 1989 à l'usine Daewoo à Villiers-la-Montagne et à Fameck : « en 1989, c'était presque un signe de luxe, dans les cuisines, le micro-ondes, un appareil qui signalait la modernité. Maintenant, c'est comme le grille-pain, banal » (D, p. 15), écrit François Bon.

Mais nous savons que l'incitation à la poursuite immodérée d'une mode et la création d'un besoin toujours renouvelé d'être « dans l'ère du temps » est le propre d'un discours publicitaire qui rattache, dans une communication narrative (storytelling), la consommation à l'éphémère. Or, Jean-Pierre Aubert n'est pas publicitaire et le référent de son énoncé est loin d'être un accessoire de mode, il s'agit des usines, c'est-à-dire des lieux de travail conçus pour durer dans le temps. Et c'est là toute la gravité de la manipulation du langage dans le discours du délégué qui associe l'usine, comme lieu de travail et de vie, aux accessoires de mode dont on peut se passer. En d'autres termes, le délégué interministériel interfère deux discours de natures différentes : le discours

politique qui devrait avoir une portée sociale tournée à la fois vers le présent et vers l'avenir et le discours publicitaire ennemi de la durée.

Ce qui nous intéresse dans l'énoncé de Jean-Pierre Aubert est le décalage entre une conception du temps qui serait économique parce que soumise au rythme du marché et une conception sociale du temps qui aspire à la stabilité. Ce décalage est à l'origine d'un double conflit : un conflit langagier et un conflit social sur lequel nous reviendrons dans le dernier chapitre de notre travail. À l'origine de ces conflits l'incompréhension de ce temps présent de « l'usine jetable » par l'ensemble des ouvriers : « *Cette idée heurte les salariés* », dit Jean-Pierre Aubert. Pour Géraldine Roux qui prend en charge la déconstruction du discours officiel, le temps présent, comme assise de son avenir et de celui de ses enfants, est spatialisé car il est organiquement lié à un espace de travail. Et c'est pour cette raison que les ouvriers ne cessent de rattacher leurs identités à l'espace où ils vivent, comme Géraldine Roux qui, à chaque rencontre avec François Bon, mentionne son adresse complète comme si elle fournissait une preuve d'existence : « Cité sociale, bâtiment B, porte 26, troisième étage droite » (D, p. 109).

Dès lors, si le temps présent disparaît avec la disparition du lieu, ce sont les vies des ouvriers qui disparaissent : « Il n'y a pas d'*usine jetable* [...] sans qu'on jette avec ce qu'on y a mis, nous » (D, p. 109), rétorque l'ouvrière. La relégation du pronom personnel « nous » à la fin de l'énoncé serait l'expression d'une relégation de tout un pan de la société à la marge. En effet, la virgule détache le pronom « nous » du reste de l'énoncé et oblige le lecteur à marquer une pause avant de prononcer le complément d'objet du verbe « jeter ». Cette pause est voulue par la locutrice car elle serait nécessaire aux lecteurs pour prendre du recul et mesurer l'ampleur du drame social. C'est donc un moment de réflexion qu'elle offre à ces lecteurs sur la vie des autres mais également sur leurs propres vies puisqu'ils sont impliqués par le « nous ».

L'isolement du pronom personnel marque en effet un moment réflexion à la fois effrayant et solennel, un moment comparable à celui que nous vivons devant la mort. Mais ce qu'il faut retenir de l'emploi du pronom personnel « nous » est qu'il donne un visage humain à une équation économique sèche, inhumaine qui charge les discours politiques d'une grande violence en niant l'usine et, par voie de conséquence, le présent des ouvriers. Car cette usine est un repère à la fois spatial et temporel dont la durée signifie le prolongement dans le temps d'une carrière professionnelle, le prolongement

d'une histoire et d'un passé de toute une classe sociale. Les propos du délégué sont donc à replacer dans le contexte général d'une société dite post-moderne qui n'a « plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui [la] régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse<sup>437</sup> ».

## 2- « *Un passé qui passe mal* »

En parlant du rapport des écrivains contemporains au temps présent, Dominique Viart précise que cet intérêt ne veut pas dire pour autant que la littérature contemporaine ne s'en tient qu'à ce présent sans prendre en considération le passé. Il estime même que nous vivons « une obsession de l'Histoire qui grève notre présent<sup>438</sup> », rejoignant ainsi l'historien François Hartog pour qui notre présent est celui « de la mémoire et de la dette, de l'incertitude et des simulations<sup>439</sup>. » Ceci nous mène à nous interroger sur la manière dont la littérature contemporaine du travail traite-t-elle la mémoire d'une classe ouvrière dans ces temps de mutations économiques et sociales rapides.

La revue de littérature contemporaine, à « cet âge de la commémoration et des inventaires qui est le nôtre<sup>440</sup> », nous montre que l'histoire de la classe ouvrière et sa mémoire sont constamment remises en question dans les productions narratives portant sur la question du travail et des travailleurs. Ainsi, des écrivains comme Aurélie Filippetti avec son roman *Les derniers jours de la classe ouvrière* et Jean-Paul Goux avec son roman *Mémoires de l'enclave*<sup>441</sup> reviennent sur la mémoire de la classe ouvrière en France, « L'impossible mémoire ouvrière<sup>442</sup> », déclare Aurélie Filippetti.

Cette phrase de l'écrivaine est particulièrement inquiétante : pour quelle raison cette mémoire ouvrière se serait-elle impossible ?

La réponse à cette question est à chercher dans la mise en texte de cette mémoire. En effet, les deux écrivains (Aurélie Filippetti et Jean-Paul Goux) abordent cette

---

<sup>437</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, op. cit., p. 16.

<sup>438</sup> Dominique Viart, « Écrire le présent : une "littérature immédiate" ? », op. cit., p. 17-36.

<sup>439</sup> François Hartog, *Régime d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 218.

<sup>440</sup> Laurent Demanze, « Le dictionnaire palimpseste d'Annie Ernaux. Remarques en marge des *Années* », p. 51-61 in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, op. cit., p. 53.

<sup>441</sup> Jean-Paul Goux, *Mémoires de l'enclave*, Actes Sud, 2003.

<sup>442</sup> Aurélie Filippetti, *Les derniers jours de la classe ouvrière*, op. cit., p. 147.

mémoire individuelle et collective des travailleurs sur le mode de la mélancolie et du deuil. Ainsi, Aurélie Filippetti, ouvre son texte mémoriel *Les derniers jours de la classe ouvrière* par un passage relatant un accident mortel d'une voiture qui empruntait une route « sinueuse » et qui faisait face à des « phares aveuglants<sup>443</sup>. » Une voiture qui finit par s'enflammer. Commencer le roman par ce récit tragique est révélateur de la difficulté, voire l'impossibilité pour la narratrice d'emprunter le chemin de la mémoire, c'est-à-dire de se souvenir des jours de ses parents en Lorraine au temps de l'activité sidérurgique et minière. Dans cette entreprise, la tragédie s'avère inévitable comme si toute tentative de retour vers le passé ne pouvait se faire que dans la douleur, car il s'agit d'un passé rendu inaccessible à cause de l'effacement prémédité et systématique de toute présence ouvrière dans cette région de la Lorraine : « Tout ayant été pillé ici, partir ailleurs, ne laisser derrière soi que la terre brûlée, par les déchets, par la chimie, par le souvenir<sup>444</sup> », regrette la narratrice.

De son côté, Jean-Paul Goux consacre lui aussi son roman à la restitution du portrait de la classe ouvrière moyennant une enquête qu'il mène au milieu des années 1980 dans la région de Montbéliard. À l'image d'Aurélie Filippetti, il se trouve lui aussi habité, au départ de son entreprise, par un sentiment de mélancolie qu'il exprime dans la toute première page de son roman : « Quand je reviens par la pensée à ces journées d'avril commençant [...] je sens monter en moi cette sorte de mélancolie qui s'attache aux époques qu'on sent être pour jamais révolues<sup>445</sup>. » Nommée l'*Enclave*, la région de Montbéliard répond au goût du personnage principal du roman pour l'exil et pour la solitude, elle répond à sa tendresse pour le « romantisme [...] une de ces périodes de l'histoire littéraire où la passion pour la mémoire du peuple et la passion pour l'histoire se trouvèrent mêlées<sup>446</sup>. » Ceci justifie ses lectures des écrivains romantiques comme « Arnim, Brentano, Grimm, Herder », mais « c'est bien Chateaubriand qui m'a

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>445</sup> Jean-Paul Goux, *Mémoires de l'enclave*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>446</sup> *Ibid.*, 14.



accompagné dans mon voyage à l'Enclave<sup>447</sup> », dit-il, un écrivain, rappelons-le, dont « la pensée du temps est le principal fil directeur<sup>448</sup> ».

La référence à Chateaubriand est intéressante à bien des égards. En effet, l'écrivain romantique rattache la question du temps « à une quête existentielle ou identitaire<sup>449</sup> » où les événements « font des pages de l'histoire des palimpsestes, des inscriptions gravées sur d'autres inscriptions<sup>450</sup> », dit-il. Cette même image du palimpseste est reprise par la critique littéraire contemporaine qui s'intéresse à l'écriture de la mémoire et à l'importance des événements intimes ou collectifs dans l'écriture de l'histoire. Laurent Demanze par exemple intitule l'un de ses travaux portant sur l'œuvre d'Annie Ernaux *Les années*<sup>451</sup> : « Le dictionnaire palimpseste d'Annie Ernaux ». Une étude où il revient sur les modalités de l'écriture de la mémoire dans ce texte autobiographique mais en lien avec l'histoire des mentalités de toute une époque. Le terme *palimpseste* qui désigne étymologiquement « un parchemin dont la première écriture, grattée ou lavée, a fait place à un nouveau texte<sup>452</sup> », pose la problématique de l'écoulement du temps et de la conception de la temporalité aujourd'hui : doit-on considérer le temps comme une « ligne » ou comme un « cercle<sup>453</sup> » ?

Cette image du palimpseste comme allégorie d'une histoire qui se répète infiniment s'applique parfaitement sur le cas de l'écriture de l'histoire ouvrière notamment chez François Bon. En effet, les trois romans que nous étudions de l'écrivain sont porteurs d'une réflexion sur la notion de l'historicité dans toute sa complexité en rendant compte d'une époque contemporaine où le passé « pénètre le présent » et où il est « soumis à l'intrusion joyeuse et souveraine de l'avenir<sup>454</sup>. » Chose qui explique l'enchevêtrement de temporalités dans ces romans où il s'agit à chaque fois d'un récit d'une expérience individuelle ou collective où la flèche du temps est brisée.

---

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> Cf. Guy Berger, « Chateaubriand, le temps et l'histoire », *Commentaire*, 2017, n°158, p. 452-453, p. 453. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-commentaire-2017-2-page-452.htm> (consulté le 19 février 2022).

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> Laurent Demanze, « Le dictionnaire palimpseste d'Annie Ernaux. Remarques en marge des *Années* », *op. cit.*, p. 51-61.

<sup>452</sup> *Dictionnaire Larousse*, entrée : « Palimpseste ».

<sup>453</sup> Áron Kibédi Varga, « À la recherche du temps présent », *op. cit.*, p. 119.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 124.

Dans le roman *Daewoo* par exemple, cet enchevêtrement de temporalité est souligné par le récit de faits historiques qui se répètent mais dans des contextes différents. Il y est en effet question du retour d'un même problème social et économique à savoir la fin brutale de toute une industrie après son installation dans la région de la Lorraine : d'abord les aciéries et maintenant les usines Daewoo. Ce recommencement des mêmes faits historiques est fortement dramatisé dans le roman parce qu'il ramène les mêmes souffrances sociales : « reclassement et chômage » (*D*, p. 12). Ce drame social est d'autant plus accentué par l'ignorance des gens de la région qui ne voient pas revenir la catastrophe, c'est comme s'ils étaient assommés par l'ampleur de cette catastrophe mais surtout par le harcèlement médiatique ressassant un discours officiel mensonger. Aurélie Filippetti va même jusqu'à parler de gens qui seraient aveuglés par une sorte de magie : « ils ont fait disparaître les entreprises comme des lapins dans un chapeau<sup>455</sup> », ironise-t-elle.

Ceci est donc la preuve que l'idée de l'avancée du temps vers un présent et donc vers un avenir meilleur n'est qu'un leurre qu'on relaie dans les discours médiatiques et politiques puisque l'avenir de la région est déjà marqué par son passé. Dans ce sens, Áron Kibédi Varga affirme que le temps « ne nous apporte pas uniquement de l'inconnu, mais aussi, et régulièrement, ce qui nous est déjà familier<sup>456</sup>. » Ce passé détermine donc le présent et l'avenir de la région de la Lorraine et de beaucoup d'autres régions du pays et donne ainsi à la désindustrialisation l'aspect d'une fatalité inéluctable. Et c'est là la gravité de cette logique néolibérale dont les décisions d'un certain nombre d'hommes délimite le destin de tous les autres hommes.

Le néolibéralisme, ce nouveau « spectre qui hante l'Europe », est tellement puissant que dans son avancée inévitable il épuise les espaces et bouleverse les temps. Nous comprenons mieux le projet annoncé de *Daewoo* à savoir celui de faire face à l'effacement et à l'oubli, c'est-à-dire un projet qui tente de maintenir vivante la mémoire d'une culture ouvrière ainsi que la mémoire d'un paysage urbain de toute une région. Le projet d'écriture du roman de François Bon se construit effectivement sur le rappel incessant que l'installation des trois usines Daewoo est faite « sur les ruines de la sidérurgie » (*D*, p. 16), une activité qu'on ne cessait de présenter comme durable et

---

<sup>455</sup> Aurélie Filippetti, *Les derniers jours de la classe ouvrière*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>456</sup> Áron Kibédi Varga, « À la recherche du temps présent », *op. cit.*, p. 119.

comme porteuse d'avenir. Le récit de la délocalisation des usines Daewoo montre donc que l'histoire n'est plus conçue dans sa linéarité imperturbable mais plutôt dans son mouvement cyclique où tout est transitoire, éphémère. Car dans le roman, le temps est considéré à l'aune des mutations économiques d'un marché instable : « Effacement : parce que ce qui transperce l'actualité, séparant ou brisant ce qui était établi de façon stable entre les hommes et les choses, a disparu sans suffisant examen préalable des conséquences » (*D*, p. 13), constate François Bon.

Partant, le temps du passé subit une modification dans son essence même, il n'est plus synonyme d'achèvement, et la mémoire, sous l'effet de la répétition des événements historiques, est désormais traitée « d'une manière non linéaire mais circulaire<sup>457</sup> », selon les termes de Paul Ricœur. La lecture des trois romans de notre corpus montre en effet que la narration chez François Bon se fait à partir d'un retour récurrent sur un lieu de mémoire donnant au récit la forme d'une boucle comme chez Leslie Kaplan qui organise son texte *L'excès-l'usine* en cercles. Il n'est donc pas anodin que *Paysage fer* s'ouvre sur ces deux termes : « Récurrence et répétition » annonçant ainsi le mode de captation du paysage industriel basé sur un retour hebdomadaire du narrateur spectateur sur les mêmes lieux de mémoire.

Aussi le traitement de la mémoire est-il fait d'une manière « circulaire » dans les romans de François Bon parce que ce dernier écrit en dehors de cette mémoire, c'est-à-dire il écrit non pas des événements historiques dans leur matérialité mais plutôt ce qu'on en dit au présent en prenant appui sur des témoignages et des documents d'archives. Parmi tous ces dispositifs (témoignages, archives) ce sont les ruines industrielles qui rendent compte le plus d'un prolongement douloureux de ce passé dans le présent et dans le futur. Dans le cas de la région de la Lorraine, ces vestiges d'un passé industriel sont désignés chez François Bon (*D*, p. 16) comme chez Aurélie Filippetti (*Les derniers jours de la classe ouvrière*, p. 153) par le terme « cicatrice ». Un terme qui souligne à la fois l'ampleur de l'agression subie par la région de la Lorraine et la durée dans le temps de cette entaille comme marque de cette agression.

Quant à ce qui a disparu du paysage sans laisser de trace, il resurgit à la surface de la mémoire sous forme d'images. Citons à titre d'exemple ce souvenir d'un ciel

---

<sup>457</sup> Paul Ricœur, « Mémoire, histoire, oubli », *Esprit*, mars/avril 2006/3, [En ligne] URL : <https://esprit.presse.fr/article/ricoeur-paul/memoire-histoire-oubli-13290?folder=1> (consulté le 19 février 2022).

illuminé par les cheminées des aciéries à Longwy : « et regarder le ciel, il n'était jamais en repos [...] C'étaient des éclairs roses, mauves, l'horizon servait de miroir à l'usine », écrit Aurélie Filippetti. Nous trouvons la même image chez François Bon du même ciel lorrain illuminé, jadis, par les cheminées des trois aciéries désormais en déroute : « et la nuit comme illuminant jusqu'au ciel dans ce milieu des années soixante-dix » (*D*, p. 16). Dans les deux textes le recours à l'imparfait de l'indicatif, un temps qui inscrit certes ce paysage dans un passé révolu mais qui souligne son caractère à la fois itératif et durable, d'où sa persistance dans l'esprit des deux écrivains qui l'ont bien connu : « Le spectacle était permanent, toujours renouvelé<sup>458</sup> », dit Aurélie Filippetti. Le terme « spectacle » renvoie à l'idée d'une image qui revient sans cesse dans l'esprit de la narratrice, celle de ce ciel illuminé comme dans les nuits de fêtes. Il souligne surtout le désir, chez les deux écrivains, d'« immobiliser » ces images pour en faire un « arrêt sur mémoire<sup>459</sup> », selon la formule de Laurent Demanze.

## B- Espace dialectique

### 1- *Le fermé et l'ouvert*

Si « le roman est l'art du temps<sup>460</sup> », comme le remarque Dominique Viart, il n'en demeure pas moins que ce roman est aussi, peut-être surtout, un art de l'espace. En effet, le roman contemporain, celui de Leslie Kaplan et de François Bon en particulier, est essentiellement urbain. Ainsi, d'un roman à l'autre, le lecteur assiste, au fur et à mesure de la lecture, à l'état de l'espace urbain, ce qu'il fut et ce qu'il devient en ces temps de mutations sociales et économiques accélérées. Le travail de Leslie Kaplan et de François Bon consiste essentiellement à rendre compte des dégâts provoqués par ces mutations dans l'espace industriel en particulier et dans l'espace urbain en général : les cassures, les ruptures dans le tissu de cet espace qui sont à relier avec la dislocation des indentités ouvrières.

---

<sup>458</sup> Aurélie Filippetti, *Les derniers jours de la classe ouvrière*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>459</sup> Laurent Demanze, « Le dictionnaire palimpseste d'Annie Ernaux. Remarques en marge des *Années* », *op. cit.*, p. 51-61.

<sup>460</sup> Dominique Viart, « Écrire le travail. Vers une sociologisation du roman contemporain ? », *op. cit.*, p. 136.

En effet, l'écriture de l'espace chez les deux écrivains rend compte d'un certain nombre d'antagonismes, d'oppositions profondes qui caractérisent les lieux de vie et de travail des ouvriers. Ainsi, les romans de Leslie Kaplan et de François Bon tentent de représenter l'espace avec toutes ses contradictions en proposant une lecture dialectique de cet espace à la fois fermé et ouvert, intérieur et extérieur, un espace du dedans et du dehors, de l'ici et de l'ailleurs<sup>461</sup>. Mais il faut préciser que cette approche dialectique de l'espace est portée par deux poétiques différentes chez les deux écrivains puis qu'elles dépendent étroitement du point de vue de chacun, du genre même de chaque texte et de l'époque où on se situe pour évoquer le cadre spatial.

Rappelons ici que si Leslie Kaplan et François Bon parlent de l'espace usine, ils n'y sont pas venus par la même voie : la première accède à cet espace du travail ouvrier suite à son engagement politique, alors que le second est voué dès le début à une carrière dans l'industrie lourde. D'où la différence nette du traitement de l'espace usine dans leurs deux premiers romans pourtant publiés la même année 1982. En effet, dans *Sortie d'usine* l'écriture prend à bras le corps l'espace du travail en rendant compte de sa matérialité lourde et imposante. Une écriture qui non seulement ouvre les portes de l'usine mais qui la pénètre jusque dans ses profondeurs dans une sorte de descente aux enfers. Alors que dans *L'excès-l'usine*, nous avons au contraire l'impression que l'écriture de l'espace se fait sur le mode du passage et de la transition. Une écriture qui rend compte de l'aspect aliénant et accablant de l'usine certes, mais qui demeure étrangère à cet espace malgré une certaine implication de l'écrivaine. Ajoutons à cela la distance temporelle qui sépare le passage de l'écrivaine dans les usines et le moment de l'écriture de son texte. Cette distance par rapport à l'usine serait à l'origine d'un certain détachement du récit qui se déleste de la matérialité de l'espace évoqué, un récit « qu'il faudrait d'ailleurs lire d'une lecture un peu lointaine, un peu longue » (*O*, p. 212), dit Marguerite Duras. Ceci expliquerait le choix du genre des deux textes *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels* écrits en vers libres, un genre qui teinte l'écriture de l'espace d'un certain lyrisme.

En effet, l'écriture poétique de Leslie Kaplan rend plutôt compte d'un espace *senti* plus que d'un espace *vécu*. Ce caractère de l'espace senti est lisible à travers la

---

<sup>461</sup> Nous empruntons cette approche dialectique de l'étude de l'espace chez Gaston Bachelard dans son ouvrage : *La poétique de l'espace*, [1957], Paris, P.U.F, 1961.

manière d'écrire une idée centrale dans *L'excès-l'usine*, l'idée de fermeture de l'espace usine en l'occurrence. En effet, dans le texte, cette idée de la fermeture de l'espace serait plus psychologique que réelle, c'est-à-dire il s'agit moins d'une fermeture que d'un sentiment d'enfermement qui ne vient pas de l'espace du travail en tant que tel mais de l'intérieur des personnages. En effet, la lecture de *L'excès-l'usine* nous montre que cette impression d'enfermement s'explique d'abord par l'incompréhension totale d'un espace chaotique dont l'entassement des objets est le principal mode d'expression. Aussi ce sentiment d'enfermement s'explique-t-il par le caractère paradoxal de cet espace tantôt présenté comme un lieu fermé à l'image d'un exil de « fous » : « Il n'y a rien de plus asilaire que ça » (*O*, p. 212) tantôt comme un lieu ouvert : « L'espace de l'atelier est ouvert » (*EU*, p. 38), fait savoir la narratrice.

L'enfermement psychologique des ouvrières dans l'espace du travail serait donc l'effet d'un sentiment de perte dans ce lieu asilaire et aliénant, un lieu considéré d'un point de vue subjectif faisant de lui une construction mentale : « Le temps est ailleurs : seuls existent l'espace, dans la tête, *infini*, et toute vie maintenant, ramassée est pleine, comme un caillou mort » (*EU*, p. 27), constate la narratrice. L'expression « dans la tête » rend compte du pouvoir de subjectivation de la poésie, de sa capacité à renverser l'ordre des choses : ce n'est plus l'espace qui contient les êtres, ce sont plutôt ces êtres qui portent en eux cet espace au point de ne plus pouvoir s'en débarrasser.

S'agit-il, là encore, d'une attitude passive des ouvrières ? En tout cas nous estimons que le sentiment d'enfermement dans un espace infini, sans limite, met ces dernières dans la confusion et fait que cet espace soit dialectique. Car, paradoxalement, c'est cette même immensité de l'espace, son manque de limites précises qui poussent les ouvrières au repliement comme dans un désert grand et aride où toute vie est « ramassée et pleine, comme un caillou mort ». Le repliement sur soi devient donc pour les personnages de Leslie Kaplan un moyen de se protéger d'un extérieur hostile, il devient l'unique garantie de ne pas se perdre dans l'usine « univers », grande, ouverte et disponible mais au même temps menaçante.

Cette représentation de l'espace usine est radicalement différente chez les deux écrivains, car si chez Leslie Kaplan cet espace est ouvert et disponible, chez François Bon il est fermé par une décision politique imposée de force (le cas des trois usines Daewoo). En effet, la dialectique du fermé et de l'ouvert chez François Bon est rattachée

moins à une psychologie des personnages qu'à une conjoncture économique. Ainsi, chez François Bon l'écriture de l'usine désormais inaccessible, interdite doit se faire par un récit polyphonique rendant compte d'une volonté pressante chez les instances narratives de reconstituer le référent usine désormais flou et lointain. Ainsi, l'écriture de cette usine aux portes désormais verrouillées ne peut être déclenchée que par une action forte : par effraction, par assaut. D'où la récurrence d'une scène reprise maintes fois par l'écrivain dans ses textes comme un leitmotiv relançant sans cesse la narration : celle d'un vigile empêchant toute entrée à l'usine : « A chaque voyage [...] s'arrêter d'abord devant ce portail de l'usine, mais où le vigile maintenant faisait signe qu'on ne passe pas » (*D*, p. 11). Cette scène du vigile chez François Bon, revêt à la fermeture de l'espace un caractère officiel contrastant avec la fermeture « senti » de l'espace et l'enfermement psychologique chez Leslie Kaplan.

C'est cette fermeture imposée des usines Daewoo qui conduit les ouvriers et les ouvrières à les occuper : « Dans les grèves qui suivront l'annonce de la fermeture, l'usine sera occupée » (*D*, p. 17). L'un des enjeux romanesques de *Daewoo* est de mettre en lumière cette antinomie entre la fermeture comme action officielle et l'ouverture par effraction comme réaction ouvrière. Car la tension sociale dans le cas de l'affaire Daewoo a entre autres raisons une stratégie mise en place par le gouvernement et les patrons fondée justement sur la dialectique du fermé et de l'ouvert. Une stratégie qui consiste à diluer ces deux notions dans un discours médiatique-politique trempé qui les dépouille de leurs sens premiers.

En effet, la fermeture des usines Daewoo est tout de suite relayée par l'ouverture des cellules de reclassement censées contenir les ouvriers en leur trouvant de nouveaux emplois. La stratégie du gouvernement consiste donc à faire comprendre aux ouvriers que la fermeture ne signifie pas une fin, elle est plutôt un début, une ouverture d'une nouvelle carrière qui commence grâce à ces cellules de reclassement. Cet effacement délibéré de la frontière entre le fermé et l'ouvert mène à une incompréhension totale de la situation de la part des ouvriers. Car d'un point de vue pratique, l'ouverture de cette nouvelle structure ne résout pas le problème puisqu'elle « ne reclasserait pas grand monde » (*D*, p. 14), affirme le narrateur. Qui plus est, ces cabinets de reconversion pratiquent eux aussi le même jeu des grandes firmes, celui de l'ouverture rapide et de la fermeture brutale dans le seul but de piller les ouvriers : « Le cabinet a touché le chèque,

et le lendemain voilà : cessation de paiement, en vue de liquidation judiciaire. L'argent de Daewoo, le nôtre, d'argent : engouffré dans le dépôt de bilan » (*D*, p. 198), regrette Audrey K. La cellule de reclassement ne peut donc être une ouverture, elle n'est que le prolongement de la fermeture, son revers cynique.

En réalité, l'ouvert comme début d'une nouvelle vie ne pourrait se comprendre, dans le cas des ouvrières de Daewoo, que dans le sens d'une réintégration d'un vrai lieu de travail. C'est-à-dire un lieu où on peut affirmer une identité professionnelle en exerçant un travail stable et en nouant des rapports entre collègues, un lieu où on peut aussi construire une identité sociale en redevenant un acteur social. Or ces cellules de reconversion *greffées* à d'autres lieux comme « l'école primaire désaffectée qui héberge la cellule de reclassement » (*D*, p. 42) ne sont que des lieux où la misère des ouvriers prend une forme officielle. D'ailleurs, il n'est pas anodin que l'école primaire porte le nom de Victor Hugo comme si on voulait dire aux ouvriers qu'ils ne sont et ne seront que des éternels Misérables. Aussi ces cellules de reclassement sont-ils des « espaces marqués au sceau de l'éphémère et du passage<sup>462</sup> », elles sont plutôt des « non-lieux », pour reprendre le terme de l'anthropologue Marc Augé. Des espaces donc de la dispersion, de l'anonymat et de la solitude qui ne peuvent être propices à l'affirmation d'une identité, car « l'identité individuelle et collective se construit toujours en relation et en négociation avec l'altérité<sup>463</sup> », affirme Marc Augé.

## 2- *Le dedans et le dehors*

L'altérité comme condition nécessaire de l'affirmation des identités fait l'objet, dans les textes de Leslie Kaplan et François Bon, d'une quête qui exige du narrateur et des personnages un déplacement dans l'espace, de l'intérieur à l'extérieur, à la recherche de nouvelles rencontres, de nouvelles opportunités. Ce mouvement qui part d'un espace fermé vers un espace ouvert appelle une autre dialectique celle du dedans et du dehors lisible notamment dans *Paysage fer* de François Bon et *Le livre des ciels* de Leslie

---

<sup>462</sup> Marc Augé, « Retour sur les « non-lieux ». Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 2, vol. 87, 2010, p. 171-178, p. 172. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm\\_0588-8018\\_2010\\_num\\_87\\_1\\_2631.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2631.pdf) (consulté le 22 février 2022).

<sup>463</sup> *Ibid.*



Kaplan. Deux textes qui proposent une ouverture de l'espace fermé du travail et une expansion permettant au regard de scruter l'urbanité dans son ensemble.

Là encore, comme pour la dialectique du fermé et de l'ouvert, celle du dedans et du dehors ainsi que la poétique qui les supporte diffèrent chez les deux écrivains. Malgré l'orientation de l'écriture vers le dehors dans les deux textes, cette écriture ne naît pas de la même intention, du même désir, et surtout, elle n'a pas le même rapport à ce dehors. Ainsi, comme le montre Michael Sheringham, *Paysage Fer* est « un projet » d'exploration du quotidien mené par un auteur « hanté par la disparition progressive des usines et des ateliers, et par la désintégration des groupes sociaux qui autrefois les entouraient<sup>464</sup>. » Michael Sheringham précise que dans ce projet François Bon, sans adhérer à un ordre scientifique, s'impose une démarche et une pratique, bref un protocole : « regardez et notez, et petit à petit vous verrez étalées le long de la voie les entrailles de la cité<sup>465</sup> », comme le déclare François Bon.

En effet, dans *Paysage fer* le dehors ne se livre pas de lui-même au narrateur, il est soumis à un « travail de regard » permettant des notations quotidiennes prises dans le train Paris-Nancy. Le dedans est donc le même siège à l'intérieur du même train d'où sont prises ces notations qui constituent une médiation entre le dedans et le dehors. Mais l'écriture comme médiation est contrariée par la vitesse du train, par le grand nombre d'images qui défilent à l'extérieur et même par le changement de lumière : « forçant l'impression brève à attendre qu'une autre semaine la recouvre parce que le ciel sera différent, qu'il pleuvra sous un ciel noir [...] » (*PF*, p. 48), dit le narrateur. Toutes ces contraintes font du dehors une énigme très souvent saisie sur le mode du tâtonnement : « et l'entassement des choses, plastique et fer, énigmes blanches sous bâche ou bâtiment sans explication » (*PF*, p. 32) ou un peu plus loin : « le retour [...] est toujours dans la nuit noire, on ne voit rien et le train n'a pas d'arrêt, on devine seulement » (*PF*, p. 47). Aussi la difficulté d'accès au paysage extérieur laisse-t-elle imaginer deux sortes de dehors : celui qui ne peut être saisi par le regard et demeure des simples noms sur une carte géographique : « La géographie c'est ce qu'on ne connaît pas » (*PF*, p. 29), et celui

---

<sup>464</sup> Michael Sheringham, « *Paysage fer* et le travail du regard », p. 115-128 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 119.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

auquel on est familiarisé par la répétition au point de le posséder, au point d'en faire « pour soi-même territoire » (PF, p. 29).

Nous comprenons mieux le désir, voire le devoir qui anime l'auteur de *Paysage fer* : celui d'établir une familiarité entre les passagers du dedans et les choses du dehors. L'enjeu du texte est dès lors d'essayer d'orienter l'attention des usagers des trains vers la « profusion saturante d'un détail qu'on ne peut attraper suffisamment vite » (PF, p. 21). *Paysage fer* est en effet le produit d'un regard curieux qui cherche, par la même occasion, à éveiller la curiosité des passagers sur les détails ordinaires et banals d'existences oubliées, délaissées : « la cuisine reconnaissable parce que les rideaux ne sont pas les mêmes qu'aux autres pièces » (PF, p. 19), ou « ces cuisines étroites qui nous laissent à cause d'une ampoule allumée le temps d'un regard indiscret » (PF, p. 30).

Ce que vise François Bon ici est d'établir un rapport dialectique entre un dedans indifférent et un dehors menacé par l'oubli et le délaissement. Car ce dehors, parce qu'il est là, n'est pour autant pas une donnée acquise, c'est notre regard qui doit le produire : « le visible est à construire » (PF, p. 49), aussi, ce dehors n'est-il pas éternel et un jour les passagers du nouveau train à grande vitesse auront besoin de leur imagination pour le produire. Or ce dehors « est nous, tellement nous » (PF, p. 23), rappelle François Bon, alors en le produisant, c'est-à-dire en le sauvant de l'oubli, c'est notre identité, que nous conservons, que nous construisons.

Dans *Paysage fer* le grand absent du dedans et du dehors est l'humain, c'est en effet un projet qui ne retient que des bâtiments, des immeubles, des jardins, des cimetières, bref, des images géométriques que le narrateur considère comme la « peau humaine d'un pays » (PF, p. 9). Ainsi, excepté le narrateur, le « nous » du dedans est anonyme et passif, il est cantonné derrière la vitre, replié sur lui-même comme si le dehors a cessé d'exister. De même, à l'extérieur, il n'y a que des ombres d'êtres comme ce « bureau sans silhouette » (PF, p. 66) ou ce quai de gare sur lequel il n'y a également que des « silhouettes » (PF, p. 67).

Contrairement à cette poétique de François Bon qui ne retient que la « géométrie pure » (D, p. 13), *Le livre des ciels* de Leslie Kaplan est un texte où la poétique de l'espace est rattachée à une expérience humaine, celle d'un « je » qui se démarque du « on » de *L'excès-l'usine*. En effet, l'écriture de l'espace dans *Le livre des ciels* se fait sur fond de rencontre et d'échange de ce « je » avec le monde extérieur et avec l'autre.

Un « je » dont la caractéristique principale est la mobilité dans l'espace que ce soit en marchant à pied ou en empruntant différents moyens de transport : vélo, vélomoteur, bus, métro, train. Cette mobilité qui supporte le regard de la narratrice et, de ce fait, tout le projet d'écriture ne naît pas d'un quelconque projet, elle n'obéit pas à une démarche, à un protocole, elle est plutôt à considérer sous le signe de l'errance d'une femme ouvrière dans un monde qu'elle tente de redécouvrir.

Mais ce dehors, c'est-à-dire ce monde urbain que la narratrice de *Le livre des ciels* redécouvre, comment le vit-elle, comment le sent-elle ?

Pour comprendre le rapport de la narratrice à l'espace urbain ainsi que le regard qu'elle porte sur cet espace, nous recourons à ce que dit François Bon à propos du texte de Leslie Kaplan dans son livre *Tous les mots sont adultes*. Rappelons ici que l'écrivain propose *Le livre des ciels* aux participants de ses ateliers d'écriture comme appui pour « renforcer la possibilité d'écriture de nos univers urbains contemporains » (*TMA*, p. 64), dit-il. L'auteur animateur des ateliers d'écriture justifie son choix du texte de Leslie Kaplan en disant qu'il est une « suite de saisies extrêmement précises de lieux chacun comme une bulle d'un monde clos, ne tirant sa légitimité que de lui-même » (*TMA*, p. 64).

Effectivement, la lecture de *Le livre des ciels* nous montre que la narratrice est tellement imprégnée par son expérience à l'usine qu'elle continue de voir le dehors de la même manière dont elle voyait l'usine. Ainsi, malgré la grande variété des espaces extérieurs (campagne, village, banlieue, Paris) ils sont traités comme des univers clos, ce qui n'est pas sans rappeler l'usine « la grande usine univers » dans le premier texte de l'écrivaine. En effet, les espaces parcourus par la narratrice sont presque tous aussi décevant que l'espace usine : dans le train « On avance sans bouger » (*LC*, p. 46), dans le village « la place est fermée » (*LC*, p. 12), dans la petite maison l'espace est « compact et massif » (*LC*, p. 12), et même la pièce, lieu de l'intimité avec le « il » s'avère « une boîte » (*LC*, p. 106). Il s'agit d'une sorte de transposition des caractéristiques du dedans (l'usine et l'atelier) sur le dehors parcouru, une transposition où Leslie Kaplan « juxtapose la claustrophobie et l'agoraphobie<sup>466</sup> ».

Dans *Le livre des ciels* la narratrice superpose à cette expérience des espaces urbains des images d'un espace d'une autre nature, « des ciels » en l'occurrence. Ainsi,

---

<sup>466</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 200.

à chaque état de l'espace urbain correspond un ciel différent reflétant un état d'âme de la narratrice : sur le village démuné « le ciel est nu » (*LC*, p. 11), sur les arbres qui bougent « le ciel balance, écartelé » (*LC*, p. 15), aussi lorsque la narratrice pleure à cause de la douleur de la fille, elle le fait sous un « ciel gonflé » (*LC*, p. 21) etc. En fait, il ne s'agit pas d'un nombre infini de « ciels » comme le suggère le pluriel dans le titre, il s'agit plutôt de nuances innombrables d'un même ciel qualifié à chaque fois par un adjectif différent : ce ciel est parfois « simple » (*LC*, p. 56), parfois « sans contours » (*LC*, p. 45), il est parfois « marbré » (*LC*, p. 38), parfois « mou » (*LC*, p. 62).

*Le livre des ciels* porte donc bien son titre puisqu'il y a autant de nuances de ciel qu'il y a d'adjectifs, ou plutôt de manières de jouer avec « le statut de l'adjectif » comme le relève François Bon de façon très détaillée dans *Tous les mots sont adultes* (*TMA*, p. 66). Ainsi, quand la narratrice évoque cette ville qui est « en un sens [...] un bloc », ce qu'elle ressent face à cette image géométrique se dessine aussitôt sur le ciel qu'elle qualifie de « courbe, éloigné » (*LC*, p. 23). Nous trouvons aussi la même correspondance entre l'espace extérieur des « raffineries », ce lieu désaffecté où « Il n'y a pas de femmes, il n'y a pas de rue », et le sentiment de peur que ressent la narratrice et qui s'affiche sur la voûte céleste : « le ciel est violent » (*LC*, p. 22), dit-elle. Ces différentes qualifications du même ciel seraient donc l'expression poétique d'une dialectique entre l'expérience intime de la narratrice et le monde extérieur. En d'autres termes, ces qualificatifs sont une manière pour la narratrice de vivre, de sentir et de comprendre le monde extérieur : les adjectifs « sont la mesure de notre adhésion aux choses<sup>467</sup> », affirme Gaston Bachelard.

Ces différents espaces avec leurs oppositions : fermé/ouvert, dedans/dehors ainsi que la temporalité complexe avec un présent fragilisé et un passé fragilisant, tout ceci se conjugue pour rendre encore plus difficile la vie des personnages. Une difficulté et une complexité soulignées par la mise en tension des éléments de ce cadre spatio-temporel dans les textes de Leslie Kaplan et de François Bon. Car cette confrontation des aspects contradictoires du cadre spatio-temporel est révélatrice de la confrontation des personnages aux éléments du réel. Des personnages jetés aux abords des villes, relégués dans des banlieues pauvres et dangereux où ils réalisent leur petitesse par rapport à l'énormité de la ville, l'obscurité de leurs rues par rapport à la lumière de la métropole

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 194.

et leur fragilité par rapport à l'indifférence cruelle des gens. Mettre en tension les éléments du réel n'est qu'une manière de dire une condition sociale des personnages faite de heurts et de violences.

## C- Un cadre de la dérive

### 1- *Scénographie de la violence*

Parler du cadre spatio-temporel chez Leslie Kaplan et François Bon c'est parler du « contexte » à l'intérieur duquel s'opère la création de leur texte littéraire. Par « contexte » nous entendons tout ce qui entoure l'énoncé, c'est-à-dire son environnement qu'il soit verbal ou non verbal :

Cet environnement peut être verbal et est alors appelé « co-texte » en sociocritique, en pragmatique et en analyse du discours. Il peut aussi être non verbal : situationnel, social, culturel, éthique : qui parle, avec quelles intentions, d'où parle le locuteur, socialement, géographiquement, culturellement, etc.<sup>468</sup>.

Pour le linguiste Dominique Maingueneau, tout cet environnement avec ses deux logiques langagière et socioculturelle qui entourent l'énoncé est installé par ce qu'il appelle une « scénographie » ou « scène de parole<sup>469</sup>. » Rappelons ici que, dans le cadre du développement de l'analyse du discours, Dominique Maingueneau aborde le fait littéraire en tant qu'« acte d'énonciation », ce qui permet de considérer la littérature comme une « activité » et non comme un corpus de texte :

La littérature n'est ainsi plus seulement une configuration textuelle dont il importe de comprendre l'organisation interne, mais une activité

---

<sup>468</sup> Jean-Pierre Esquenazi et Anthony Glinoeur, « Contexte. Étymologie et définition », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne] URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/188-contexte> (consulté le 10 décembre 2022).

<sup>469</sup> Jérôme Meizoz, « Scénographie. Usages en analyse du discours : scénographie ou scène de parole », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne] URL : <http://ressources-socius.info/index.php/21-lexique/168-scenographie> (consulté le 10 décembre 2022).

sociale, qui implique des conditions d'énonciations déterminées (l'auteur, le public, le support matériel, etc.). Chaque texte mobilise de la sorte une *scénographie* particulière, "à la fois condition et produit de l'œuvre", dans laquelle "se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation"<sup>470</sup>.

C'est dans cette optique que nous abordons la littérature de Leslie Kaplan et de François Bon qui n'est plus une simple « configuration textuelle » mais plutôt une véritable « activité sociale » dirigée vers les nouvelles conditions de vie, une activité sociale dont il faut préciser les conditions d'énonciation. Pour ce faire, nous prenons l'exemple de deux textes de François Bon, *Prison* et *Décor ciment* qui instituent respectivement une scénographie particulière rendant compte de la violence qui régit l'écriture non seulement du monde du travail mais de l'ensemble de l'espace social.

Cet élargissement allant de l'usine aux quartiers défavorisés pourvoyeurs de main-d'œuvre, permet, à notre sens, de comprendre les conditions de vie des jeunes travailleurs potentiels.

D'abord, *Prison*, un texte issu d'un atelier d'écriture au centre de détention de Gradignan où François Bon rencontre un ensemble de jeunes détenus qui témoignent de « situations extrêmes » (*P*, quatrième de couverture) vécues dans les quartiers défavorisés. En effet, pour ces jeunes, la relégation dans les coins repoussés de la ville s'ajoute à l'invisibilité et à la privation de liberté par l'emprisonnement. Et même dans cette prison, la souffrance est encore accentuée car comme « ils disent : "C'est plus dur d'être pauvre en prison que pauvre dehors" » (*P*, p. 11) puisqu'il faut tout acheter (papier hygiénique, savon et tout le reste). Le personnage principal Jean-Claude Brulin évolue donc dans une sorte de labyrinthe où la situation de marginalisation est comme mise en abyme et où il lui est impossible de s'y retrouver. Et comme si ce rejet dans de multiples lieux qui s'emboîtent ne suffisait pas, le jeune Jean-Claude Brulin est assassiné dans un *squat* par un autre jeune délinquant nommé Tignasse.

---

<sup>470</sup> Fanny Lorent, « Discours littéraire », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne] URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/198-discours-litteraire> (consulté le 10 décembre 2022).

Pour raconter cette tragédie, l'écrivain se déplace dans les banlieues, ces lieux de perte où il tente de recueillir la parole de ces jeunes marginalisés :

Christian, Tignasse, Jean-Claude, Sefia, Ciao : témoignages épars que la fiction resserre en une structure éclatée. Les silhouettes apparaissent, s'estompent et se fondent. Les paroles rugueuses, comme en amont de la langue, sont des voix véritables (*P*, quatrième de couverture).

Ces propos attirent l'attention du lecteur sur l'état de nos villes et nos quartiers qui deviennent des lieux où s'effacent les identités. Il s'agit en effet de quartiers où l'individu n'a même plus de nom, des endroits où les « silhouettes » d'individus « s'estompent et se fondent » et où seules demeurent la parole amère et la voix hésitante : « Le surnom qui remplace tout le reste, la généalogie et même une partie du visage » (*P*, p. 12), affirme le narrateur. En effet, la lecture de *Prison* nous montre que la vie dans les quartiers défavorisés est comparable à l'expérience de la guerre où on doit se cacher pour vivre, où un soldat vu est un soldat mort. Ces quartiers sont des endroits où l'identité d'un individu doit être ensevelie sous un tas d'informations fausses : un faux nom, une fausse adresse, des faux papiers etc. Ce camouflage serait la première forme de violence sociale, peut-être même la plus pénible à supporter puisqu'elle touche à ce que l'individu a de plus précieux à savoir son identité. Ainsi, pour ces jeunes qui se cachent derrière d'autres identités, il n'est plus possible de garder la leur puisqu'ils ne peuvent construire des rapports sociaux sains avec les autres :

L'identité est un rapport. Ce n'est pas une qualité intrinsèque qui existerait en soi, en l'absence de tout contact avec les autres. Les gens commencent à s'identifier dès qu'ils se rendent compte du fait qu'ils ne sont pas seuls au monde, que le milieu où ils évoluent comprend d'autres personnes et d'autres éléments dont ils ont besoin pour opérer de façon productive<sup>471</sup>.

D'un autre côté, l'animateur des ateliers d'écriture constate que cette violence sociale contamine le langage de ces jeunes, elle se transmet dans l'écriture des textes

---

<sup>471</sup> Louis-Jacques Dorais, « Construction de l'identité », p.1-11 in Denise Deshaies et Diane Vincent (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Les presses de l'Université de Laval, 2004, p. 2.

qu'ils produisent lors des séances d'écriture. En effet, ce que François Bon transcrit dans son livre *Prison* sont des paroles « rugueuses comme en amont de la langue », c'est-à-dire des paroles brutes qui n'ont pas été policées, qui n'ont pas été travaillées par la culture et la bienséance. En témoigne l'un de ces textes introduit par le mot-thème « *couteau* » (*P*, p. 15), un mot qui suggère la violence et le crime et que François Bon juxtapose à une faute de grammaire : « Quand il s'était *emparu* de mon couteau ». La violence physique faite à l'autre est concomitante d'une violence faite à la langue, une violence visible à travers le texte retranscrit tel qu'il est par l'auteur (*P*, p. 15). L'évocation simultanée de ces deux formes de violence est très significative, nous y voyons même un rapport de cause à effet. Car ce texte mal orthographié est le résultat d'une scolarité interrompue, d'une marginalisation et d'une violence sociales, c'est un texte qui « concerne [...] le monde et la ville, parce que cette parole rien ne lui permet d'advenir, hors une brisure par violence faite » (*P*, p. 15).

Rappelons ici que François Bon est un grand lecteur de François Rabelais dont la « qualité majeure est d'être lié plus étroitement et plus profondément que les autres aux sources *populaires*<sup>472</sup>. » Dans le sillage du maître Rabelais, François Bon est lui aussi lié aux sources populaires dans les quartiers défavorisés des grandes villes comme « Nancy et Metz les villes de Brulin » (*P*, p. 19). Et c'est ce milieu social dans lequel évolue le personnage qui explique la rugosité de ses paroles et qui inscrit les mots du texte dans un registre de langue trahissant son appartenance sociale. Il s'agit d'un registre populaire annoncé d'emblée par le gardien-chef de l'établissement carcéral à l'auteur : « Et vous avez su que Brulin a été planté ? » avant de préciser que cela a eu lieu « Dans un squat » (*P*, p. 7). Le choix des termes « planté » et « squat » par le gardien-chef s'expliquerait d'abord par sa fréquentation des jeunes des milieux défavorisés ainsi que par la nature de la situation de violence qu'il rapporte, à savoir l'assassinat du jeune Brulin dans un lieu isolé et dangereux.

Ces mots en italique qui ouvrent les passages du livre : « *planté, squat, autopsie, couteau* » ont la fonction de « mots-thèmes » qui structurent le texte en relançant sans cesse l'écriture et en l'orientant vers la voie de l'interrogation de la violence sociale. Le mot « squat » par exemple inclus une certaine violence sociale d'abord à travers ce qu'il

---

<sup>472</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Gallimard, 1970, p. 10.



suggère, ce qu'il laisse imaginer : « La rue des Douves, qu'à cause du mot *squat* je m'imaginai étroite et sombre » (*P*, p. 9). Puis à travers son origine anglaise qui évoque les quartiers populaires américains, ceux que nous voyons dans les films policiers montrant très souvent l'affrontement des gangsters. Effectivement, la narration de la visite du « squat », lieu du crime, est digne d'un « thriller » américain puisqu'elle constitue une scénographie de suspens et de peur : « Au 28 la serrure est arrachée », « ça se voit que des gens vivent là » (*P*, p. 9), « quand quelqu'un passe, le pas sonne longtemps » (*P*, p. 10) etc. La rue des Douves, ce lieu en marge de la ville où pourraient trouver refuge les « 600000 sans-abri » (*P*, p. 9), s'avère donc un lieu de la violence et de la mort.

La violence sociale ne s'inscrit pas uniquement dans les textes issus des ateliers d'écriture, elle s'affiche dans le visage de ce monde et de cette ville qui disent cette violence à leur manière. Chez François Bon l'urbain concourt à une sorte de « dialogisme » en nous parlant de différentes manières : à travers ce qui se dit dans les conversations banales, à travers ce qui s'affiche sur les murs et au bord des routes dans les quartiers, dans les villes. De ce fait, l'urbain écrit son propre texte, il suffit juste de l'observer et de le transcrire : « L'œuvre de François Bon est écrite. Il ne lui reste qu'à la porter sur le papier<sup>473</sup> », assure Pierre Bergounioux.

Dans une perspective similaire, la scénographie dans *Décor ciment* institue également un discours singulier sur la condition sociale des individus en plaçant le lieu de la narration à la marge d'une grande ville où les personnages sont abandonnés, oubliés. Ce roman est constitué de quatre monologues déclenchés par l'agression de Raymond Crapin au pied d'une tour H.L.M. Ceux de Laurin le sculpteur, de Goëlle, dit Gobbo, camionneur, de Louis Lambert, un vieil aveugle et d'Isa Waertens la gardienne de l'immeuble.

Dans *Décor ciment* la « scène de parole » est donc l'un des quartiers défavorisés aux abords de la ville, un autre lieu de la marginalisation où se trouve relégué tout un pan de la société :

---

<sup>473</sup> Pierre Bergounioux, « Hétérogamie », p. 145-149 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 147.

Ce sont des choses pensées qui se referment autour de l'homme au lieu qu'il se construise dans leur arbitraire : ce n'est pas un hasard si jusque-là on ne s'était pas soucié de s'établir sur ces plateaux en haut des villes, ou restes de marécages en ses bords ; alors comment cela ne détiendrait-il pas sur la pauvreté que partout on y a empilé (*DC*, p. 119).

Dans ce roman qui sonde les « marécages » de l'espace urbain, le narrateur essaie de révéler ce qu'on veut écarter du champ de la vision à savoir la pauvreté dérangeante de certaines gens.

Mais cette misère matérielle et culturelle, pourquoi est-elle si dérangeante ? Et elle dérange qui au juste ?

La lecture de *Prison* montre que cette misère est dérangeante parce qu'elle rappelle à ceux qui gouvernent leur double échec dans la manière de prévoir l'avenir des villes et de leurs habitants. En effet, au départ la banlieue est construite au bord des routes qui desservent les usines et il fallait donc des immeubles pour aller aux usines « et puis tout cela n'a pas marché : c'étaient des gens chassés des usines, puis des immeubles » (*DC*, p. 183). La conséquence de cette mauvaise gestion urbaine est la violence : quand on lit *Décor ciment* « on a connu Babylone, et ramassé la poussière des civilisations mortes » (*DC*, p. 45), affirme le narrateur. Car ce que nous y découvrons est qu'en creux de ces ruines naissent des formes diverses d'une violence sociale poussée à l'extrême, elle va de la dégradation du corps à son anéantissement total.

Dans *Décor ciment*, la dégradation des corps des personnages est énoncée symboliquement à travers l'infirmité physique et mentale qui les caractérise. Il s'agit d'handicaps qui dénaturent le corps de ces personnages comme celui du fou à la « tête abîmée » (*DC*, p. 41) et qui bégaye le nom emblématique qu'on lui a assigné : « Karlemasque » (*DC*, p. 41) pour dire Karl Marx, ou celui de l'aveugle Louis Lambert qui « vit dans la nécropole de son temps » (*DC*, p. 45), dit-il de lui-même. Mais *Décor ciment* est surtout le récit d'une violence physique qui va jusqu'à anéantir le corps, celui de Raymond Crapin, agressé à mort au pied de la tour : « ce qui m'avait fait de la peine pour Raymond Crapin, quand je l'ai vu, c'était moins tout ce sang par terre que sa pauvre figure, qui avait doublée » (*DC*, p. 15), regrette Isa Waertens la gardienne de l'immeuble. Dans *Décor ciment*, cette mort préméditée, criminelle est le symbole du déclin de toute

la cité, le symbole d'un rêve qui s'écroule, car les « villes sont des rêves » (DC, p. 44), affirme Louis Lambert, l'aveugle.

## 2- Une tonalité du déclin

Nous envisageons d'étudier la tonalité qui caractérise les textes de Leslie Kaplan et de François Bon à travers les effets que la lecture de deux de ces textes provoque chez deux lecteurs avertis : Jean-Claude Lebrun<sup>474</sup> qui effectue une lecture critique des cinq premières pages qui ouvrent *Décor ciment* et Jean-Marie Gleize<sup>475</sup> qui s'adresse à Leslie Kaplan dans un texte poétique qu'il intitule *C'est le présent, nous* et où il intègre des citations de *L'excès-l'usine* et de *Le livre des ciels*. Ces deux supports nous intéressent particulièrement parce qu'ils servent aux deux critiques de point d'appui pour analyser, chez Leslie Kaplan et François Bon, la perception du temps, le temps présent, et de l'espace avec les choses qui le meublent. Et c'est de cette perception du temps et de l'espace que se dégage ce que Jean-Claude Lebrun appelle « une certaine tonalité langagière », c'est-à-dire une impression d'ensemble de l'univers poétique chez les deux écrivains.

Les deux textes que nous retenons (l'ouverture de *Décor ciment* et *C'est le présent, nous*) présentent plusieurs points de ressemblance. Il s'agit de deux textes courts mais qui éclairent l'œuvre des deux écrivains. Ainsi, Jean-Claude Lebrun considère que ce corpus minimal « présente le double avantage de la brièveté et d'une véritable concentration des modalités de l'art d'écrire chez François Bon ». Par « modalité de l'art d'écrire », Jean-Claude Lebrun entendrait la manière qu'à François Bon de construire sa phrase : courte, presque télégraphique mais marquée d'une certaine violence. *C'est le présent, nous* est également un texte qui concentre, en cinq pages, la façon dont Leslie Kaplan dépouille ses phrases de tout ornement pour ne laisser que l'essentiel.

Rappelons ici que Jean-Marie Gleize propose en 1987 le concept de « Simplification lyrique » reposant sur deux concepts d'analyse critique à savoir la *nudité* et la *littéralité*. Mais nous ne nous attardons pas ici sur la définition de ces deux

---

<sup>474</sup> Jean-Claude Lebrun, « François Bon, écrivain de l'inharmonie », p. 277-282 in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*

<sup>475</sup> Jean-Marie Gleize, « C'est le présent, nous », p. 179-185 in *Leslie Kaplan, op. cit.*

concepts, nous retenons uniquement le dispositif par le biais duquel Jean-Marie Gleize pense l'écriture chez Leslie Kaplan : il s'agit de la citation intertextuelle qui va jusqu'à l'appropriation. Citons à titre d'exemple la phrase « la grande forêt, celle qui respire, pour nous » qui renvoie à celle qui ouvre *L'excès-l'usine* « la grande usine univers », ou encore la phrase « L'usine est posée. Elle est posée sur l'eau », reprenant une phrase du même texte : « on voit l'usine, de l'autre côté du pont. On dirait qu'elle est posée sur l'eau » (*EU*, p. 16).

Mais ces deux textes nous intéressent particulièrement parce qu'ils concentrent un ensemble de signes concourant à ce que Jean-Claude Lebrun nomme « écriture de l'extrême » et supportent, par conséquent, une certaine tonalité qui régit un volume de six romans qui va de *Sortie d'usine* à *Un fait divers* pour François Bon et les deux textes de Leslie Kaplan. Cette tonalité nous la qualifions de « tonalité du déclin » puisqu'elle repose dans les deux textes sur des signes qui marquent une vision que nous pouvons qualifier d'apocalyptique du monde, une vision caractérisée d'une part par l'anéantissement du temps et d'autre part par « l'inharmonie », le vacillement et le flottement de l'espace.

L'un des premiers signes relevés par les deux critiques est la lumière blanche qui baigne dans une atmosphère sombre, un signe relatif à la fois à un temps qui s'annule : « le temps n'existe pas », précise Jean-Marie Gleize, et à un espace en déclin : « basculait la ville dans la nuit », dit le narrateur de *Décor ciment*. Mais cette lumière qui tombe du haut vers le bas (« Alors un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie », relève Jean-Claude Lebrun, et « la lumière qui coulait, sans aucun bruit, dans le couloir », écrit Jean-Marie Gleize, « n'y éclaire pas, mais au contraire efface tout » ce qui rappelle à un détail près « l'épilogue du poème "Les ponts", dans les *Illuminations* » de Rimbaud, remarque Jean-Claude Lebrun.

En effet, dans les deux textes, l'espace est nimbé d'une lumière blanche ou d'une poussière qui vient du ciel et qui trouble la vision, qui l'empêche de repérer un point d'ancrage au milieu de l'obscurité. Ainsi, Jean-Marie Gleize s'appuie sur le contraste lumière/obscurité, c'est-à-dire entre visibilité et aveuglement, pour exprimer l'impression de perte qui se dégage de la lecture du récit de l'usine fait par Leslie Kaplan. Dans son texte il met l'accent sur la tension entre d'un côté la volonté d'aller vers l'avant : « J'avance vers toi », « j'avance lentement » et de l'autre l'impossibilité

de voir le chemin : « un amas de grains ou des billes en vol, giration lente imperceptible, qui à la fin éclateront en poussière », « De la terre et de l'écorce, débris végétaux, en poudre dans les yeux, aveuglés ».

Cette lumière aveuglante qui déstabilise l'espace agit de la même façon sur le temps présent au point de le rendre « innommable et fugitif ». Le temps présent représenté par cette lumière blanche si transparente et si fragile se trouve effectivement déchiré par un passé obscur, il est désormais « plein de trous, et, par ces trous, les choses passées l'envahissent », remarque encore Jean-Claude Lebrun en reprenant les mots de Jean-Paul Sartre. Ceci explique « la vision rétrospective », c'est-à-dire la narration au passé menée par le narrateur de l'ouverture de *Décor ciment* ainsi que l'obligation de retourner au point de départ pour l'auteur de *C'est le présent, nous* qui affirme : « Je suis parti dans le sens du retour, ou dans le style du retour, ou dans le style de l'attente ».

L'ouverture de *Décor ciment* ainsi que le texte de Jean-Marie Gleize constituent donc une scène troublante où le temps présent est pénétré par des visions du passé et où l'espace est en déséquilibre. Il s'agit d'une scène où règne un « désordre mental » supporté par un « chaos langagier », pour reprendre les termes de Jean-Claude Lebrun. Ce désordre mental est provoqué chez le narrateur de l'ouverture de *Décor ciment* par « la drogue, l'héroïne, désignée comme un "poison" et un "venin" ». En effet, ce jeune drogué de dix-sept ans qui a été conduit au poste de police à la suite d'un meurtre dans sa cité de banlieue sent, sous l'effet de la drogue, un dérèglement dans la perception du temps et de l'espace : « la surface encore leva » (*DC*, p. 8), dit-il, il n'est même plus en possession de son propre corps : « ce crâne qui n'était plus mien » (*DC*, p. 7), ajoute-t-il.

Cette scène de chaos total est constituée de plusieurs signes se rattachant tous à l'effet de la drogue. D'abord les couleurs qui se teintent de la douleur et de la violence subies par le narrateur, cette couleur est mauve : « Le voile en mauve de l'héroïne dans les yeux » (*DC*, p. 7), rouge : « les traces rouges de la seringue » (*DC*, p. 7), grise : « Ciels gris de cristal » (*DC*, p. 8). Puis, le son qui rend compte d'une souffrance intérieure : « Des accords mineurs se croisent » (*DC*, p. 10), c'est-à-dire des notes musicales qui signalent la tristesse. Enfin le goût amer que le narrateur ressent devant les bâtiments qui se dressent droits comme des lames : « rêve âcre » (*DC*, p. 7), reconnaît-il.

Sous l'effet de l'héroïne, tout foisonne donc dans la tête de ce jeune drogué qui perçoit des visions de scènes violentes. Jean-Claude Lebrun en dénombre trois : la vision des événements « que l'esprit semble avoir inconsciemment enregistrés », la vision « de la spirale descendante, de la déchéance, non seulement du narrateur, mais aussi de ce qui l'entoure » et la vision « d'un combat désespéré » que les verbes « crier » et « hurler » en rendent compte : « loin dans le noir des choses brillantes et dures se rejoignaient pour me repousser sans fin, un gouffre, j'ai crié » (*DC*, p. 9).

Or ces visions qui hantent l'homme déchu, désespéré ne sont en réalité que le reflet du monde : « Et c'est la terre entière que soudain je poussais, c'était donc si facile, sur le dôme arrondi du monde inhabitable et stérile » (*DC*, p. 7), constate-t-il. Et si la parole de ce jeune drogué paraît désordonnée c'est parce qu'elle « se présente comme la figuration des désordres du monde », conclut Jean-Claude Lebrun. Ces visions portent en effet sur un monde où le mal est banalisé par ceux qui l'accomplissent (les policiers) ou par ceux qui se contentent de regarder : « mes dents en s'ouvrant ne les effrayaient pas, eux, gens de rien, lambeaux de gens, à attendre sur des bancs » (*DC*, p. 7-8). Ce jeune homme à l'esprit troublé par la drogue et par la douleur physique voyait donc clair, il est un visionnaire puisqu'il anticipe l'avenir d'une humanité en déclin, un avenir sombre à cause des limites franchies : « Les maisons détruites et la ville fracassée, ses fondations mises à nu, malheur ! Pour le sang versé ils viennent, malheur ! » (*DC*, p. 9).

*C'est le présent, nous* est également un texte qui reprend à quelques détails près la même scène de chaos décrite dans l'ouverture de *Décor ciment* : la violence faite à l'individu gisant sur le trottoir de Bobigny devant un public inerte. Ce texte comporte une scène de chaos qui s'élargit pour atteindre la terre entière qui risque de vaciller sous le poids de la violence aveugle : « Faces ardentes d'un vent mauvais, malheur à qui fait vaciller la terre ! » (*DC*, p. 9). Mais il ne s'agit pas ici d'un jeune drogué de banlieue, il s'agit plutôt d'un prolétaire ayant un rapport spécifique à son corps et à l'espace, un rapport d'aliénation et de dépossession de soi. En effet, ce prolétaire se sent lui aussi étranger à son propre corps qu'il remue comme s'il le découvre pour la première fois : « Le prolétaire qui remue ses mains sa langue son dos son seul bras ses cinq doigts ». En fait, ce n'est même pas lui qui remue son corps, c'est l'usine qui le fait à sa place : « Elle est dans chacun de ses gestes, elle s'applique à remuer ses mains et son corps ». Le

prolétaire est donc dans une situation semblable à celle du jeune drogué : tous les deux perdent leur identité au point de devenir méconnaissables pour eux-mêmes.

Ce rapprochement entre jeune drogué et prolétaire permet, chez Jean-Marie Gleize, un élargissement de la scène de chaos qui se fait d'une manière subtile en établissant une transposition de l'usine, espace central dans les textes de référence (les textes de Leslie Kaplan), en une grande forêt. Dans le texte, cet espace présente les mêmes caractéristiques que l'usine : « La forêt comme une chambre forte, un coffre inconnu. Sur les frontières il y a des murs et des murs. Des parois informes ». Ce n'est donc pas la drogue qui est à l'origine du sentiment de dispersion et d'extériorité à soi-même chez le personnage, c'est plutôt l'état de l'espace (ici la forêt) clos malgré son immensité. Jean-Marie Gleize reprend donc des éléments narratifs propres à Leslie Kaplan (l'usine, l'industrialisation) pour éclairer un autre aspect de l'humanité, à savoir le rapport de l'homme aux choses de la nature : « forêt », « arbre », « herbe », « végétaux » etc. La lecture du texte montre que ce rapport à la nature est un rapport de violence car la forêt en question subit une agression par des hommes cupides qui œuvrent à en épuiser les ressources :

Eux, ils abattent les arbres, ils élargissent les routes. Le sang coule toujours le long des fossés, ici, et là, à Fergusson dans le Missouri, et partout où ils peuvent. Oui, nous habitons leurs ruines, mais.

Jean-Claude Lebrun et Jean-Marie Gleize, à travers leurs lectures des textes de Leslie Kaplan et de François Bon, mettent donc l'accent sur des éléments d'une « écriture extrême », c'est-à-dire une écriture poussée à ses limites mettant le lecteur face à sa solitude et à sa frayeur, face surtout à sa responsabilité devant un monde en déclin. Le déclin de l'individu dans la banlieue, dans les villes indifférentes, et par voie de conséquence, le déclin de tout « un pays décousu que rien ne rassemble » (*DC*, p. 8).

## Chapitre 3

« Toute poétique est une politique<sup>476</sup> »

*« Littérature et politique ne manquent guère,  
à chaque fois que reviennent des moments de fièvre, de se tenir étroitement la  
main<sup>477</sup> »*

Julien Gracq

---

<sup>476</sup> *Leslie Kaplan, op. cit., p. 7.*

<sup>477</sup> Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 214.



## A- L'effacement des personnages

### 1- *Des personnages absents*

Évoluant dans un cadre spatio-temporel fragmenté à l'image d'un réel qui se désagrège, le personnage romanesque contemporain est souvent présenté comme un être décomposé en une infinité de détails donnant l'impression d'une fin du « héros » romanesque et de « “sa puissance d'agir” (Butler, [1997] 2004) étant entamée par ce morcellement<sup>478</sup>. » En effet, bon nombre de critiques littéraires se basent sur des textes contemporains pour présenter cet effacement du personnage comme étant une caractéristique marquante du roman actuel. Ils vont même jusqu'à douter de son statut de personnage romanesque à cause de son apparente passivité et de son refus de ce qui fait le fondement même de tout roman : « le combat de l'individu dans le monde<sup>479</sup> », remarque Michel Biron.

Pour montrer la désaffiliation sociale de ce personnage contemporain, Michel Biron prend l'exemple des trois romans de Michel Houellebecq : *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les particules élémentaires* (1998) et *Plateforme* (2001). Il remarque que Michel Houellebecq effectue un déplacement de ce qu'il appelle « le domaine de la lutte » de l'intérieur du milieu professionnel à l'extérieur de ce milieu, c'est-à-dire du bureau fermé à l'indifférence générale de la foule « là où les lois de la compétition sont censées disparaître au nom de la satisfaction de chacun<sup>480</sup> ».

Nous estimons que dans le cas des romans du travail, l'idée de l'effacement est plus accentuée car, contrairement aux romans de Houellebecq, le « domaine de la lutte » dépasse les limites des employés de bureaux, il couvre tous les travailleurs dans leur milieu professionnel et social. Les conditions de l'effacement du personnage ouvrier

---

<sup>478</sup> Daniel Letendre, « La révolte du personnage. Narration et résistance chez Chloé Delaume et François Bon », *temps zéro*, n°9, 2015, [En ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1232> (consulté le 24 octobre 2022).

<sup>479</sup> Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, n°1, vol. 45, 2005, p. 27-41, p. 27. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n1-etudfr872/010843ar.pdf> (consulté le 15 octobre 2022).

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 35.

dans les romans du travail sont donc doublées : des conditions internes, propres au lieu et aux conditions du travail où les personnages n'ont plus d'existence car ils sont réifiés ou deviennent inutiles, et des conditions externes au milieu professionnel, propres à la société actuelle où ces individus sont exclus par un système concurrentiel et compétitif laissant peu de place aux faibles et aux démunis.

Pour ce qui est des conditions de l'effacement du personnage ouvrier dans son lieu de travail, Leslie Kaplan en fait l'objet de ces deux premiers textes *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels*. Mais à l'encontre des personnages de Houellebecq, les personnages ouvriers ne souffrent pas d'une quelconque dépression, ils sont plutôt écrasés par l'imposante matérialité de l'usine, par l'absence des rapports sociaux et la solitude au travail.

Cette solitude des femmes ouvrières aurait pu constituer les prémices d'un récit biographique qui mettrait la lumière sur chacune des vies de ces femmes solitaires en retraçant leurs trajectoires personnelles. Mais la lecture de *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels* nous montre que la narration ne prend pas en charge des personnages particuliers, reconnaissables, elle vise plutôt un ensemble d'individus qui se valent tous, des individus interchangeables comme pour dire qu'à l'usine il n'y a pas de place à la particularité de chacun. Chez Leslie Kaplan, l'usine est un lieu où seul compte le nombre, le tas anonyme et inépuisable de la main d'œuvres. En témoigne le choix de la nominalisation vague et généralisatrice par le biais du pronom indéfini « On » dans *L'excès-l'usine* : « On se déplace dans des endroits sans nom, des cours, des coins, des hangars » (*EU*, p. 15). Également par l'emploi récurrent du pluriel pour les substantifs désignant les personnages dans *Le livre des ciels*, procédé que nous pouvons considérer comme un prolongement de l'anonymisation de ces personnages : « Je trouve un emploi dans une usine de femmes » (*LC*, p. 27), ou « L'entrée des femmes se fait derrière. Bâtiment accroché et souple, on dirait un faux » (*LC*, p. 63). En effet, l'emploi du pluriel dilue l'identité individuelle de chaque ouvrière avec sa particularité et son caractère propre en la noyant dans plusieurs autres comme si toutes les identités se valaient.

Ajoutons à cela que dans la narration, les femmes ouvrières ne bénéficient ni d'une caractérisation directe puisque leurs portraits sont flous : « La jeune femme est là, infinie » (*EU*, p. 47), ni d'une caractérisation indirecte puisque nous ne savons rien sur leur cadre de vie et leur action. Et même dans les rares moments où la narratrice feint la

caractérisation de ces femmes, elle ne dévoile que des bribes d'information qui désorientent le lecteur plus qu'elles ne l'éclairent : « Je retrouve la fille barbue. Elle est à une machine » (*LC*, p. 21), raconte la narratrice. L'absence de caractérisation des personnages est due, comme nous l'avons vu, essentiellement à leur genre, c'est-à-dire à leur corps de femme qui peine à se frayer une place dans un milieu industriel qui a toujours été considéré comme un bastion des hommes. Aussi le portrait de ces femmes est-il flou parce que le cadre industriel dans lequel elles évoluent ne permet pas la créativité et, par conséquent, la distinction, d'où la prévalence dans l'usine du produit et non du producteur.

Chez Leslie Kaplan, cette disparition des femmes ouvrières dans le chaos de l'usine est supportée par une narration qui sacrifie ces personnages au profit de l'inventaire des détails, nous constatons même un changement de rôle qui s'opère entre les personnages et ces objets de l'usine. En effet, confondus avec ces objets, les personnages deviennent des choses, alors que les objets, parce qu'ils occupent le devant de la scène, deviennent des personnages à part entière dans cette narration à caractère phénoménologique : « On croise des gens, des sandwiches, des bouteilles de coca, des instruments, du papier, des caisses, des vis » (*EU*, p. 11). Ici, l'association aléatoire des gens à des objets est une façon de les confondre, mais les mettre sémantiquement sur le même pied d'égalité avec ces objets c'est une façon de les réifier et donc de les déshumaniser. Le lecteur se trouve dès lors confus au point de ne plus savoir si on peut toujours les qualifier de « personnages » dont l'étymologie renvoie à *persona* (personne) et qui signifie le rôle que joue un acteur, une actrice, et par extension le rôle « que l'on joue dans la société, dans le monde, dans la vie<sup>481</sup> ».

De surcroît, Leslie Kaplan avoue que dans ses trois premiers textes *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels* et *Le criminel*, n'écrivait pas une narration contenant « des personnages avec des histoires » :

Et aussi, alors ça, c'est venu quand j'ai voulu écrire justement des personnages avec des histoires (si on peut dire ça comme ça, puisque

---

<sup>481</sup> Dictionnaire le Littré, entrée « Personnage », [En ligne], URL : <https://www.littre.org/definition/personnage> (consulté le 18 octobre 2022).

dans les trois premiers, on peut plutôt parler de "récit", et il n'y a pas à proprement parler de "temps")<sup>482</sup>.

Le terme « histoires » employé au pluriel désigne à la fois l'ensemble des événements qui constituent la vie d'une personne (sa vie et son travail) et les récits qui se tissent autour de ces événements. Or à l'usine « Il n'y a pas d'histoire » (*EU*, p. 17), précise Leslie Kaplan, c'est-à-dire il n'y a pas d'événements et il n'y a même pas la possibilité d'imaginer et de relater ces événements. L'usine est donc présentée comme un lieu où il ne se passe rien, un lieu de mort où le temps stagne car désormais contenu dans des objets inanimés, inertes et atemporels par essence : « Le temps est dehors, dans les choses » (*EU*, p. 13), confirme l'écrivaine. Nous comprenons mieux maintenant la raison derrière l'effacement des personnages dans les trois premiers textes de Leslie Kaplan : ces textes parlent tous de lieux sans histoires présentés comme cadre d'un récit sans intrigue, sans chronologie. Et sans intrigue ni chronologie bien tracée nous ne pouvons parler de personnages romanesques, du moins de personnages « actifs », et, *a fortiori*, nous ne pouvons les rapprocher des personnes réelles, du moins des personnes vivantes.

Mais si le texte s'écrit « au détriment du personnage<sup>483</sup> », c'est-à-dire s'il néglige les personnages en effaçant leurs caractérisations et leurs trajectoires à tel point que ces derniers n'y apparaissent que comme « des êtres souvent apathiques, impassibles et désengagés<sup>484</sup> », que lui reste-t-il à proposer à son lecteur ?

Leslie Kaplan explique que dans ces trois premiers textes, il était question d'un travail sur la langue, une recherche des mots justes qui peuvent dire les lieux de la perte : l'usine présentée comme lieu asilaire dans *L'excès-l'usine* et *Le livre des ciels* et le Château qui est un vrai asile (une maison de fous) dans *Le criminel* :

[...] il me semble que dès le début, quand j'ai commencé à écrire (donc là, c'est vraiment une question de langue, de recherche de langue, de

---

<sup>482</sup> Leslie Kaplan, Anna Poggioli, Céline Murillo, Agathe Torti-Alcayaga et Frédéric Sylvanise, « Dialogue avec Leslie Kaplan : passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale », *Itinéraires*, 2014-2/2015, mis en ligne le 26 juin 2015, p. 2. [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2521> (consulté le 019 octobre 2022).

<sup>483</sup> Daniel Letendre, « La révolte du personnage. Narration et résistance chez Chloé Delaume et François Bon », *op. cit.*, (consulté le 19 octobre 2022).

<sup>484</sup> *Ibid.*

comment écrire ce qu'on veut écrire), il y avait, on pourrait dire, des éléments de théâtre, même si, en tout cas, dans mes trois premiers livres : *L'excès-l'usine*, *Le livre des ciels* et *Le criminel*, il n'y a pas de dialogues. Dans *Le criminel*, d'ailleurs aussi dans *L'excès-l'usine*, il y a des mots prononcés, mais c'est vraiment à l'état de mot<sup>485</sup>.

Ce que nous retenons de ce que dit Leslie Kaplan à propos de ses trois premiers textes est qu'il y a « des mots prononcés » mais « il n'y a pas de dialogues ».

Dès lors, comment peut-on travailler sur la langue, sur les mots sans qu'il y ait des paroles, des dialogues ? Et cette absence de dialogues, de quoi est-elle le signe ? Est-ce qu'elle signifie que les personnages sont tellement démunis culturellement, ou simplement épuisés physiquement au point de n'avoir rien ou plus rien à dire ?

Il faut d'abord remarquer que l'absence de dialogues dans les premiers textes de Leslie Kaplan relève d'un choix délibéré de l'écrivaine car, d'une part, elle veut que les mots sur lesquels elle travaille (le mot usine surtout) soient mornes, inexpressifs à l'image de ce qu'ils représentent : « les mots sont vraiment entourés de silence. Et ça – évidemment, c'était voulu-, je pense que c'était aussi lié à l'objet ; comment je me représentais ce que j'étais en train d'écrire : l'usine<sup>486</sup>. » D'autre part, en tant que vecteur de la parole, le dialogue informe sur les pensées, les opinions et les émotions des personnages, c'est-à-dire il les revêt d'un caractère humain, d'une présence humaine. Aussi l'échange verbal permet-il aux personnages de connaître l'autre, de construire des rapports humains, c'est-à-dire il les revêt d'un caractère social, d'une présence dans l'espace social. Et c'est justement cette présence en tant qu'être humain et en tant qu'acteur social que veut écarter Leslie Kaplan de la représentation de ses personnages. Car cette présence va à l'encontre de la réalité, et donc à l'encontre de son projet d'écriture à savoir la représentation d'êtres solitaires qui ne sont que l'ombre d'eux-mêmes, des êtres ravalés au rang d'objets dans un lieu aliénant et déshumanisant.

Partant, nous postulons que dans les textes de Leslie Kaplan le vacillement du personnage entre effacement et affirmation de soi doit être envisager à l'aune des conditions d'existence de la parole : sa permissivité ou son impossible déploiement, son interdiction. Car la parole, c'est-à-dire le discours dans toutes ses formes, si elle est

---

<sup>485</sup> Leslie Kaplan, Anna Poggioli, Céline Murillo, Agathe Torti-Alcayaga et Frédéric Sylvanise, « Dialogue avec Leslie Kaplan », *op. cit.*, p. 2.

<sup>486</sup> *Ibid.*

libérée elle permet l'existence narrative du personnage et *in fine* elle permet l'existence réelle de l'individu dans l'espace public. Mais si cette parole est absente elle laisse un vide aussitôt saturé, comme nous l'avons vu, par la présence excessive d'objets remplissant le rôle des personnages ou, pire, par un autre discours forcément hégémonique et totalitaire comme le montre Annah Arendt dont Leslie Kaplan hérite les analyses sur la société totalitaire et sur l'imposition d'une parole unique et d'un discours dominant.

## 2- *Des personnages exclus*

Outre les conditions de l'effacement du personnage ouvrier relatives au milieu professionnel, il y a des conditions extérieures où ce personnage subit un acte agressif d'anéantissement. Des conditions qui se rattachent à la société et à la manière dont elle est gérée de nos jours.

Particulièrement sensible à toutes les formes de violence dans l'espace social, François Bon fait de l'affrontement d'intérêts sociaux contradictoires le fil conducteur de ses textes où les personnages sont effacés ou amenés à s'effacer d'eux-mêmes. En effet, après avoir consacré son premier texte *Sortie d'usine* aux conditions d'un travail aliénant considéré de l'intérieur de l'usine, l'écrivain ne cesse d'élargir son regard pour atteindre le contexte général de l'effacement des ouvriers et de l'individu dans la société où ils vivent.

Dans son texte *Mécanique* par exemple, François Bon donne à lire une expérience de cet effacement à travers le récit de l'enterrement de son père qu'il vient de perdre :

Écrire, on avait commencé d'en approcher : parce que tout cela, ces véhicules, ces noms, avaient traversé le siècle avant d'être déclarés *obsolètes*, c'est de cela qu'avec lui, trois semaines plus tôt, on s'était encore entretenu. De ces véhicules, de ces maisons, de ces noms, des trois générations de garage. Maintenant, évidemment, on est seul avec quelques photographies, et des papiers imprévus. Seul avec les images et les voix qui traversent la nuit, et cette sensation, dans la main droite, rémanente » (*M*, quatrième de couverture. Nous soulignons).

Dans ce récit, la mort du père du narrateur, bien que réelle, revêt une forte dimension symbolique. Elle marque le départ définitif d'un père mais, corrélativement, l'effacement irréversible de tout un métier qui disparaît avec la mort de l'ouvrier, dernier représentant de « trois générations de garage ». Dans *Mécanique* nous assistons à la disparition d'un savoir-faire et d'une culture désormais « déclarés obsolètes » par l'avancée d'un « temps linéaire marqué par [le] progrès » (*M*, p. 24) de la technologie. Un progrès qui transforme le métier de mécanicien « en simple échange standard de pièces de rechange trop complexes pour être soigneusement démontées sur le chiffon posé sur l'établi, comme trente ans durant on l'a vu faire » (*M*, p. 24). Dans ce récit, le triple effacement (du père géniteur, du père ouvrier mécanicien et de son métier) impose l'emploi du passé composé comme temps de l'achèvement : « on l'a vu faire », dit le narrateur. Car il est impossible désormais au père du narrateur d'être présent qu'à travers la mémoire et les souvenirs du passé.

L'idée de l'effacement du personnage impose également au narrateur le recours systématique aux pronoms personnels complément d'objet : « le », « lui », signe de l'absence de la personne désignée et donc de la nécessité de sa prise en charge par le récit. Un récit où le narrateur n'a d'autre choix que de compenser l'absence de son père par la présence de ses attributs : ensemble d'objets représentant métonymiquement le défunt : des objets personnels (appareil photo, photographies, papiers, voix) et des objets relatifs au métier (véhicules, pièces mécaniques etc.). Mais l'ultime objet qui représente désormais le père est « l'urne de métal rouge » (*M*, p. 123) contenant la cendre du corps incinéré. Cette cendre requiert ici une valeur très symbolique, elle n'est pas simplement le résidu d'un corps organique mais le symbole de l'annihilation d'une identité ouvrière rendue en poussière.

Dans *Daewoo*, la situation des personnages ouvriers est beaucoup plus complexe, chose qui explique la structure hybride du texte. En effet, ce roman en strates présente une expérience d'effacement à facettes aussi multiples que variées. La lecture de *Daewoo* nous montre que cet effacement des personnages ouvriers résulte d'une triple exclusion : de l'espace du travail puisque les usines délocalisent, de l'espace social puisque les femmes licenciées se trouvent dans une situation de pauvreté et enfin, une exclusion de l'espace médiatique et du discours politique puisque leur cause n'intéresse plus personne.

En effet, les délocalisations devenues fréquentes marquent des fractures qui « courent la surface du monde et le délitent » (*D*, p. 12), dit le narrateur. Mais il ne s'agit pas uniquement d'un délitement de l'espace urbain, il s'agit surtout d'une rupture brutale dans le déroulement de la vie de ces femmes qui « sape ce qu'on revendique pour soi-même, ses enfants et ses proches, de destin à construire, d'aventure à guider » (*D*, p. 12). En effet, l'un des objectifs du projet d'écriture de *Daewoo* est la mise en exergue de l'impossibilité désormais pour ces femmes de « construire un destin », de « guider une aventure ». En d'autres termes, le roman expose d'abord un état du monde qui est « négligé désormais de tous » (*D*, p. 10) à savoir la « violence sociale qui a jeté sur le pavé 1200 personnes, des femmes surtout » (*D*, quatrième de couverture). Puis, le roman donne à lire les conséquences de cet état du monde raconté par les personnages eux-mêmes dans des séquences narratives, des séquences théâtrales ou lors des entretiens.

La conséquence directe de cet effacement des lieux du travail est l'effacement de ces femmes de l'espace social vu la situation de pauvreté et de misère dans laquelle elles se trouvent après avoir perdu leur seule source de revenu, une situation comme celle que raconte Audrey K. :

On sent les choses avec ce qu'on est, on gamberge. C'est la durée qui est difficile. Alors évidemment que c'est limite. Moi je gagnais bien, à ma mère ou des amies je disais : - Je gagne beaucoup. Et puis tu dis ça à quelqu'un d'autre, et tu vois un sourire en coin [...] Mais quoi, quand tu enlèves le loyer d'abord, et puis les crédits [...], bon, tu divise en quatre, et voilà ce qui me reste par semaine (*D*, p. 49).

Les propos de l'ouvrière au chômage Audrey K. pose le problème de la pauvreté, c'est-à-dire « de la perte de capacité et la privatisation de ressources<sup>487</sup> » en rapport avec le problème de l'exclusion sociale qui en résulte. D'abord, il faut préciser que « la privation de ressource » a des indicateurs qui :

---

<sup>487</sup> Gérard Boismenu, « Inégalité, pauvreté et exclusion sociale : réflexion conceptuelle sur des “notions de la vie courante” », p. 957-977 in C. Zumello et P. Zagefka (dir.), *Égalité/Inégalité(s) dans les Amériques*, Éditions de l'Institut des Amériques, Paris, 2009, p. 968. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/en/books/hors-collection/partie-i-role-de-letat-et-sa-transformation/000204li.pdf> (consulté le 22 octobre 2022).



cernent le style de vie et se regroupent autour des notions telles que les conditions de santé, les contraintes financières, les conditions d'habitation et l'incapacité de se procurer des biens durables (de première nécessité)<sup>488</sup>.

Ces indicateurs de la privation : « les conditions de santé » et « les conditions d'habitation », s'ils concernent directement la vie des individus, ils ne relèvent pas totalement de leur responsabilité. En effet, parler de ces indicateurs en terme de « conditions », c'est-à-dire comme circonstance extérieure, comme contexte, implique la responsabilité de l'État qui doit fournir et entretenir les institutions de santé, d'habitation et d'éducation. Dès lors, toute privation de ressources doit être considérée non pas comme un signe de pauvreté des individus mais comme un acte d'appauvrissement de ces individus ayant comme conséquence l'exclusion sociale :

La "vie appauvrie", et non seulement la pauvreté mérite un traitement qui tienne compte des diverses facettes d'une rupture des liens sociaux ou d'un « décrochage » des populations laissées-pour-compte dans son rapport à la société. La perte de capacité et les privations posent, dans leur extension, le problème de l'exclusion sociale<sup>489</sup>.

La forme de violence sociale subie par les ouvrières et sur laquelle *Daewoo* met particulièrement l'accent est donc l'exclusion par le déni pur et simple du drame des licenciements par les gens du pouvoir insouciants de la catastrophe : « Effacement : parce que tout ici, en apparence, continuait comme avant, simplement » (*D*, p. 11), remarque François Bon. Mais ce déni du problème social n'est finalement qu'un déni des femmes qui vivent ce problème et, par conséquent, le déni de ce qu'elles disent et de ce qu'elles pensent :

Une ouvrière, ça ne saurait que se lamenter. Ça ne sait pas lever les yeux vers les horizons du marché. Alors que je vous parle de nos misères, non merci – pour s'entendre dire : - Ah, on connaît la chanson, ça va on a compris, on lit ça dans les journaux tous les matins [...] (*D*, p. 104).

---

<sup>488</sup> *Ibid.*

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 969.

Cet empêchement voulu de la parole ouvrière est une forme de « violence symbolique » qui s'exerce sur ces femmes, car elle n'est que l'un des procédés de la domination sociale qui s'additionne à d'autres procédés dans le but d'amener ces femmes à la soumission à un ordre social établi. Mais il faut se garder de prendre les femmes ouvrières pour responsables de leurs situations de soumission sous prétexte qu'elles gardent le silence, qu'elles seraient consentantes. Car, en se référant à la définition que donne Pierre Bourdieu de son concept de « violence symbolique », nous nous rendons compte que le consentement des dominés n'est pas un acte conscient et le rapport de soumission obtenu n'est que l'effet d'un conditionnement subi et intégré d'avance :

La violence symbolique [...] est cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui<sup>490</sup>.

Mais ces « instruments » dont parle le sociologue, de quels nature sont-ils ? Et comment dominants et dominés peuvent-ils partager les mêmes « instruments » de domination ?

Il ne s'agit pas ici d'instruments concrets comme ceux qu'on utilise dans un rapport de corps à corps pour amener des individus à la soumission par la violence physique. Il s'agit plutôt de faire des individus cibles des complices de la domination en les amenant à incorporer une manière de penser propre aux dominants par le biais d'une socialisation et d'un discours qui légitime cette domination. En d'autres termes, il s'agit d'un discours qui normalise l'acte de « définir et de mettre l'autre dans une boîte » (*O*, p. 298), un discours qui établit des catégories et qui les justifie par « les besoins de l'Administration » (*O*, p. 297).

Dès lors, comment Leslie Kaplan et François Bon réagissent-ils face à ce discours dominant si enraciné dans l'esprit des individus au point de les effacer de l'espace social, et d'effacer les personnages qui les représentent de l'espace narratif ?

---

<sup>490</sup> Pierre Bourdieu, *Méditations Pascaliennes*, 1997, Paris, Le Seuil, p. 245. Cité par Jean-Michel Landry, « La violence symbolique chez Bourdieu », *Aspects sociologiques*, n°1, vol. 13, 2006, p. 85-92, p. 86.

## B- S'affirmer par la parole

### 1- *Parole et transformation du personnage*

Dans son ouvrage théorique *Les outils*, Leslie Kaplan évoque le mouvement de Mai 68 qu'elle considère comme un questionnement et donc comme une contestation de « la société de consommation, la société du spectacle » (*O*, p. 298). Elle précise que ce mouvement est animé par une pensée transgressive qui a trouvé des « FORMES D'ACTION nouvelles » (*O*, p. 298) pour refuser tous les types de domination et pour contrer les discours qui les légitiment. Ces formes nouvelles, ou renouvelées, sont : « la prise de la parole, le récit, l'importance accordée au questionnement, aux histoires singulières, au détail » (*O*, p. 298). Ce sont ces nouvelles formes d'action qui nourrissent désormais les œuvres de Leslie Kaplan et redéfinissent le rôle de ses personnages qui, à défaut de s'engager dans le monde comme c'est le cas des ouvrières dans ses deux premiers textes, se mettent à le raconter, à le penser. Ce changement de rôle des personnages de Leslie Kaplan est lisible notamment dans sa pentalogie : *Miss nobody Knows* (1996), *Les prostituées philosophes* (1997), *Le psychanalyste* (1999), *Les amants de Marie* (2002) et *Fever* (2005).

Nous nous intéressons particulièrement au deuxième tome du cycle *Depuis maintenant : Les prostituées philosophes*, où la prise de la parole par ces travailleuses du sexe marginalisées et socialement stigmatisées constitue une forme d'action transgressive. En effet, l'acte transgressif est déjà contenu dans le titre du roman, un titre très significatif puisqu'il provoque un effet de surprise en associant deux activités que rien ne semble rattacher : la prostitution et la philosophie. Mais Audrey Lasserre, dans le sillage de Leslie Kaplan pour qui « Penser c'est lier » (*O*, p. 29), établit un lien entre la prostituée, dont le métier consiste à sillonner les trottoirs à la rencontre de clients éventuels, et le philosophe grec Aristote qui se promène dans les rues d'Athènes pour interpellier les gens. C'est l'idée de la mobilité, du « nomadisme » contenue dans le terme « péripatéticienne » (désignant par plaisanterie une prostituée) qui amène Audrey Lasserre à faire le lien entre ces deux catégories : « péripatéticienne – du grec

*péripapetikos*, “qui aime à se promener en discutant”, utilisé en philosophie pour désigner Aristote, qui enseignait tout en marchant, et ses disciples<sup>491</sup> ».

*Les prostituées philosophes* est un roman qui opère donc un déplacement dans la manière de considérer ces femmes travailleuses du sexe en attirant l’attention, pour une fois, sur leurs esprits créatifs au lieu de ne voir en elles que des corps consommables. En effet, dans ce roman il y est question de prostituées qui, imprégnées de l’esprit de Mai 68 et de la libération de la parole, forment un groupe et se mettent à parler, à « philosopher » :

On avait un de ces désirs à parler, pour raconter sa vie bien sûr, mais pas seulement. On sentait que ça nous rendait intelligentes, de parler, toutes le disaient, et se sentir intelligentes, ce n’était vraiment pas, disons, la normale pour nous<sup>492</sup>.

L’emploi de l’imparfait est le signe d’un retour sur des événements qui ont lieu dans une époque antérieure, celle de Mai 68 précisément, raconté au présent de la narratrice et correspondant ainsi au titre du cycle romanesque *Depuis maintenant*. À travers cette expression, Leslie Kaplan voudrait écarter l’idée d’une identité figée dans le temps et l’espace pour confirmer une nouvelle idée selon laquelle l’identité est un processus en perpétuelle construction. En effet, pour Leslie Kaplan, l’identité de l’individu est celle de l’ici et du maintenant, elle se construit indépendamment d’une histoire héritée et extérieure à soi-même. Ainsi, le statut et le rôle du personnage ne sont plus donnés d’avance mais prennent plutôt forme au moment même de la parole, c’est-à-dire au moment où commence la participation de ce personnage au débat public.

C’est donc l’allusion à la période de Mai 68 où la parole est libérée qui explique ce « désir à parler » dans ce groupe de prostituées. Ce que dit Marie-Claude résume les différentes fonctions qu’on a assignées à la parole pendant cette période de l’histoire. D’abord, on parle « pour raconter sa vie », c’est-à-dire pour reconstituer son identité à travers des histoires singulières où on est à la fois le narrateur et l’objet de la

---

<sup>491</sup> Audrey Lasserre, « *Les prostituées philosophes* de Leslie Kaplan ou les pratiques transgressives d’une pensée nomade », p. 121-135 in Anne Simon (dir.), *Nomadisme des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2008. [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/psn/1810> (consulté le 29 octobre 2022).

<sup>492</sup> Leslie Kaplan, *Les prostituées philosophes*, Paris, P.O.L., 1997, p. 77.

narration. Venant de la bouche de Marie-Claude le travesti au nom féminin et masculin, ces paroles trouvent tout leur sens, car l'identité de ce personnage est composée, double, elle a besoin donc d'être redéfinie par Marie-Claude elle-même qui *habite* ce corps problématique.

Qui plus est, la prostitution s'inscrit dans un contexte de double domination : la domination masculine avec une vision articulée par le genre, et une domination sociale et économique qui pousse ces femmes à se prostituer pour vivre. Dans ce contexte de domination, l'identité de ces individus est très souvent assignée par autrui, c'est une identité qui « suppose un rapport de force – le terme assignation le dénote déjà – où celui qui assigne attribue à l'autre un certain nombre de caractéristiques, souvent négatives, que ce dernier n'a pas choisies<sup>493</sup>. » En effet, dans le cas de ces prostituées, elles se trouvent ravalées à une position inférieure dans l'échelle sociale d'abord par la vision masculine, genrée, puis par la situation de pauvreté où elles se trouvent obligées de se vendre pour vivre. Nous comprenons mieux maintenant la nécessité de parler pour ces femmes afin de se libérer de ce verdict social unanimement établi, la nécessité surtout de faire un « bond hors du rang des meurtriers » (*O*, p. 26), comme le dit Leslie Kaplan. Pour ces femmes stigmatisées, le langage devient donc le « point d'Archimède, grâce auquel l'homme peut soulever le monde » (*O*, p. 70), d'abord leur monde à elles puis le monde extérieur en créant un changement dans les mentalités des gens.

Aussi parler « ça nous rendait intelligentes », dit Marie-Claude avant d'ajouter sur un ton ironique que cette qualité, ni elle ni les autres membres du groupe n'en disposaient avant de se mettre à parler, à philosopher. Nous avons l'impression en effet que ces femmes éprouvent une certaine satisfaction dans l'acte de parler, car la parole libère ces femmes non seulement d'une image dégradante imposée par autrui mais aussi de l'image négative qu'elles se font d'elles-mêmes, à savoir le manque d'intelligence. Cette revalorisation de soi par la parole passe d'abord par la situation d'énonciation dans laquelle ces femmes se trouvent quand elles communiquent. Car l'acte de s'adresser à un interlocuteur offre à ces prostituées qui s'auto-disqualifient la possibilité d'exposer aux autres non pas un corps à consommer mais une pensée à partager. En somme, cette

---

<sup>493</sup> Anette Boudreau, « L'identité assignée : du lieu et ses manifestations discursives », *Minorités linguistiques et société*, n°12, 2019, p. 51–66, p. 52. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/minling/2019-n12-minling05056/1066521ar.pdf> (consulté le 29 octobre 2022).

parole leur offre la possibilité de se rapprocher des autres en instaurant un rapport d'altérité, car dire « Je », implique un « Tu » qu'on interpelle, qu'on amène à porter une attention à ce qu'on lui dit et donc à partager, le temps d'une discussion, la condition de vie portée par la parole. Parler, c'est surtout faire acte d'une présence d'abord dans l'espace narratif pour le personnage à travers le récit d'une subjectivité et d'une singularité, et d'une présence dans l'espace social pour l'individu qui, par la communication, intègre une communauté basée non pas sur l'antagonisme mais sur la diversité.

D'un autre côté, ces femmes éprouvent une certaine jubilation en se mettant à parler comme si elles se livraient à un jeu lors de la manipulation de la langue :

Elles [les prostituées] opèrent un travail sur la langue comme dans le jeu qui se forme entre elles autour de l'expression " les filles sont des filles ", dans la polysémie du terme qui désigne la femme et la prostituée. Elles placardent ces trouvailles de la langue sous forme d'affiches dans leur lieu de vie<sup>494</sup>.

Mais pourquoi parler procure-t-il un tel plaisir pour ces femmes ?

La réponse résiderait dans la nature du travail qu'elles exercent, un travail qui consiste à offrir du plaisir et non à le recevoir, car elles répondent aux désirs de l'autre qui ne se soucient guère de leurs désirs à elles. Dans cette situation proche de l'agression et où le plaisir est uniquement donné, ces femmes trouvent dans la parole libre, dans la pensée partagée le plaisir dont elles ont-été privées. Car « penser c'est s'exposer, et d'abord à sa propre pensée, aux conséquences de sa propre pensée et cela a à voir avec le plaisir, le plaisir de penser » (*O*, p. 251), affirme Leslie Kaplan. Pour ces personnages donc, l'acte de penser constitue une création d'un espace nouveau qu'elles meublent à leur guise par l'imagination et par les mots. Car cette parole, en jouant avec la langue, elle agit sur elle et la transforme et, par la même occasion, transforme le monde en le remuant, en le mettant en question. Et c'est dans ce sens que la pensée peut être considérée comme un jeu car « par la pensée "tout est possible", situations, personnages, jeux avec le langage lui-même » (*O*, p. 251), ajoute l'écrivaine.

---

<sup>494</sup> Audrey Lasserre, « *Les prostituées philosophes* de Leslie Kaplan ou les pratiques transgressives d'une pensée nomade », *op. cit.*

Que ce soit dans un débat public sur la société et la politique ou dans une conversation banale et joyeuse, les prostituées se transforment par cette parole en philosophes. En d'autres termes, leur parole n'est plus un simple bavardage, un simple « bruit », elle devient dans le roman de Leslie Kaplan un « discours » qui peut valoir n'importe quel autre discours, même le discours politique. Car, comme le montrait Jacques Rancière, la politique apparaît :

lorsqu'un ensemble d'individus incomptés comme partie prenante de la société se fait entendre comme groupe de sans-part et dénonce l'injustice et la violation du principe d'égalité qui fonde toute société démocratique. Ces exclus confrontent ainsi leur représentation du réel à celle qui domine. Ils revendiquent leur droit à retirer de cette communauté une part égale de biens communs à celle des membres reconnus de la société. La politique est donc le lieu d'une confrontation de deux mondes, celui qui est effectif, réel, et l'Autre, c'est-à-dire cette représentation du monde qui offre une part des biens aux sans-part, soit aux groupes d'individus exclus. Elle est, en d'autres mots, l'institution du litige<sup>495</sup>.

## 2- *Quand le « bruit » devient discours*

La parole transforme donc les individus en leur donnant la possibilité de penser d'abord leur propre condition puis celle du monde autour d'eux. La lecture des textes de Leslie Kaplan et de François Bon montre qu'en se mettant à parler, les personnages prennent conscience de leur situation, et c'est de cette remise en question de leur propre situation qu'ils partent pour remettre en question toute la société et tout le système. Dans ce sens, les personnages dans *Daewoo* ainsi que dans les textes de Leslie Kaplan, à un moment du récit, avouent leur part de responsabilité dans leur situation d'effacement, c'est-à-dire de domination. Dans *Daewoo* par exemple, l'ouvrière licenciée Barbara G. dit :

Les licenciements, comme si on en portait nous-mêmes la responsabilité,  
dit-elle : parce qu'on n'a pas su assez se battre, parce qu'on n'a pas fait

---

<sup>495</sup> Isabelle Lanthier, Compte rendu de [*La mésentente* de Jacques Rancière, Paris, Galilée, 1995, 188 p.] *Politique et Sociétés*, 16(3), 1997, p. 158-160, p. 158. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ps/1997-v16-n3-ps2501/040089ar.pdf> (consulté le 30 octobre 2022).

ce qu'il fallait, comme il le fallait, parce qu'on n'a pas été assez fortes ?  
Et c'est ça qui taraude, vous réveille [...] (*D*, p. 123).

Dans *Décor ciment* également, le personnage Goëlle se livre à la critique des individus relégués en marge de la ville, dans les banlieues en disant :

Jetés là aux rives d'une planète de rebut, comment dire ça autrement, et savoir pourquoi ils tombent en tel mépris d'eux-mêmes : puisqu'ils acceptent (*DC*, p. 27).

Isa Waertens aussi la gardienne de l'immeuble connue comme voyante prend conscience de la part de responsabilité de ces individus dans leur situation de misère :

Peut-être qu'on y est pour quelque chose, on l'avait choisi, sans doute, d'être ici ? (*DC*, p. 15).

Ou encore cette remarque qu'on entend très souvent chez les dominants :

Les événements ressemblent toujours à ceux qui les subissent » (*DC*, p. 15).

Cette dernière phrase de la gardienne est d'une violence inouïe puisqu'elle met, non pas une part de responsabilité sur le dos des dominés, mais la responsabilité toute entière rappelant ainsi la caractéristique marquante du discours des dominants à savoir sa capacité à véhiculer et à légitimer les différentes formes de violence sociales, économiques et politiques.

Mais, en contrepartie, le discours violent des dominants provoque très souvent ce que Jean-Claude Lebrun appelle une « fureur langagière<sup>496</sup> » du côté des dominés. Cette « fureur langagière » est ce qui caractérise le roman *Daewoo* de François Bon où le conflit opposant ouvriers et pouvoir est tant langagier que social et économique, un conflit où le choix des mots peut déterminer le sort de centaines d'ouvrières et d'ouvriers. Dans cette optique, il faut rappeler que *Daewoo* porte sur une affaire qui était amplement médiatisée avant de sombrer dans l'oubli. Et c'est pour faire face à l'oubli et à l'effacement que François Bon décide d'écrire : « Si les ouvrières n'ont plus leur

---

<sup>496</sup> Jean-Claude Lebrun, « François Bon, écrivain de l'inharmonie », *op. cit.*, p. 279.



place nulle part que le roman soit mémoire », dit François Bon en quatrième de couverture de *Daewoo*.

Nous nous arrêtons sur le constat douloureux qui constitue le point de départ de tout le projet d'écriture du roman : les ouvrières de Daewoo « n'ont plus leur place nulle part ». Dans ce contexte de risque de l'effacement des ouvriers en tant qu'individus et en tant que citoyens, le terme « place » utilisé par l'auteur pourrait renvoyer au terme grecque « Agora » : « lieu public situé dans le centre de la ville où les citoyens se rendaient pour échanger leurs opinions concernant les affaires publiques et privées<sup>497</sup>. » En effet, en l'absence d'espace d'expression comme les médias par exemple, François Bon fait de son roman une sorte d'Agora fictif où se tient un débat public qui devrait avoir lieu entre les acteurs sociaux, un débat à même de faire « entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit<sup>498</sup> ».

La distinction qu'établit Jacques Rancière entre « discours » au sens d'allocution bien soutenue et bien organisée et « bruit » au sens d'un ensemble de sons inaudibles. Ces deux formes de la parole appartiennent chacune à une catégorie sociale différente : le discours officiel des détenteurs du pouvoir d'un côté et la parole (le bruit) des victimes des décisions politiques de l'autre. Mais ceci ne veut pour autant pas dire que la violence langagière est uniquement le propre du discours officiel, bien au contraire, les mots de la violence sont à chercher des deux côtés : du côté des « puissants » (*D*, p. 12) et du côté des « vaincus » (*D*, p. 10), selon les termes de François Bon. Car dans *Daewoo* les ouvriers condamnés au silence regagnent leur droit de s'exprimer et de répondre à la violence contenue dans les discours officiels par une parole aussi violente.

Remarquons d'abord l'antagonisme entre ce que disent les « puissants » et ce que disent les « vaincus » dans le texte, antagonisme au niveau de la forme, des modes de présentation, des lieux de présentation, du contenu et de la visée du discours. En effet, si la parole ouvrière recueillie par l'auteur et présentée sous forme d'entretiens n'est permise que dans des endroits isolés (cellules de reclassement) ou des endroits privés (appartements), le discours des politiciens, lui, est présenté sous forme de déclarations

---

<sup>497</sup> Maria Ananiadou-Tzimopoulou, Alexandra Yérolympos et Athina Vitopoulou, « L'espace public et le rôle de la place dans la ville grecque moderne. Évolution historique et enjeux contemporains », *Études balkaniques*, 14/2007, p. 27-52, Notes (2). [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/227> (consulté le 2 février 2022).

<sup>498</sup> Jacques Rancière, *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, p. 53.

officielles relayées par tous les médias dont dispose le capital. Cette inégalité au niveau de la diffusion de la parole s'explique par une ségrégation qui se fait selon la classe sociale et le niveau d'instruction de chaque locuteur. D'une part, il y a ces discours officiels, comme celui de Jean-Pierre Aubert par exemple, l'expert chargé d'une mission interministérielle sur les mutations économiques, un discours qui prend des formes diverses : « Les déclarations, les reportages, les rapports. Les chiffres et les commentaires » (*D*, p. 12), et qui, de surcroît, est porté par une « voix posée et propre » (*D*, p. 12). D'autre part, il y a la parole ouvrière, celle de Géraldine Roux par exemple, une parole que personne n'entend car interdite des plateformes médiatiques : « je posais une question, juste comme ça, à la main, écrit sur la photocopie. Mais eux, ils ne la lisaient pas, ma question » (*D*, p. 105). Une parole interdite même d'être affichée sur le « panneau libre expression » à l'usine : « Alors ils ont voulu tout arracher, sous prétexte que c'était le panneau des petites annonces et que j'en faisais une manifestation politique » (*D*, p. 105).

Cet intérêt particulier que porte Géraldine Roux à la politique fait d'elle l'interlocutrice idéale pour le narrateur-enquêteur : « Je m'étais dit, en l'écoutant : enfin, la politique » (*D*, p. 103), remarque-t-il après une première rencontre avec Géraldine à Fameck en juillet 2003. Nous nous intéressons à l'exemple de Géraldine Roux car ses mots sont représentatifs d'une parole ouvrière hissée au statut de discours. En effet, l'ouvrière mêle dans ses propos à la fois le franc-parler qui caractérise la classe ouvrière : « quand on écoutait Géraldine, on avait l'impression d'un livre ouvert » (*D*, p. 103) et la bonne utilisation de la langue considérée comme le propre de la classe politique : « Puis une voix très claire, d'une syntaxe précise » (*D*, p. 103), remarque François Bon qui va même jusqu'à la comparer à son ami l'écrivain Pierre Bergounioux.

À travers la confrontation de la parole de l'ouvrière licenciée Géraldine Roux à celle du délégué interministériel Jean-Pierre Aubert, l'auteur met en exergue le conflit langagier qui se crée autour du drame social des licenciements, un conflit dont les mots sont l'arme de pointe : « les mots, comme dit Brice Parain, sont des "pistolets chargés"<sup>499</sup>. » Dans cet affrontement apparaît clairement l'opposition entre « les tonnes de mots » des « experts », ces mots « qu'on vous présente comme ceux de l'évidence,

---

<sup>499</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 29.

de la raison », et les mots de l'ouvrière qui servent à montrer « qu'il y aurait peut-être à raisonner autrement » (*D*, p. 104).

Mais à quoi réside cette manière de raisonner la réalité sociale autrement que ce qu'on voulait nous faire croire ?

L'entretien avec Géraldine Roux montre qu'elle est une interlocutrice résignée, prête à prendre « des flingues » (*D*, p. 105) elle aussi. Elle est surtout une interlocutrice méthodique qui commence d'abord par relever, dans son cahier acheté au Leclerc, les mots des autres, ces mots « pistolets » porteurs « des idées qu'ils défendent, côté pouvoir » (*D*, p. 105). Après ce travail de *repérage*, l'ouvrière procède à la *démystification* du discours officiel très souvent considéré comme « des lois hors du monde, des choses comme les nuages, la pluie et les orages » (*D*, p. 105). Une fois les mots du pouvoir replacés dans leur contexte social, Géraldine Roux passe à la *déconstruction* de tout le discours officiel en montrant les failles du raisonnement de ces gens très éloignés de la réalité sociale : « les Aubert et ceux qui leur ressemblent, qu'est-ce qu'ils en savent, du monde qu'ils traitent et de ce qu'on y fait avec leurs mots » (*D*, p. 113), interroge-t-elle.

Dans son travail de repérage, Géraldine Roux décèle dans le discours mis en italique de Jean-Pierre Aubert des mots déviés intentionnellement de leur sens premier, des mots qui servent non pas à dévoiler - au sens sartrien du terme - une réalité sociale pour la changer : « dévoiler c'est changer<sup>500</sup> », dit Jean-Paul Sartre, mais ils servent plutôt à fausser cette réalité. Dans l'entretien avec Géraldine Roux, l'action de dévoilement bascule du côté ouvrier puisqu'elle prend en charge la re-sémantisation des mots du pouvoir. Ainsi, quand le délégué interministériel emploie l'expression « *mutation économique* » (*D*, p. 110), Géraldine Roux intervient pour clarifier que le mot « mutation » n'est qu'une manière d'atténuer le mot « crise » utilisé par les ouvriers : « on en était encore à dire crise et d'autres mots sales » (*D*, p. 111), ironise l'ouvrière. Aussi Géraldine Roux s'attelle-t-elle à montrer que les mots du pouvoir déguisent la violence subie par les travailleurs licenciés et ce en analysant ce titre : « *Les mutations industrielles vecteur de la modernisation publique* » (*D*, p. 113). Ce qu'il faut comprendre de ce titre selon Géraldine Roux est que le malheur des ouvriers licenciés fait le bonheur de l'État : « Notre chômage leur fait du bien » (*D*, p. 112-113),

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 28.

reformule l'ouvrière. Aussi faut-il remarquer dans le discours en italique du délégué la facilité avec laquelle sont énoncés des mots d'une violence extrême comme « *l'usine jetable* ». Un qualificatif utilisé pour désigner les nouvelles usines qui seraient « *plus sensibles aux cycles économiques [...] comme pour Mitsubishi près de Rennes, il peut se passer quatre ans entre l'ouverture et la fermeture* » (D, p. 109).

Autre signe de violence langagière est le caractère hautin du discours officiel. Ainsi, pour l'expert Jean-Pierre Aubert, les ouvriers sont incapables de comprendre les exigences d'un marché en perpétuel changement car « *on garde toujours un fourneau dans sa tête* » (D, p. 109), fustige-t-il. Vexée par ce discours rabaissant et agressif, Géraldine Roux passe à l'offensive et se met aussitôt à déconstruire les idées que le délégué interministériel présente comme logiques. « Moi, Géraldine, j'ai un haut fourneau dans la tête ? » (D, p. 109), s'indigne-t-elle. Cette indignation de l'ouvrière montre à quel point l'expert ignore la région d'où il emprunte le détail « fourneau », la Lorraine en l'occurrence. Géraldine Roux, dans une adresse directe à l'homme d'État, lui insinue que si elle a passé des années de sa vie à Daewoo c'est qu'elle a compris, comme tous les habitants de la Lorraine, que l'industrie lourde fait désormais partie du passé. Pour ce qui est de « l'usine jetable », elle lui fait savoir que ce terme ne désigne que l'exigence économique, c'est-à-dire *les choses logiques*, mais il ne prend pas en considération *la logique des choses*, c'est-à-dire les conséquences désastreuses sur l'identité individuelle et collective des ouvriers : « il n'y a pas d'*usine jetable* [...] sans qu'on jette avec ce qu'on y a mis, nous » (D, p. 109), confirme Géraldine Roux.

Pour François Bon donc, la parole de Géraldine Roux ainsi que celle de toutes les autres ouvrières interviewées constitue un dispositif narratif qui permet au roman d'interroger « les discours sociaux et les cadres dominants de perception et de narration<sup>501</sup>. » Par le biais de cette parole libre, la langue littéraire prend une dimension politique à travers le discours produit qui s'érige comme un refus du discours unique des dominants, c'est-à-dire comme un contre-discours à même sinon de changer le monde, du moins à le remuer. Partant, nous pouvons affirmer qu'il y a une politique de la littérature chez François Bon qui consiste à un travail de la forme et à un usage particulier de la langue : une forme qui tient compte de la complexité et de la pluralité des voix des personnages qui foisonnent dans ce roman à la composition polyphonique, et une langue

---

<sup>501</sup> Alexandre Gefen, *La littérature est une affaire politique*, L'observatoire, Paris, 2022, p. 12.

perméable à la rugosité et la précarité de la parole recueillie à travers la variation des registres de langue : « Ce travail de composition polyphonique correspond à une recherche d'excès de voix, de registre, propre à restituer au plus juste la perception d'un monde désormais éclos à tous les sens possibles<sup>502</sup> », écrit Aurélie Adler. Dans les romans de Leslie Kaplan et de François Bon, il y a en effet autant de sens possibles qu'il n'y a de voix, et c'est ce que nous considérons comme un renouvellement du lien entre la littérature et la politique chez les deux écrivains ainsi que chez la plupart des écrivains de leur génération et même de la génération d'après.

Nous citons ici l'exemple de l'un de ces jeunes écrivains, Arno Bertina en l'occurrence, qui donne à lire dans son roman *Des châteaux qui brûlent*<sup>503</sup> une situation insolite mais qui permet à la parole de revenir aux ouvriers et à la peur de changer de camp.

Il s'agit en effet d'un secrétaire d'État nommé Pascal Montville venu parler au personnel d'un abattoir de volaille en pleine procédure de liquidation judiciaire mais qui se trouve séquestré par ces derniers qui se sentent délaissés par les autorités dont il est le représentant. Dans la première partie du roman intitulée « spontanément », le secrétaire d'État pressé n'écoute plus les ouvrières qui veulent lui expliquer la situation : « Vers la fin il accélère-on n'a plus la parole » (*DB*, p. 16). Après, ce sont les ouvriers qui n'écoutent plus la description que donne Pascal Montville de la situation : « Il ne se rend pas compte qu'on n'écoute pas, que l'écouter c'est impossible » (*DB*, p. 24). Puis c'est la colère qui se déchaîne : « sitôt sa phrase terminée tout le monde a hurlé », et c'est la peur qui change de camp : « parlant avec la trouille au ventre » (*DB*, p. 26). En fin, la colère s'est transformée en acte, et la séquestration soudaine du secrétaire d'État se transforme sans préméditation à un huis-clos où nous découvrons les positions politiques de chacun des différents personnages à travers la parole spontanée dans des monologues et des dialogues. Ainsi nous découvrons que le secrétaire d'État est du côté des salariés : « Je ne défends pas les patrons qui ont poussé l'entreprise dans le mur [...] je veux sauver des milliers de petits salaires » (*DB*, p. 34-35). Et le syndicat, selon les mots de Hamed

---

<sup>502</sup> Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », p. 83-93 in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 (généré le 13 novembre 2022). [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/psn/473> (consulté le 7 novembre 2022).

<sup>503</sup> Arno Bertina, *Des châteaux qui brûlent*, Folio, 2019 (la référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *DB*).

l'ex-syndicaliste, s'avère conformiste et légaliste : « Les syndicats détestent ce qui est inhabituel. Les syndicats ne sont pas révolutionnaires, ils sont légalistes » (*DB*, p. 221), dit-il.

*Des châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina est surtout un roman où le débat politique cesse de se faire uniquement entre pairs, ce débat est aussi possible entre Fatoumata Diarra l'ouvrière et un ministre car, dit-elle, « désormais la parole circule différemment » (*DB*, p. 191). La parole partagée ouvre une voie du possible en permettant à l'ouvrière de participer au débat portant sur l'avenir de l'entreprise dans laquelle elle travaille et d'expliquer, par ses propres mots, l'alternative proposée par son interlocuteur le secrétaire d'État. Cette alternative est la création d'une SCOP, une coopérative ouvrière, comme celle créée dans une filiale du géant Unilever, une « usine près de Marseille, où étaient fabriqués les thés Lipton, Éléphant [...] Mais ils ont voulu délocaliser, pour augmenter encore les profits » (*DB*, p. 192). Après trois années de lutte, les ouvriers ont réussi leur coup : « On a viré les actionnaires » (*DB*, p. 195) annonce un membre de la SCOP au micro de France Info. Enthousiaste à cette idée, l'ouvrière Fatoumata Diarra prend la parole et expose son interprétation de ce changement possible : « Demain il faudra tout vivre différemment. Dans une coopérative il peut y avoir un semblant de hiérarchie, des postes attribuées mais tout le monde est associé » (*DB*, p. 194), explique-t-elle.

## C- Portée politique du contre-discours

### 1- *La parole, une voix/e du possible*

L'intégration de la parole de l'autre dans l'espace narratif contemporain contribue à ce que la littérature soit une « affaire politique », selon les mots d'Alexandre Gefen. Pour Leslie Kaplan et François Bon, la voix des personnages est une manière de transpercer le réel et d'aller au-delà de l'image simpliste véhiculée par les discours officiels, elle est une manière d'écrire non pas sur la cité mais *dans la cité*. Nous empruntons l'expression que nous soulignons à Bruno Blanckeman qui, à travers l'étude

de deux écrivains contemporains Nicole Caligaris et Yannick Haenel <sup>504</sup> revient sur le lien entre la littérature et la politique et pose la question de la responsabilité de l'écrivain et de l'engagement littéraire. Cette question de la responsabilité, Bruno Blanckeman propose de la poser en termes d'*implication* :

Par *implication*, j'entends donc un type d'engagement qui, n'étant pas validé par une quelconque situation de force dans la Cité, fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel. C'est le degré d'équivalence établi par le trouble, sinon le chaos, entre les failles d'une situation civile et celles d'une littérature entendant en rendre compte sans garantie symbolique autre que sa recherche d'une ligne d'énonciation et d'un rapport à la langue adéquats, qui définit ce type particulier d'engagement<sup>505</sup>.

De ces propos de Bruno Blanckeman, nous retenons l'idée suivante : faire de la parole ordinaire des gens simples un outil qui déstabilise la perception du réel pour y trouver d'autres sens possibles est une manière de s'impliquer politiquement dans la cité. Une idée qui rappelle la définition que donne Annah Arendt de la politique, philosophe dont Leslie Kaplan est d'une certaine manière l'héritière des analyses sur la société totalitaire et sur la politique en général :

La politique pour elle [Annah Arendt] n'a pas l'ambition de la résolution universelle des conflits, mais s'attache à des actes, ouvre des éclaircies, assure des espaces, sans cesse renouvelés et soutenus. Et si ce ne peut être l'espace du monde entièrement éclairé, que ce soit au moins dix autour d'une table : c'est déjà le commencement de la polis, de la cité<sup>506</sup>.

Dans cette définition, Annah Arendt établit une opposition entre deux conceptions de la politique : une première conception qu'elle nie à savoir la politique comme une « ambition de la résolution universelle des conflits », c'est-à-dire la politique

---

<sup>504</sup> Bruno Blanckeman, « L'écrivain *impliqué* : écrire (dans) la cité » *op. cit.*

<sup>505</sup> *Ibid.*

<sup>506</sup> Françoise Collin et Mara Montanaro, « Poétique et politique du fragmentaire. Entre le texte et le livre : Blanchot/Arendt », *Sextant*, 33/2016, mis en ligne le 23 mai 2016, p. 35-51, p. 46. [En ligne], URL : <https://journals.openedition.org/sextant/603> (consulté le 5 novembre 2022).

comme un désir absolu, et donc comme ensembles de promesses difficile à tenir. Et une deuxième conception qu'elle maintient à savoir la politique comme prosaïsme et comme pratique sur le terrain, idée soutenue par l'accumulation des verbes d'action « s'attache », « ouvre » et « assure ».

Mais ce qui retient notre attention dans cette affirmation est que pour Annah Arendt, la condition *sine qua non* de la réalisation de cette politique de la praxis est l'instauration d'un débat entre « aux moins dix autour d'une table », dit-elle. Le nombre « dix » introduit l'idée d'une pluralité de voix, le lieu « table » introduit l'idée d'un face-à-face, c'est-à-dire d'une confrontation entre un discours et un contre-discours, et l'adverbe « autour » souligne l'idée d'une dé-hiérarchisation de toutes ces voix et de tous ces discours. La pluralité, la liberté de la parole et l'égalité dans la distribution de cette parole sont donc les trois facteurs nécessaires pour ne pas sombrer dans l'obscurité du totalitarisme. En effet, l'idée de la « clarté » exprimée dans la définition d'Annah Arendt à travers tout un champ lexical de la lumière : « ouvre des éclaircies » et « entièrement éclairé » induit, en filigrane, l'idée de l'ombre et de l'obscurité. Ce contraste entre ombre et lumière serait une métaphore de la lutte politique parce que cette ombre n'est que l'effet d'un discours unique, un discours dominant qui cache tout autres interprétations, tout autres sens possibles.

Héritant de cette pensée politique d'Annah Arendt, Leslie Kaplan propose dans ses différents textes une nouvelle « façon d'être au monde » (*O*, p. 87), une façon qui consiste à « vivre le monde comme étonnement, surprise, rencontre. Et commencement » (*O*, p. 87). Leslie Kaplan reprend à son compte l'idée du « commencement » qui est au cœur des analyses politique d'Annah Arendt : « Il faut écrire, agir, dans l'absence de tout, tracer le commencement dans le recommencement<sup>507</sup> », affirme la philosophe. Nous retrouvons en effet dans le neuvième et dernier cercle de *L'excès-l'usine* une illustration de cette idée du refus du « Tout » par un récit qui établit un perpétuel « recommencement ». Dans cette dernière partie du texte « tout se dissout et recommence » (*EU*, p. 105), dit la narratrice marquant ainsi une rupture dans la totalité de « la grande usine univers » (*EU*, p. 11).

Cette rupture est soulignée par le déplacement que l'écrivaine opère au niveau du cadre spatial passant des usines et des ateliers à « une vieille place, très belle » dans

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 47.



« un quartier populaire » (*EU*, p. 105). Rappelons ici qu'à l'usine « Il n'y a pas d'histoire. C'est la terreur » (*EU*, p. 17), et c'est cette assignation au silence qui fait qu'à l'usine « On est seule, on est dans ses gestes », « On est rejetée » (*EU*, p. 14-15). Ce qui manque donc à l'usine est la parole, c'est-à-dire la possibilité de mettre des mots sur un réel figé par un discours unique, des mots qui « ouvrent l'infini » (*EU*, p. 17), dit la narratrice. Dès lors, ce déplacement d'un cadre fermé, achevé à un espace ouvert est très significatif car il symbolise un déplacement d'un milieu où il n'y a qu'un discours unique, celui de la coercition et de la domination, à un espace convivial où les personnages se mettent ensemble et se livrent à converser : « C'est dans un quartier populaire, une vieille place, très belle. On boit un café à une table, sous les arcades » (*EU*, p. 105).

Nous comprenons mieux maintenant l'importance de cette ouverture dans l'espace et dans les esprits qui caractérise la fin de *L'excès-l'usine*. D'abord, ce changement de cadre permet aux personnages « humains » d'occuper le devant de la scène qui, au début du texte, était comblée par des objets : « Où sont les choses ? » (*EU*, p. 106), s'interroge la narratrice en observant les gens dans la vieille place publique. Puis, cette scène de la vie quotidienne en dehors de l'usine présente un cadre propice à la parole libre puisqu'elle présente des personnages distraits qui boivent du café autour d'une table : « A la table voisine il y a un groupe de femmes. Elles boivent en se parlant » (*EU*, p. 106). Et c'est par cette parole ordinaire, voire même par ce bavardage diffus que ces femmes tentent de se libérer de la joug des discours uniformisés et uniformisant qui parlent d'elles et qui, en apparence les décrivent, mais en réalité les accablent comme le montre Marie Darrieussecq : « Quand j'ai lu Butler, bien plus tard, j'ai compris que les discours qui décrivent les femmes ne les décrivent pas : les descriptions leur donnent des ordres<sup>508</sup> ».

Aussi cette entreprise de se renouveler par la parole à la fin de *L'excès-l'usine* est-elle supportée par tout un champ sémantique de la fluidité. D'abord, la fluidité de l'air qui devient « léger, transparent, presque liquide », puis de l'eau de la fontaine : « Au milieu de la place, une fontaine. Matière de l'air, bruit de l'eau, faiblesse, tout se dissout et recommence. On flotte » (*EU*, p. 105). Une fluidité et un flottement le tout accentué par le contraste avec la raideur et l'immobilité de la statue du roi qui a donné son nom à

---

<sup>508</sup> Alexandre Gefen, *La littérature est une affaire politique*, op. cit., p. 330.

la place : « Au fond de la place, il y'a une grande statue, lourde et précise, un roi à cheval comme il peut y en avoir » (*EU*, p. 106). Les deux images de la fontaine et de la statue soulignent l'opposition entre l'idée de la vie si fragile et si éphémère représentée par le mouvement et le son de l'eau et celle de la mort représentée par l'inertie et le silence du marbre. Chez Leslie Kaplan, cette fragilité de la vie se voit dans la précarité de la parole qui la décrit : « Le précaire est lié à la parole, à l'inquiétude au sein même de l'appui : les mots, au sein même de cette vie vivante des mots » (*O*, p. 88).

Cet intérêt qu'accorde Leslie Kaplan à la parole précaire s'accroît à mesure que le geste littéraire s'assigne de nouveaux objectifs. En effet, d'une parole présentée comme murmure sourd et confus dans les terrasses des cafés, cette parole se clarifie et s'affirme en prenant la forme d'un discours direct dans les *Prostituées philosophes*. Mais, en passant de la fiction aux interventions sur le terrain (dans les ateliers d'écriture) la parole de l'autre devient d'abord un « jeu avec les mots », puis elle se développe en une « pratique de mots, de phrases, du langage en tant que tel » (*O*, p. 249).

En effet, d'octobre 2000 à février 2001, l'écrivaine assiste à des discussions collectives et ouvertes dans le cadre de ce qu'elle appelle les « Cafés parlés ». Il s'agit d'un projet que Leslie Kaplan nomme *Quelle vie* et pour lequel elle se rend une semaine sur deux, dans le Val-de-Nièvre, près d'Amiens. Ces rencontres donnent naissance, à travers des notes prises, à des textes où Leslie Kaplan n'écrit pas *sur* les habitants de la vallée de la Nièvre mais *avec* leurs mots :

La vallée de la Nièvre mérite d'être regardée avec de grand yeux  
disait quelqu'un l'autre soir au Relais Picard  
on parlait de la première embauche  
et elle mérite sûrement aussi d'être écoutée  
avec des oreilles ouvertes<sup>509</sup>.

À l'image de cet extrait, tous les textes issus des « Cafés parlés » sont jalonnés par le verbe introducteur « dire » par le biais duquel Leslie Kaplan rapporte les paroles des ouvriers : « disait quelqu'un », « disait Yvette », « disait Paul », « disait Robert<sup>510</sup>. »

---

<sup>509</sup> Dossier, *Leslie Kaplan, Cafés parlés*, 16 janvier 2000, [En ligne] URL : <https://remue.net/Leslie-Kaplan-Cafes-parles> (consulté le 1 novembre 2022).

<sup>510</sup> *Ibid.*

La conjugaison du verbe « dire » à l'imparfait soulignerait l'idée d'une parole rapportée sans prendre en compte ni son commencement ni sa fin, une parole inachevée dont l'imparfait implique la part d'inaccompli. Car si dans les neufs « chroniques » formant l'opuscule *Quelle vie* les habitants de la Vallée exposent leur vie quotidienne : « la première embauche », « l'argent », « le temps libre », « les hommes et les femmes », c'est pour suggérer « une forme de nostalgie pour une vie communautaire disparue, une culture ouvrière en voie de décomposition après la fermeture de l'usine<sup>511</sup> ».

Mais ce que nous retenons de ces textes constitués de paroles rapportées est la discrétion, sinon l'effacement de la narratrice-interlocutrice cédant la parole aux ouvriers. En effet, dans l'extrait que nous avons cité l'écrivaine se subordonne volontiers à la parole de l'ouvrier en commençant son texte par une remarque avancée par ce dernier parlant de sa première embauche à l'usine de textile Saint-Frères. En effet, durant toute la rencontre, Leslie Kaplan ne fait que confirmer la parole des ouvriers en avançant des remarques du genre : « mérite sûrement aussi d'être écoutée avec des oreilles ouvertes » qui ne fait que renforcer ce que vient de dire un ouvrier. Cette subordination voulue porte atteinte à l'autorité de l'autrice qui se met non plus dans une posture de productrice d'un savoir mais plutôt dans une posture de réception d'une parole et de partage d'une expérience de vie. En témoigne le recours au pronom personnel « On » : « on parlait de la première embauche » qui n'est plus celui de la dépersonnalisation et de la solitude comme dans *L'excès-l'usine* mais plutôt de la multiplicité et de la participation. Aussi cet effacement de l'autrice prépare-t-il la forte présence du pronom personnel « Je » qui ne désigne plus l'intellectuelle Leslie Kaplan mais l'ouvrier qui mène désormais la conversation. Nous ne sommes plus donc dans l'impossibilité d'un « Je » comme dans l'espace usine, nous sommes plutôt dans la constitution d'une collectivité qui tient compte de la capacité de chacun à parler et donc à penser.

Pour développer cette idée d'une collectivité qui se constitue par la parole et par la conversation, Leslie Kaplan met en œuvre une démarche de création littéraire participative dans des ateliers d'écriture qu'elle anime dans des quartiers populaires. Ces séances d'écriture permettent aux participants de passer de la parole dite à la parole

---

<sup>511</sup> Julien Lefort-Favreau, « Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences », *Tangence*, n°107, 107/2015, p. 55-72, p. 65. [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/tangence/1117> (consulté le 14 novembre 2022).

écrite, c'est-à-dire elles leur permettent d'établir ce que l'écrivaine appelle un rapport « concret, personnel » au monde (*O*, p. 249). Un rapport concret parce que cette écriture sera contenue dans un livre qui est un « objet qui circule » (*O*, p. 250), et un rapport personnel parce qu'elle est la recherche de « son style propre, style au sens le plus large » et « “le style c'est l'homme” » (*O*, p. 250), rappelle Leslie Kaplan.

Ces ateliers d'écriture créent donc un lien social d'une autre nature, un lien basé sur un nouveau rapport des gens ordinaires à la culture, basé sur la possibilité de partager un même « capital symbolique ». Dans ce sens, ces ateliers d'écriture véhiculent une éthique et une politique de la littérature chez l'écrivaine visant à créer une nouvelle communauté en parallèle de celle qui existe déjà : il s'agit d'une « communauté littéraire ». Ainsi, à l'idée ancienne de l'établissement comme prise en compte de l'intelligence de masses, Leslie Kaplan fait correspondre aujourd'hui « une définition inclusive dans la foi, dans l'intelligence des masses de lecteurs et d'écrivains non professionnels<sup>512</sup>. » C'est un nouveau rapport égalitaire qu'elle tente d'établir au sein de la société actuelle de domination et d'exclusion, en d'autres termes, c'est une nouvelle conception de la démocratie qu'elle adopte :

La démocratie est l'action qui sans cesse arrache aux gouvernements oligarchiques le monopole de la vie publique et à la richesse la toute - puissance sur les vies [...] La société égale n'est que l'ensemble des relations égalitaires qui se tracent ici et maintenant à travers des actes singuliers et précaires <sup>513</sup>.

## 2- *Vers une nouvelle dynamique sociale*

À travers les ateliers d'écriture, Leslie Kaplan envisage donc de créer une autre communauté possible, celle de la lecture et de l'écriture, un projet qu'elle partage avec François Bon pour qui « Tous les mots sont adultes » : les mots des jeunes de banlieues, des détenus, des lycéens et des ouvrières licenciées. Ces ouvrières dont l'une d'elles avoue à l'écrivain : « Les gens qui liront votre livre c'est pareil, je suis sûr qu'ils vous aiment bien : quelqu'un qui écrit sur les ouvriers, c'est la preuve que dans ce bas monde

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>513</sup> Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 105-106.

on a encore de bon cœur » (*D*, p. 104). Un aveu fictif imaginé par l’auteur et qui inscrit le projet littéraire de ce dernier dans l’humanisme hérité de François Rabelais. Néanmoins, l’écrivain demeure conscient qu’avoir un « bon cœur » ne suffit pas pour changer l’ordre des choses, d’où cette concession qu’il cite de l’ouvrière : « Et accessoirement que tout reste à sa place, on a fait ce qu’il fallait, posé le bouquet de fleurs à l’enterrement » (*D*, p. 104). Pour cette raison, François Bon ajoute à la dimension éthique de son geste littéraire une portée profondément politique ayant sa légitimité fondée et ses objectifs pratiques.

Pour élucider cette portée politique du texte littéraire chez François Bon, nous nous référons encore une fois à Bruno Blanckeman et à ses inquiétudes sur les tenants et aboutissants de l’implication littéraire de nos jours :

Qu’est-ce qui fonde alors le droit, le bon droit, des écrivains [...] à se saisir de sujets d’actualité ou de société brûlants, comme on dit ? Le refus de ce qu’on appelle aujourd’hui “les éléments de langage”, les discours prémâchés des responsables, ceux qui n’écrivent pas mais dirigent (une entreprise, un parti, une institution, un pays) et substituent à la complexité des événements en cours ou aux séquelles des événements passés un ordre de raisons claires et d’intentions limpides. Face à l’idéologie de la transparence qui présuppose un accès immédiat à la vérité des situations, donc le recours à des rhétoriques simplistes, du prêt-à-parler des flashes d’actualité au prêt-à-penser des rubans historiques, s’impliquer littérairement, c’est restituer l’événement à son opacité, à sa lisibilité problématique, affronter ce qui en lui nous échappe, nous met en défaut, nous dessaisit de l’illusion de maîtrise, donc nous incite aussi à en chercher une signification, en envisager le sens comme un processus de reformulation permanent (lutter contre l’autosuffisance et la sanction définitive des images)<sup>514</sup>.

Leslie Kaplan et François Bon s’approprient en effet le droit, voire même le devoir, de ne plus tourner le dos aux dégâts provoqués par les mutations économiques, sociales et culturelles de nos jours. Dès lors, leur littérature se veut celle de l’acte, de l’agir sur la société actuelle et sur les discours qui l’accompagnent pour légitimer toute

---

<sup>514</sup> Bruno Blanckeman, « L’écrivain impliqué : écrire (dans) la cité » *op. cit.*

sorte d'aberrations sociales. Cette littérature œuvre en effet à « restituer l'événement à son opacité, à sa lisibilité problématique », à « affronter ce qui en lui nous échappe » et à « en chercher une signification, en envisager le sens comme un processus de reformulation permanent ». Ainsi, Leslie Kaplan et François Bon varient les registres, les modes narratifs et les genres d'écrit à la recherche du bon angle d'attaque, à la recherche de la faille dans « les discours prémâchés des responsables ».

Nous nous basons sur deux textes pour montrer comment l'écriture chez les deux écrivains tente de « défaire la trame du même, de la communauté policée du consensus<sup>515</sup> » : *Daewoo* de François Bon, ce roman qui honore « cette si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent » (*D*, p. 10) et *Désordre*<sup>516</sup> de Leslie Kaplan, un court récit de moins de 60 pages où elle « raconte la fable des révoltes d'aujourd'hui<sup>517</sup> ».

Précisons d'abord que si *Daewoo* et *Désordre* présentent des différences de volume et de genre, ils se rejoignent dans l'intérêt qu'ils portent à la question politique en racontant une exaspération sociale ainsi que la violence qui s'en résulte.

Le roman de François Bon revient en effet sur les réactions violentes des ouvriers de l'une des usines Daewoo, « celle de téléviseurs, à Fameck » (*D*, p. 130) qui « devait déménager ses stocks en Pologne » (*D*, p. 133). Les ouvriers occupent les lieux, ils veulent « surveiller, pour empêcher que tout ça disparaisse comme on déménage un samedi soir, à la cloche de bois » (*D*, p. 133). « Cent cinquante-deux ouvriers licenciés » se mobilisent dans ce « conflit dur » (*D*, p. 138), grèves, occupation de l'usine « pendant treize jours », menace « de verser l'acide dans la Chiers » (*D*, p. 134) et séquestration de « deux élus et un chef venus pour une ultime négociation » (*D*, p. 138-139) car « "Les moyens pacifiques ne suffisaient pas" disent-ils » (*D*, p. 139).

Mais nous nous attardons sur un événement au cœur du roman et qui s'étale sur onze chapitres : l'incendie qui « ravage l'usine [Mont-Saint-Martin] et ses stocks » (*D*, p. 17). Cet événement est d'une grande importance sur le plan romanesque, car c'est son

---

<sup>515</sup> Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », *op. cit.*, (consulté le 22 novembre 2022).

<sup>516</sup> Leslie Kaplan, *Désordre*, P.O.L, 2019 (toute référence à l'œuvre sera désormais indiquée par l'abréviation *DE*).

<sup>517</sup> Sophie Dufau, « Le joyeux "Désordre" de Leslie Kaplan », *Médiapart*, 24 mai 2019, [En ligne] URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/240519/le-joyeux-desordre-de-leslie-kaplan> (consulté le 21 novembre 2022).

traitement narratif qui permet de restituer le conflit social à « son opacité et à sa lisibilité problématique ». En effet, après cet incendie, les autorités déclarent : « L'origine criminelle de l'incendie ne fait aucun doute » (*D*, p. 132), et sans la moindre preuve, ils mettent « la responsable syndicale en garde à vue » et inculpent « quatre ouvriers. L'un d'eux va rester plusieurs mois en prison » (*D*, p. 163). Mais le discours du pouvoir perd sa cohérence dans la multitude des voix rapportant les mêmes événements : celles des trois instances narratives qui concourent à démentir l'accusation officielle.

D'abord, les faits sont rapportés par l'ouvrière Nadia Nasseri, la seule qui parle à visage découvert comme gage de courage et de sincérité contrairement aux responsables politiques qui restent dans l'ombre : « Nadia Nasseri, et je n'ai pas honte de ce que je dis » (*D*, p. 131). L'ouvrière nie catégoriquement que ses collègues soient à l'origine de ce crime car ça serait une erreur de perdre une arme précieuse : « Qui avait intérêt à cet incendie ? Pour les gars, le stock de tubes cathodiques c'était le trésor de guerre. Avec ça sous notre coude, on pouvait négocier avec eux » (*D*, p. 133), explique-t-elle. Puis, la responsable syndicale Isabelle Banny qui rejette la version officielle des faits même devant les magistrats lors de son arrestation car elle considère l'incendie criminel comme une menace directe pour la justesse et pour la continuité de la lutte ouvrière : « J'avais la rage ce soir-là, parce que forcément, quand tu vois l'usine partir en fumée, tu te dis : la lutte est terminée » (*D*, p.166). Aussi pour elle, la menace des ouvriers de verser l'acide dans la rivière ou de mettre le feu à l'usine ne sont que des « actes symboliques » (*D*, p. 164). Enfin, le narrateur enquêteur qui revient sur les faits et conteste lui aussi l'accusation des ouvriers par le récit d'un ensemble d'actes précédant l'incendie et qu'il trouve équivoques. Ces doutes sont supportés par la reprise anaphorique de l'adverbe « Pourquoi » introduisant des fausses interrogations qui insinuent la responsabilité de l'administration Daewoo elle-même :

Pourquoi la direction Daewoo, cet après-midi-là, après la reprise du travail trois jours plus tôt, avait-elle d'elle-même à nouveau arrêté l'usine, et demandé aux cadres de contacter par téléphone les salariés pour qu'ils ne viennent pas au travail ?

Pourquoi, alors que l'usine disposait chaque nuit de quatre gardiens, la direction cette nuit-là n'en avait-elle gardé que deux ?

Pourquoi, enfin, l'après-midi même, la direction avait-elle fait procéder à l'évacuation complète de la comptabilité de l'usine ? (*D*, p. 162).

Ce travail de sape dirigé vers le discours de « ceux qui n'écrivent pas mais dirigent » continue inlassablement par des moyens propres à la littérature, propres à l'écrivain, celui qui ne dirige pas mais écrit. Ainsi, face au désastre des villes comme « Fameck ou Givet » (*D*, p. 142) abritant jadis Daewoo et Cellatex, François Bon convoque le poète Arthur Rimbaud et ce couple d'ouvriers qui tente de fuir la ville monstrueuse :

"La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins. Ô l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel et les ombrages [...]" (*D*, p. 142).

À l'image de Rimbaud, François Bon cherche lui aussi, dans le récit de l'incendie, à produire une discordance au sein de l'énoncé non pas par l'hypallage<sup>518</sup> comme le fait le poète dans l'extrait ci-dessus mais par le transfert sémantique qu'il opère en opposant deux significations du mot « feu » : le feu considéré comme « criminel » et que les responsables veulent éteindre et le feu « symbolique » que les ouvriers insistent à entretenir. Ainsi, à la question « Pourquoi le feu ? », Nadia Nasserri répond : « C'est symbolique, le feu », « Le feu c'est la vie » (*D*, p. 137), avant d'ajouter : « C'est ça aussi, le symbole du feu : un partage » (*D*, p. 137). Le feu dont on a peur côté pouvoir acquiert donc une signification autre dans le discours de l'ouvrière qui libère les mots de la langue des limites de la dénotation par la force de la connotation. Car comme le rappelle Mikhaïl Bakhtine :

[...] dans les situations révolutionnaires, les mots communs prennent des sens opposés. En fait, il n'y a pas de mots neutres : l'enquête montre par exemple que les adjectifs les plus ordinairement utilisés pour exprimer les goûts reçoivent souvent des sens différents, parfois opposés, selon les classes [...]<sup>519</sup>.

Dans cette optique, *Désordre* de Leslie Kaplan illustre parfaitement le décalage qu'il peut y avoir, dans une situation révolutionnaire, entre les réalités sociales et les

---

<sup>518</sup> *Le dictionnaire Larousse*, entrée « Hypallage » : « Figure de style qui consiste à attribuer à un mot d'une phrase ce qui convient logiquement à une autre ».

<sup>519</sup> Cf. Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique, op. cit.*, p. 63.



mots du discours officiel qui les décrivent. Rappelons d'abord que ce texte court porte sur une vague de violence meurtrière qui a touché la France entière : « Partout, du Nord au Sud, d'Est en Ouest, à Paris comme en province, dans les villes, les bourgs, les campagnes, un vent de folie » (*DE*, p. 14), écrit Leslie Kaplan. Ce qui laisse surgir en toile de fond la mobilisation sociale « déclenchée par la hausse des taxes sur le carburant, qui a donné lieu, à partir du 17 novembre 2018, à des manifestations hebdomadaires et au blocage de ronds-points dans toute la France<sup>520</sup>. » Communément appelé « mouvement des Gilets Jaunes » du nom des gilets de haute visibilité de couleur jaune que portent les travailleurs, ce mouvement est spontané et non structuré rassemblant chaque samedi des manifestants dans des zones rurales ou périurbaines et même dans des métropoles.

*Désordre* se fait l'écho de ce ras-le-bol généralisé contre « des politiques dures, autoritaires, violentes et injustes, qui ne font qu'attiser l'inquiétude en la redoublant de colère<sup>521</sup> », écrit Mathieu Larnaudie dans un autre contexte. En effet, ce mouvement de contestation se déroulant dans un pays démocratique comme la France rencontre deux formes de violence : une violence physique par la répression des forces de l'ordre, et une violence symbolique par le déni des hommes politiques : « des gens pour qui "il n'y avait qu'à" [...] acheter un beau costume, faire un effort, traverser la rue » (*DE*, p. 10-11).

Un déni que Leslie Kaplan reprend ironiquement dans son texte en évoquant une presse qui relègue cette violence sociale à l'archaïsme en la nommant rapidement « crimes du XIX<sup>e</sup> siècle » (*DE*, p. 9) et des grands patrons et chefs d'entreprises qui l'expliquent par la sorcellerie, c'est un « mauvais esprit » (*DE*, p. 32), disent-ils. Le texte de Leslie Kaplan se dresse donc comme une réaction contre le discours simpliste du pouvoir, contre ce que Bruno Blanckeman appelle « l'idéologie de la transparence » véhiculée dans les médias, dans les interventions officielles :

---

<sup>520</sup> Le journal Le Monde, « Mouvement des "Gilets Jaunes" », [En ligne] URL : <https://www.lemonde.fr/mouvement-des-gilets-jaunes/> (consulté le 28 novembre 2022).

<sup>521</sup> Alexandre Gefen, *La littérature est une affaire politique*, op. cit., p. 135.

Ça faisait un moment qu'il y avait tout un tas de bêtises qui étaient dites sur ce qui était en train de se passer, sur la violence...Je voulais que ce soit publié assez vite... c'est un texte écrit sur le moment<sup>522</sup>.

Face à toutes ces formes de violence Leslie Kaplan recourt à la fable : « Il y eut ce printemps-là une série de crimes particuliers » (*DE*, p. 9), écrit-elle, une reprise de la fameuse formule « Il était une fois » propre aux récits fictifs, allégoriques servant à donner une leçon de vie. À travers le choix de ce genre d'écrit, l'écrivaine veut marquer un décalage avec la réalité, elle n'aborde en effet qu'implicitement les faits réels, en aucun moment elle n'évoque les Gilets Jaunes ou les dominants (les médias, le gouvernement et les entrepreneurs). Elle veut amener son lecteur à prendre une distance par rapport à ce qui se passe, elle veut l'amener à considérer la réalité sociale d'un point de vue objectif pour mieux la connaître, pour mieux la juger.

Et pour amener le lecteur à dépasser les faits réels et à accéder à leur interprétation, c'est-à-dire à la formulation d'un jugement critique, l'écrivaine ajoute à la fabulation une touche d'ironie dans le récit des crimes horribles. En effet, dans cette fable nous assistons à des actes aussi sauvages que drôles comme celui d'un employé de banque qui « balance un coffre-fort sur la tête de son directeur » (*DE*, p. 13), ou la jeune vendeuse qui assomme son chef « par un tabouret, un objet bas et lourd avec des pieds en métal » (*DE*, p. 17) etc. Les « armes » des crimes ne sont en effet que les outils de travail propres à chaque métier, des outils détournés de leur fonction première (fils de fer de mécanicien, piqûres d'infirmières et même éponge d'instituteur).

En fait, le récit des crimes tient de la satire puisqu'il exagère la réaction des employés, mais c'est justement ce choix narratif de l'exagération qui accentue la distanciation du narrateur et donc son regard critique. Ainsi, plus les ouvriers sont violents plus on s'éloigne de la norme et plus on la met en cause. L'ironie est donc une stratégie de discours qui vise à déstabiliser un modèle conventionnel évoqué implicitement dans le texte, d'abord celui de l'usage connu des outils de travail puis des normes régissant les rapports professionnels bien hiérarchisés. Tourner en dérision ces usages et ces normes relationnelles ne sert pas ici au simple divertissement, c'est plutôt

---

<sup>522</sup> Nathalie Quintane, « Désordre-Discussion avec Leslie Kaplan », *Lundimatin*, n°192, 21 mai 2019, [En ligne] URL : <https://lundi.am/Desordre-Leslie-Kaplan> (consulté le 29 novembre 2022).

une manière d'amener le lecteur à déduire de lui-même l'absurdité du monde dans lequel il vit :

L'absurde, la dérision apparaissent clairement dans les conclusions attachées à la cohérence textuelle que construit la figure [l'ironie] comme si le destinataire-lecteur y avait été amené de lui-même. La force persuasive en est d'autant plus grande qu'elle n'impose pas ses conclusions mais amène autrui à les tirer de lui-même dans un contexte qui tient du montage où l'absurde devient évident<sup>523</sup>.

Dans le texte de Leslie Kaplan, toute la « force persuasive » de la figure de l'ironie repose en effet sur sa capacité à amener le lecteur à tirer les conclusions de lui-même et ce en exagérant un détail : l'outil du travail qui devient une arme redoutable. C'est ce détail exagéré qui mène le lecteur à rattacher tous les crimes « commis indépendamment les uns des autres » (*DE*, p. 16) au monde du travail. Il permet surtout de repenser les conditions de ce travail, c'est-à-dire les rapports d'exploitation et de domination en les tournant en dérision : « un détail [...] on s'appuie dessus, on saute, et le monde se renverse<sup>524</sup> », écrit Leslie Kaplan.

Mais comment un mouvement de contestation peut-il « renverser le monde » ? C'est-à-dire comment peut-il devenir un mouvement politique en s'appuyant sur un simple détail économique ?

Dans la réalité, le mouvement des Gilets Jaunes qui est à l'origine de cette fable politique s'appuie justement sur un détail économique limité (l'augmentation du prix de l'essence) pour remuer la société actuelle en posant des questions politiques beaucoup plus graves :

Les Gilets Jaunes sont partis de la question du prix de l'essence et puis se sont mis à parler de la démocratie, de comment on est représenté, qu'est-ce que ça veut dire, qu'est-ce que c'est que cette forme de

---

<sup>523</sup> Danielle Forget, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, n° 1, vol. 33, 2001, p. 41-54, p. 52. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2001-v33-n1-etudlitt2268/501277ar.pdf> (consulté le 1 décembre 2022).

<sup>524</sup> Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien », *op. cit.*

démocratie qu'on connaît depuis longtemps, est-ce que ce n'est pas à bout de souffle, etc.<sup>525</sup>.

Au fur et à mesure de la contestation, l'objectif du mouvement des Gilets Jaunes dépasse le domaine économique, il ne se résume plus à la simple amélioration des salaires mais il met désormais en cause les règles du jeu social ainsi que tout le système de décision. Ce mouvement social spontané devient donc politique au moment où il prend conscience de l'invisibilité, de la dispersion et de la dévalorisation de toute une classe sociale, la classe ouvrière : « il n'y a de mouvement social qu'animé par une conscience de classe<sup>526</sup> », affirme le sociologue Alain Touraine.

*Désordre* est un texte qui raconte ce glissement d'un mouvement de contestation à un mouvement politique en instaurant un débat sur la vraie nature de tous les crimes commis. En effet, d'un côté, il y a la narratrice qui porte la voix des gens du pouvoir pour qui ce mouvement ne peut être politique : « Mais ce n'est pas politique » (*DE*, p. 34), insistent-ils. Une phrase qu'on « étayait en soulignant qu'il n'y avait pas de collectif, de dimension collective, seulement des actes individuels, des personnes isolées » (*DE*, p. 34-35). D'un autre côté, il y a les différentes voix qui accentuent l'inquiétude en apportant des interprétations qui instituent « le litige<sup>527</sup> » : « il y avait bien en effet un aspect qu'on retrouvait chaque fois, le caractère de classe » (*DE*, p. 22), remarque un essayiste.

L'expression « caractère de classe » signifie que des crimes de cette ampleur nécessitent une conscience de classe, ils nécessitent « certaines connaissances, un travail intellectuel plus poussé, et, oui, comme le nota un remarquable chroniqueur qui suivait les événements depuis le début, un niveau d'abstraction plus élevé » (*DE*, p. 42). En effet, ce niveau d'abstraction et cette conscience de classe des ouvriers sont repris symboliquement dans *Désordre* à travers le récit de l'assassinat d'un député qui avait imaginé « de remettre en cause le calcul des heures supplémentaires, sous prétexte de compétitivité et d'incitation à l'embauche pour des entreprises en difficulté » (*DE*, p. 43). Ce député représentant du système « fut poussé sous un autobus par un ouvrier

---

<sup>525</sup> *Ibid.*

<sup>526</sup> Alain Touraine, « Syndicalisme et mouvement ouvrier », [En ligne] URL : <https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/20/touraine.pdf> (consulté le 10 mai 2023).

<sup>527</sup> Jacques Rancière, *La méésentente*, Paris, Galilée, 1995, p. 39.

fraiseur, pourtant au chômage » (*DE*, p. 43), c'est-à-dire par un individu qui n'est pas personnellement atteint par l'action de la victime mais qui demeure conscient de l'injustice sociale que contient une telle proposition.

Et l'ouvrier fraiseur de crier haut et fort : « Ça suffit la connerie » (*DE*, p. 43).

Ce cri haut et fort de l'ouvrier n'est que celui de toute la littérature qui le supporte, celle de Leslie Kaplan et de François Bon qui, sans être directement concernés par les problèmes qu'ils décrivent, s'impliquent dans la cité et écrivent *avec* les mots des autres.

La touche d'ironie dans *Désordre* de Leslie Kaplan, qui rejoint la nécessité de danser éprouvée par les actrices de *Daewoo*, nous rappelle que la littérature n'est pas politique uniquement parce qu'elle constitue une réponse à des discours dominants, elle est plutôt fortement revendicative parce qu'elle invente ce que le monde du commerce et de l'argent ne peut produire, ce que ce monde veut nous dérober : le rêve, la joie et le rire, bref, la vie.

Cette volonté de donner à lire une image différente et beaucoup plus complexe de la vie est relayée par la nouvelle génération d'écrivains qui continue le travail entamé par la génération Bon. Ainsi, Arno Bertina construit tout son texte *Des châteaux qui brûlent* à partir d'une interrogation contenue dans *Daewoo* de François Bon : « Comment la colère peut donner place, stratégiquement, à la joie, à la fête, à partir d'un désastre social ? ».

Également, le feu Joseph Ponthus<sup>528</sup>, l'éducateur spécialisé, l'ouvrier intérimaire et l'auteur d'*À la ligne* a écrit, conjointement à la souffrance de l'homme et du langage, la joie et l'amour de la culture et de la littérature. Dans son roman, il insiste en effet sur l'amour des chansons de Charles Trenet surtout qui l'a aidé à tenir le coup à l'usine : « Le grand Charles "sans qui nous serions tous des comptables" comme disait Bre<sup>1</sup><sup>529</sup> ».

---

<sup>528</sup> Joseph Ponthus, né Baptiste Cornet le 4 septembre 1978 à Reims et mort le 24 février 2021 à Lorient, est un écrivain français. Son premier roman, *À la ligne*, a reçu notamment le grand prix RTL-Lire, le prix Eugène-Dabit du roman populiste et le prix des Lycéens 2021-2022 et le prix Régine Deforges du premier roman 2019.

<sup>529</sup> Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilles d'usine*, Folio, 2019, p. 200.

# CONCLUSION

## *Quelles approches du réel ?*

« La question des identités ouvrières », c'est l'idée que nous nous sommes attelés à étayer dans notre étude. Ces mots ont guidé notre recherche, le mot « question » dans sa triple conception : d'abord au sens d'interrogation, d'inquiétude intellectuelle qui ébranle « les discours prémâchés des responsables », puis, au sens de sujet, d'objet de recherche et enfin au sens de cause, de problème social, économique et politique qui est, plus que jamais, d'une actualité pressante de nos jours et que la littérature prend la lourde responsabilité d'en parler. Rattaché à « identités ouvrières », le mot « question » prend tout son sens car ces identités ouvrières sont un sujet qui inquiète et qui pose problème. Nous avons vu en effet que le terme « identité », en tant que désignation exacte d'un individu, se heurte au changement radical et rapide de l'être désigné à savoir l'ouvrier, se heurte aussi à l'effacement de toute particularité qui définissait cet individu ainsi que le groupe auquel il appartient.

En réponse donc à la question posée au début sur la possibilité de concevoir les identités ouvrières comme un processus continu de construction et de déconstruction, nous répondons par l'affirmative. Les identités des personnages ouvriers prennent en effet différentes formes puisqu'elles dépendent du réel, ce cadre social fluctuant dont la littérature du travail, depuis sa naissance au XIX<sup>e</sup> siècle avec le courant réaliste, essaie d'en rendre compte en variant les approches.

Les écrivains contemporains du travail et notamment Leslie Kaplan et François Bon héritent de cette littérature réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle sa vocation sociale et son ouverture sur le monde ouvrier. De cette littérature, ils héritent d'abord le substrat thématique faisant ainsi du thème du travail un objet romanesque défiant toute une doxa formaliste qui prônait, deux décennies durant, l'autoréférentialité du texte littéraire. Aussi dans le sillage d'Émile Zola, les écrivains contemporains du travail incarnent-ils la figure de l'écrivain investigateur qui se documente et se déplace sur les lieux des

événements avant d'écrire ses romans. Ainsi, plusieurs textes de François Bon sont précédés d'un long travail de documentation sur le terrain, l'écrivain va même jusqu'à faire de l'enquête l'objet ultime de son texte, le cas de *Daewoo* par exemple.

Leslie Kaplan, elle, doit beaucoup à un autre genre de réalisme connu dans sa jeunesse, un réalisme qui mêle littérature et idéologie politique. L'écrivaine garde toujours présente dans sa mémoire son expérience de l'établissement dans les usines de la région de Paris dans la période de la fin des années 1960.

Mais hériter du travail comme thème romanesque, de l'investigation comme méthode et même d'un certain engagement politique au côté des travailleurs ne veut pas dire une reproduction de la littérature réaliste ou de la littérature engagée des années d'après-guerre. Leslie Kaplan et François Bon, ainsi que beaucoup d'autres écrivains contemporains : Annie Ernaux, Nicole Caligaris, Marie Cosnay, Arno Bertina, Vincent Message etc., cherchent à se démarquer de ces deux formes de réalisme étant conscients de la nécessité d'un regard neuf sur la société et sur le monde du travail en particulier. Nous avons montré qu'il s'agit essentiellement d'accéder à un réel qui se refuse à la représentation en innovant, texte après texte, tant dans le langage littéraire que dans son rapport au monde.

De ce fait, l'hypothèse émise dès le début de notre recherche d'une littérature contemporaine du travail voulant prendre le réel à bras le corps en variant les angles d'attaque se trouve confortée. Il s'agit bien, dans les textes de Leslie Kaplan et de François Bon, d'une mise en cause du réel qui s'effectue via la ville et ses abords : ce qu'ils disent et ce qu'ils taisent, via l'usine notamment, mais non comme lieu emblématique de l'activité industrielle, comme lieu historique de l'exploitation des ouvrières et des ouvriers par des patrons. Les deux écrivains se démarquent de cette représentation à la fois mimétique et idéologique de l'usine pour y voir un monde en miniature où se condense et foisonne le réel. Ce retour à l'usine est vu par Leslie Kaplan et François Bon comme une remontée aux origines du désastre, comme un naufrage dans le chaos qui, paradoxalement, annonce la naissance du texte. Car comme chez Georges Perec dans *Ellis Island*, l'écriture de l'usine chez Leslie Kaplan et François Bon naît d'une *tabula rasa* des choses et de l'inventaire de ce qui en reste.

Au milieu de ce chaos généralisé, le sujet ne trouve plus ses repères spatiaux et temporels, par conséquent, il ne peut plus assurer la stabilité et la continuité de son

identité dans le temps et dans l'espace. Son recours ultime est désormais la narration de ses propres histoires ainsi que celles de ses semblables. D'où l'importance extrême accordée à la parole ouvrière et aux récits de soi dans les œuvres de notre corpus. Des récits qui sont une manière pour les sujets de réfléchir sur leurs propres vies, pour y trouver un sens et pour reconstituer leurs identités. Ces identités que Paul Ricœur qualifie de « narratives » ne sont donc que des manières de reproduire verbalement les trajectoires des personnages.

Mais la parole et la narration ne sont que l'une des voies empruntées par Leslie Kaplan et François Bon pour accéder à un réel complexe. En effet, les deux écrivains sont amenés à chercher d'autres voies comme celle de l'art visuel : la photographie, le théâtre et le cinéma. L'étude de ces différentes voies nous montre que Leslie Kaplan et François Bon ne cherchent pas à reproduire la réalité comme les écrivains réalistes, nous nous rendons compte au contraire que leur projet est de produire le réel, c'est-à-dire de trouver un langage nouveau et de varier les matériaux nécessaires à reconstituer ce réel.

En effet, chez François Bon qui ne se déplace jamais sans son appareil photo numérique, les images et la photographie sont d'une grande importance, elles sont étroitement liées à l'écriture. Mais l'écrivain ne considère pas la photographie comme une pratique artistique, elle est plutôt une pratique archivistique servant à conserver une mémoire ouvrière. Elle constitue parfois l'origine à partir de laquelle le texte naît et se développe, car nous estimons qu'il s'agit d'images qui tiennent leur puissance non pas en ce qu'elles montrent mais en ce qu'elles évoquent, en ce qu'elles suggèrent.

N'étant pas artiste photographe, François Bon a beaucoup collaboré avec des photographes professionnels comme Antoine Stéphani dans *Billancourt* et *Petit palais*, mais surtout avec Jérôme Schlomoff dans *Too shoot*, *La douceur dans l'abîme*, *15021* et *Paysage fer*. À travers l'étude de ce dernier ouvrage, nous avons essayé de montrer que le film documentaire constitue l'une des voies majeures empruntées par François Bon dans son entreprise de reconstituer une mémoire ouvrière. Une voie qui lui a permis de travailler sur la perception des structures du réel dans leur processus de mutation le long du trajet Paris – Nancy.

L'autre voie d'accès au réel est celle de l'art dramatique puisque les deux écrivains se sont intéressés à l'art de la scène en écrivant directement pour le théâtre ou en permettant l'adaptation au théâtre de leurs textes narratifs. Notre objectif était de



montrer l'apport de la représentation théâtrale au projet artistique des deux écrivains : celui d'interroger le statut de la parole dans un monde qui exclut des catégories sociales entières. Nous avons vu que le théâtre de François Bon tente de donner un visage aux femmes anonymes, tente de les intégrer dans une communauté en leur redonnant la possibilité d'avoir une présence à travers un corps qui s'exprime par les mouvements libres, des costumes et des masques porteurs d'idées. À travers également une voix entendue, une voix qui commente les événements qu'elles subissaient en silence dans la vraie vie. Chez Leslie Kaplan également, le théâtre redéfinit le statut de la parole qui y acquiert deux caractéristiques : portée sur scène, cette parole est d'abord plus violente, puis elle y est plus organique, plus physique.

Nous retenons enfin que le théâtre chez les deux écrivains est d'abord une mise en scène d'une tension dialectique entre le monde réel et l'univers de la fiction, puis il est un dépassement de ces deux univers puisqu'il en est la synthèse. Le théâtre de François Bon et de Leslie Kaplan offre ainsi un spectacle vivant de l'émergence de sens à partir de l'affrontement d'une condition sociale et d'un langage qui le met en cause.

### *Personnages romanesques à dimension sociale*

À travers les différentes approches du réel (l'écriture romanesque et l'art visuel) Leslie Kaplan et François Bon tentent donc de mettre ce réel à l'épreuve de l'écriture en confrontant le texte avec toutes ses composantes (temps, lieu, personnages) à une condition sociale. Dans cette optique, interroger le réel induit chez les deux écrivains une adéquation des statuts des personnages romanesques aux formes des identités dans une société actuelle individualisée et précarisée.

Ainsi, pour construire leurs personnages les deux écrivains usent de matériaux qu'ils puisent dans l'environnement social de ces personnages. Ce matériau n'est autre que la trace que la mémoire retient d'une existence humaine, il n'est autre que le « détail » que le regard repère dans un contexte général pour reconstituer le grand puzzle qu'est le réel.

En effet, la lecture des textes de notre corpus montre qu'il y a chez les deux écrivains une véritable poétique du détail qu'ils tentent constamment de « débusquer », d'« arracher » à la langue tel un Georges Perec observant ce qui s'offre à son regard. Il

s'agit d'un détail qui témoigne des choses avec lesquelles les personnages ont eu un certain rapport, mais aussi un détail qui trahit une présence d'êtres comme le personnage du père mort du narrateur dans *Mécanique* ou de Sylvia le personnage principal de *Daewoo*. Sylvia est en effet une femme dont l'identité est constituée de fragments épars qu'il faut ramasser en parcourant tout le roman. Car, à l'image du réel dans lequel ils vivent, les personnages de Leslie Kaplan et de François Bon ne peuvent être présentés que sous une forme fragmentée. Aussi, par-delà la vie et les souvenirs d'hommes et de femmes, avons-nous vu que le détail témoigne de la présence de toute une culture avec toute sa complexité, la culture ouvrière agonisante, celle que le lecteur découvre au bord de la voie ferrée dans *Paysage fer* par exemple.

De cette analyse, nous avons déduit que le détail dans les textes de Leslie Kaplan et de François Bon est loin d'être un simple accessoire, un simple décor pour une intrigue, il est plutôt condensation de sens au point de devenir *un détail métaphore*. Surdéterminés, les détails ont en effet la même fonction que le procédé de la métaphore puisque, comme celle-ci, ces détails font l'économie de la comparaison, de l'explication et mettent à l'épreuve, par le biais de la substitution, l'identité même du référent. Ainsi, dans les textes des deux écrivains, le général est pensé à partir du particulier d'où le recours récurrent à la métonymie pour désigner une idée plus large : l'image de la pelleuse installée sur le tracteur remorque qui constitue un détail résumant un temps révolu dans *Mécanique*, ou l'image des lettres de l'enseigne de l'usine Daewoo découpant le ciel qui symbolise la disparition à jamais de l'entreprise coréenne.

C'est donc à travers des détails que se révèle toute la condition de vie des femmes et des hommes représentés dans ces textes. Des détails matériels chargés de sens comme l'objet « sac du Lidl » (*D.* p. 26) qui dit à lui seul la condition précaire de Maryse P. le personnage de *Daewoo*. Aussi, ce détail est-il parfois langagier : un mot de la langue emprunté à des gens qui souffrent comme le mot « angoisse » souligné par le narrateur lors d'un entretien avec une ouvrière de Daewoo Villiers. Un mot désignant à la fois une peur profonde et incomprise de l'ouvrière ainsi qu'un manque de confiance généralisé en un avenir incertain.

Par ailleurs, le détail, en tant que métaphore et en tant que condensation de sens, constitue un arrêt sur image, un zoom sur un élément du réel dans le but de le mettre en exergue, de le mettre à nu. Ce faisant, nous constatons que l'écriture du détail permet de

porter un point de vue particulier qui s'oppose à ce que Leslie Kaplan appelle une « vision totalitaire du monde ». Car, étant sensible au particulier, son écriture est fondée non pas sur l'explication mais sur le questionnement, sur l'étonnement.

L'écriture du détail rend donc compte non seulement de l'état d'un monde en dissolution mais aussi de nos modes de perception de ce monde. Ceci est d'autant plus vrai car le détail n'est que le résultat d'un regard qui isole un élément de l'ensemble, c'est-à-dire qui traite subjectivement le détail et qui peut le transformer en argument au service d'une position. En effet, à l'image d'une caméra, le regard détaillant effectue une sorte de découpe, de césure dans le réel et permet ainsi la découverte et le questionnement d'un aspect du monde comme le détail vestimentaire (chaussures, chaussettes) de l'homme politique rencontré dans son bureau par les filles de Daewoo.

D'un autre côté, parler de la construction des personnages chez Leslie Kaplan et François Bon, nous a amené à poser la problématique de la différence des deux regards que portent la femme Leslie Kaplan et l'homme François Bon sur les individus et la société. Il s'agit précisément du regard que les deux écrivains portent sur les personnages féminins dont le statut est tributaire de la perspective féminine de Leslie Kaplan et celle masculine de François Bon. Il était important pour nous de rappeler que ces personnages sont à la fois femmes et ouvrières, elles ont une vie privée et une vie professionnelle. L'étude de ces différents statuts des femmes nous a révélé les différents rapports qu'elles entretiennent avec l'usine ou à l'entreprise, mais surtout avec leur propre corps dans un contexte industriel toujours considéré comme le bastion des hommes.

Dans ce sens, le genre est un facteur déterminant de l'identité au travail, il est une manière d'envisager non seulement le rapport de force entre les hommes et les femmes mais également le rapport de pouvoir entre les hommes eux-mêmes.

En effet, représentatives de femmes ouvrières, les personnages féminins subissent les conséquences d'une division sexuée du travail. Une division qui résulte d'un regard genré sur ce travail qui classe les ouvriers selon des qualités qui seraient propre à chaque genre : la force physique, l'endurance et le niveau de qualification pour les hommes et la rapidité, la dextérité et la précision pour les femmes. Nous pensons par conséquent que ce regard sexué du travail des femmes fait de leur corps un principe d'identité, ce corps qui demeure prisonnier de l'image familiale du corps producteur de

vie, une même image qui persiste dans le monde du travail où le corps féminin demeure victime d'une logique de profit et d'exploitation.

De surcroît, il s'agit de femmes issues d'un milieu ouvrier, leurs corps sont donc soumis à une sorte de déterminisme social puisqu'ils héritent d'une histoire ouvrière et intériorisent, par conséquent, un « habitus » social. Et de ce fait, après des années de travail, ce corps devient un marqueur social à travers d'une part sa morphologie façonnée par l'activité physique et d'autre part une apparence qui efface toute féminité à cause du port obligatoire de la blouse ou du tablier. L'effacement des femmes ouvrières se prolonge même dans des secteurs où elles sont pourtant majoritaires comme les centres d'appels que François Bon évoque dans son roman *Daewoo*. Un secteur où les employées sont réduites à des voix jouant des rôles qui doivent correspondre aux aspirations de clients eux-mêmes absents.

En revanche, la lecture de *L'excès-l'usine* de Leslie Kaplan permet de penser que la manière de s'habiller et même de se maquiller des personnages féminins est un acte de résistance dirigé vers l'enlèvement prémédité de l'identité féminine au travail. En effet, ces dernières portent des vêtements légers et transparents contrastant avec la rugosité du milieu industriel qui veut ravalier leurs corps au statut de machine, au statut d'objet. Nous voyons donc que contrairement à ce que disent certaines critiques, les personnages de Leslie Kaplan ne sont pas totalement passifs devant les tentatives de l'effacement de leurs corps et de leurs âmes. Ainsi, outre l'apparence rebelle, elles recourent à l'imagination et aux rêves comme manière de penser la vie en image, c'est-à-dire comme manière d'agir symboliquement sur le réel.

Néanmoins, chez François Bon, ces rêves d'une vie meilleure tournent très souvent au cauchemar où la réalité violente est transposée en images négatives comme celle de la traversée du désert accentuée par le piège de sable mouvant, allégorie de la situation des ouvrières licenciées (*D.* p. 29). Ces rêves avortés et ces cauchemars endurés par les personnages de François Bon sont l'expression d'une grande souffrance vécue dans la solitude. Ils sont l'expression d'un statut social fragilisé par les mutations de la société salariale dont parle Marguaret Maruani : la fin de l'emploi salarié stable désormais remplacé par des emplois atypiques.

En effet, nous avons montré, en nous appuyant sur l'étude sociologique que réalise Pierre Bourdieu sur des ouvriers précaires comme Lydia D., que les personnages

en arrêt de travail éprouvent un double sentiment d'insécurité : l'insécurité matérielle et l'insécurité statutaire. Dans cette optique, le sociologue distingue deux types de misères : une misère de situation relative au quotidien des individus étudiés et une misère de condition relative au macrocosme social. Nous avons rattaché cette situation de fragilité à la fois particulière et collective aux personnages romanesques de notre corpus en analysant le discours qu'ils tiennent : un discours révélateur d'une situation sociale difficile par ce qu'il contient de vide, de silence et de sous-entendus, par ce qu'il appelle de tonalité, de regard et de moments de douleurs.

L'insécurité statutaire, elle, est visible à travers un double déficit : déficit de protection sociale et déficit de reconnaissance sociale dont parle le sociologue Robert Castel. En effet, les personnages de Leslie Kaplan et de François Bon prennent de plein fouet les conséquences négatives des mutations sociales et des formes nouvelles du travail. Nous sommes loin de la période des Trente Glorieuses et de la mise en place de la sécurité sociale qui propose un système d'assurance obligatoire, c'est-à-dire de la mise en place d'une protection sociale considérée comme garant du statut socio-professionnel des individus.

Le statut des personnages de Leslie Kaplan et de François Bon dépend de ces mutations qui sapent la notion de travail dont la centralité est affirmée dans la société amenant ainsi à un déficit de reconnaissance sociale. En perdant leur travail, ces personnages perdent le sentiment de sécurité provenant de l'appartenance à un groupe socialement valorisé. Une appartenance qui permettait jadis une identité sociale positive contrairement à la situation de chômage ou de non-travail qui, actuellement, affecte l'image que ces personnages ont d'eux-mêmes ainsi que celle qu'ils renvoient à la société. La lecture du roman *Daewoo* montre en effet que les personnages sont forcés d'appartenir à un groupe socialement dévalorisé, un groupe stigmatisé car associé à des « stéréotypes », à des « clichés » qui le disqualifient.

Nous avons vu que cette stigmatisation sociale légitime les actes de violence envers les individus stigmatisés, une violence sociale qui va du manque de respect aux violences sexuelles endurées par certaines ouvrières de Daewoo par exemple. François Bon pousse l'idée du manque de respect à l'extrême à travers le récit des jobs proposés par les agences d'intérim, des emplois humiliant reflétant une image sociale dégradée supportée dans *Daewoo* par l'allégorie de la vente et du dressage des chiens de police.

## *Le réel à l'épreuve du texte*

En réponse à cet état de la société et des individus aux identités disloquées, aux corps aliénés et dominés et à l'avenir incertain, Leslie Kaplan et François Bon mettent en place un ensemble de stratégies romanesques particulières.

Ainsi, les deux écrivains optent pour une écriture hétérogène et discontinue supportée par une poétique du fragmentaire. Cette stratégie romanesque interroge les changements radicaux de la société actuelle qui cesse d'être perçue comme collectivité et devient individualiste, comme le remarque Françoise Susini-Anastopoulos. En effet, dans le sillage de Maurice Blanchot, Leslie Kaplan opte pour la parole brève, discontinue, aérée et libre pour rompre avec la linéarité du discours dominant du monde et de l'usine comme représentation de ce monde.

Mais le fragmentaire n'est pas seulement une réaction à la linéarité et à la totalité du monde, il est également une remise en cause de la linéarité de l'œuvre et du sujet. Ainsi, à l'image de Roland Barthes, François Bon, à travers ses deux textes *Autobiographie des objets* et *Mécanique*, tente une écriture particulière de soi à travers l'évocation des objets comme trace d'un passé révolu. Il tente aussi une reconstitution de la figure du père à travers les souvenirs de lieux et d'objets mécaniques qu'il présente d'une manière fragmentaire.

L'idée de la totalité désormais impossible de l'œuvre explique la forme narrative hétérogène de *Daewoo* de François Bon, une œuvre qui met le lecteur face à la matérialité du monde, à l'épaisseur du réel comme le remarque Laurent Mauvignier. La lecture du roman montre que l'écriture de ce réel dense convoque en effet différentes modalités de saisissement allant de la polyphonie à l'intertexte en passant par les différentes formes de l'art. Chose qui donne à ce texte sa forme hybride où l'accumulation de la parole, ce « gigantesque univers de langage », amène François Bon à le structurer en strates constituées de narration, de séquences théâtrales et de récits d'entretiens fictifs avec des ouvrières licenciées imaginées.

Nous ne pouvons parler de roman en strates sans étudier ce qui se dégage d'entre ces différents plis. Ainsi, l'agencement du récit polyphonique, des entretiens avec les différentes femmes interviewées et des séquences théâtrales donne à voir les tensions qui sous-tendent les rapports sociaux entre les individus. C'est à travers un travail de

montage précis de toutes ces strates du roman que François Bon tente d'arpenter les langages qui s'accumulent et s'affrontent de part et d'autre de l'échiquier social, tente de restituer le visage de tout un pays finalement.

En parlant du fragmentaire, il est important de remarquer que la discontinuité comme stratégie romanesque commence chez Leslie Kaplan et François Bon par la manière particulière de construire la phrase, ou de la déconstruire. Chez Leslie Kaplan par exemple, la discontinuité fait l'économie de l'explication et amène le lecteur à penser de lui-même l'usine, c'est-à-dire à formuler des interrogations au lieu d'attendre des réponses. Sa phrase gêne en effet par l'absence quasi constante de lien logique créant un effet de choc, voire de violence dans le but de surprendre, de secouer le lecteur. Une violence que nous rencontrons également dans la phrase de François Bon héritier de la vieille syntaxe de François Rabelais et de cette manière d'achever la phrase très tôt comme par essoufflement ou par douleur.

L'analyse de la construction de la phrase chez les deux écrivains nous a amené à la conclusion suivante : cette phrase discontinue et inachevée est certes façonnée par des influences esthétiques et surtout par un réel disloqué, mais, réciproquement, elle revient sur ce même réel pour lui faire subir les mêmes violences par le biais d'une écriture poussée à ses limites, à ses extrêmes constituant ainsi une réponse poétique à un problème politique.

Dans ce sens, le roman *Daewoo* rend compte d'un antagonisme aigu entre le discours des « puissants » et la parole des « vaincus » renforçant l'idée que les conflits sociaux commencent d'abord par un conflit langagier. Dans le roman, la parole de l'ouvrière licenciée Géraldine Roux démystifie et déconstruit le discours du pouvoir représenté par les mots violents du délégué interministériel Jean-Pierre Aubert, des mots comme « mutation », « crise » ou « usine jetable ».

Cette dernière expression que nous empruntons à Jean-Pierre Aubert nous mène au résultat suivant : dans nos sociétés d'aujourd'hui, il est désormais question d'un nouveau régime d'historicité qui n'obéit qu'au rythme du marché, un nouveau régime où le temps présent devient discontinu, fuyant, instable, bref inhabitable à l'image de tout le quotidien des personnages : leur travail et leur vie. Dans ce sens, le temps présent acquiert une dimension sociale et devient « précaire ». Pour cette raison, Kaplan et Bon choisissent de saisir ce présent en fragments disparates moyennant des techniques

propres à l'art de la photographie qui captent des scènes du réel à la fois figées et séparées.

Aussi ce présent est-il à la fois fragilisé et renforcé par un passé qui le pénètre au point de devenir un présent « de la mémoire et de la dette », selon Jean-François Hartog. Fragilisé car de ce fait la mémoire ouvrière ne peut être abordée que sur le mode de la mélancolie et du deuil dans le roman contemporain. Renforcé car ce retour du passé oblige à traiter cette mémoire d'une manière circulaire faisant renaître les souvenirs d'un passé glorieux, des souvenirs qui persistent à travers les ruines toujours visibles d'une industrie délaissée ou à travers des images mentales qui reviennent constamment à l'esprit pour rappeler et pour insister sur une identité toujours vivante.

Nous avons remarqué que cette poétique de l'extrême ne porte pas uniquement sur la temporalité complexe dans ces textes, elle porte également sur l'espace dont les deux écrivains proposent une approche dialectique. Basée sur la notion du fermé et de l'ouvert, du dedans et du dehors, cette approche dialectique met en scène un espace ambigu, problématique, c'est-à-dire un espace qui invite à réflexion. Qui plus est, cette approche dialectique est portée par deux poétiques différentes de l'espace où la notion de l'enfermement, par exemple, marque un point de convergence entre les deux écrivains : car si chez Leslie Kaplan cet enfermement est intérieur, psychologique, chez François Bon, il est imposé par l'extérieur étant rattaché à une conjoncture économique. En outre, les deux écrivains ne perçoivent pas les deux espaces (dedans et dehors) de la même manière. Ainsi, quand François Bon ne retient de l'espace extérieur que la géométrie pure sans la moindre évocation de la vie humaine, Leslie Kaplan rattache la poétique de l'espace, dans *Le livre des ciels*, à une expérience humaine douloureuse que les différentes qualifications des ciels évoqués se charge de refléter.

Nous soutenons que toutes ces caractéristiques du temps et de l'espace imposent à l'écriture le choix d'une syntaxe indécise et violentée, bref, une syntaxe de la dérive. En effet, le cadre spatio-temporel décrit ne sert désormais que d'une scénographie de la violence : la violence sociale dans des quartiers défavorisés, dans des villes où s'estompent les identités. Ces scènes de la parole sont mises en texte dans des romans comme *Prison* ou *Décor ciment* où l'effet principal de la lecture est un sentiment de l'ombre et du deuil, et où la tonalité qui règne est celle du déclin des personnages et de tout ce qui les entoure.



Mais nous avons remarqué que cette tonalité n'était pas que pathétique, elle est aussi incitative puisqu'elle invite à prendre conscience d'une condition sociale. De ce fait, la tonalité dans les textes de Leslie Kaplan et de François Bon ainsi que toute leur poésie respective est au service d'un projet d'écriture profondément politique orienté vers des personnages qui, à l'image du réel, sont présentés comme des êtres décomposés en une infinité de détails. Il s'agit en effet de personnages qui se sentent réifiés ou inutiles dans un milieu professionnel cruel et instable, dans un contexte socio-économique qui laisse peu de place aux faibles et aux démunis.

À travers l'analyse des différentes poétiques mises en œuvre par Leslie Kaplan et François Bon nous déduisons que les stratégies romanesques des deux écrivains sont porteuses d'une visée profondément politique. Elles ne sont qu'une réaction à un discours dominant qui œuvre à effacer les identités individuelles et collectives des personnages. Ainsi, les deux écrivains font de leurs textes un espace où les personnages prennent la parole, un espace où se redéfinit le rôle de ces personnages qui, à défaut de s'engager dans le monde, se mettent à le raconter, à le penser. C'est cette parole qui transforme les personnages dans *Les prostitués philosophes* de Leslie Kaplan par exemple, une parole qui devient une véritable forme d'action transgressive orientée vers toutes les formes de domination (masculine, économique etc.).

En interrogeant le statut de la parole des personnages dans les textes de Leslie Kaplan et François Bon, nous nous sommes rendu compte que cette parole cesse d'être un simple « bruit » pour se hisser au rang de « discours », voire de contre-discours ayant une large portée politique. En effet, la libération de cette parole est pour les deux écrivains une manière de s'impliquer politiquement dans la cité, car elle devient un outil qui déstabilise le réel pour y trouver d'autres sens possibles. La parole de l'ouvrière de Daewoo Nadia Nasserri par exemple, devient un discours quand elle entreprend de saper la version officielle de l'incendie de l'une des trois usines Daewoo. Ainsi, l'ouvrière met à mal le discours du pouvoir en re-sémantisant les mots qu'il contient : le mot « feu » ne signifie plus danger et crime comme dans les rapports des forces de l'ordre, il se transforme en un symbole de partage et de vie dans les discussions des grévistes.

Dans son texte *Désordre*, Leslie Kaplan met également l'accent sur le décalage qu'il peut y avoir, dans une situation révolutionnaire, entre les réalités sociales et les mots du discours officiel qui les décrivent. Il s'agit d'un texte où la fabulation

s'additionne à la tonalité ironique pour marquer un dépassement des faits réels et pour accéder à l'interprétation et au jugement critique de ces faits. Dans cette fable, il s'agit de crimes commis par des travailleurs exaspérés par une situation d'appauvrissement méthodique dont l'État est le premier responsable. Le texte porte implicitement mais avec beaucoup d'exagération sur le mouvement des Gilets Jaunes et sur la violence sociale qu'il provoque. À travers la fable et l'exagération des faits, Leslie Kaplan cherche à mettre en exergue la dynamique sociale que ce mouvement arrive à installer. En effet, partant d'un détail économique (l'augmentation du prix de l'essence), le mouvement des Gilets Jaunes passe à la mise en cause de tout le système de décision, et c'est à ce moment-là qu'il devient un mouvement politique capable de changer les règles du jeu. Pierre Emmanuel en exprimait la profondeur en citant Paul Valéry en exergue de son texte *La révolution parallèle* :

« Rien de plus morne et de plus superficiel que le défilé des événements même immenses. C'est le fond qui fait tout ... On ne le lit nulle part<sup>530</sup> ».

---

<sup>530</sup> Paul Valéry, *Lettre à Catherine Pozzi*, cité en épigraphe par Pierre Emmanuel, *La révolution parallèle*, Paris, Seuil, 1975.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. ŒUVRES DE LESLIE KAPLAN

### 1. Corpus principal :

*L'excès-l'usine*, Paris, P.O.L, 1982.

*Le livre des ciels*, Paris, P.O.L, 1983.

*Désordre*, Paris, P.O.L, 2019.

### 2. Corpus secondaire :

#### Roman

Aux Éditions P.O.L (sauf si précision contraire) :

*Le Criminel*, 1985.

*Le Pont de Brooklyn*, 1987, puis Gallimard Folio, 1991.

*L'Épreuve du passeur*, 1988.

*Le Silence du diable*, 1989.

*Les Mines de sel*, 1993.

*Depuis maintenant, miss Nobody Knows*, 1996.

*Les Prostituées philosophes*, 1997.

*Le Psychanalyste*, 1999, puis Gallimard Folio, 2001.

*Les Amants de Marie*, 2002, puis Gallimard Folio, 2004.

*Les Outils*, essai, 2003.

*L'Enfer est vert*, Inventaire/Invention, 2006, puis Publie.net, 2013.

*Fever*, 2005, puis Gallimard Folio, 2007.

*Mon Amérique commence en Pologne*, 2009.

*Les Mots*, 2011, Publie.net.

*Millefeuille*, 2012, puis Gallimard Folio 2014. (Prix Wepler 2012).

*Mathias et la Révolution*, 2016.

*Mai 68, le chaos peut être un chantier*, « conférence interrompue », 2018.

### Théâtre (mise en scène et adaptation)

*Le Criminel* (1985), par Claude Régy, 1988.

*Depuis maintenant* (1996), par Frédérique Loliée, 1996.

*L'excès-l'usine* (1982), par Marcial Di Fonzo Bo, 2002.

*Toute ma vie j'ai été une femme*, par Élise Vigier et Frédérique Loliée, 2008.

*Louise, elle est folle*, par Élise Vigier et Frédérique Loliée, 2011.

*Déplace le ciel*, par Élise Vigier et Frédérique Loliée, 2013.

*Mathias et la Révolution*, par Élise Vigier et Frédérique Loliée, au Théâtre du Nord de Lille en 2015.

### Cinéma

*Fever*, réalisé par Raphaël Neal, 2015.

*Déplace le Ciel*, réalisé par Marina Ocádiz et Florence de Talhouët, 2017.

## **II. ŒUVRES DE FRANÇOIS BON**

### **1. Corpus principal :**

*Paysage fer*, récit, Paris, Lagrasse, Verdier, 2000, réédition dans la collection Verdier poche, 2014.

*Mécanique*, Paris, Lagrasse, Verdier, 2001.

*Daewoo*, Paris, Fayard, 2004, réédition dans le Livre de poche, 2006. (Prix Wepler 2004).

## **2. Corpus secondaire :**

### Roman et récits

*Sortie d'usine*, Paris, Minuit, 1982, nouvelles éditions en 1985 et 2011.

*Limite*, Paris, Minuit, 1985.

*Le Crime de Buzon*, Paris, Minuit, 1986.

*Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988.

*Calvaire des chiens*, Paris, Minuit, 1990.

*L'Enterrement*, récit, Paris, Lagrasse, Verdier, 1991, repris dans la collection Folio en 1994, réédition Folio 2004.

*Temps machine*, récit, Paris, Lagrasse, Verdier, 1992.

*Un fait divers*, Paris, Minuit, 1994.

*C'était toute une vie*, récit, Paris, Lagrasse, Verdier, 1995.

*Parking*, Paris, Minuit, 1996.

*Voleurs de feu - Les vies singulières des poètes*, récit, illustré par François Place, Paris, Hatier, 1996.

*Prison*, récit, Paris, Lagrasse, Verdier, 1997.

*Impatience*, Paris, Minuit, 1998.

*Tous les mots sont adultes*, méthode pour l'atelier d'écriture, Paris, Fayard, 2000, édition revue et augmentée en 2005.

*15021*, récit, photos de Jérôme Schlomoff, Coaraze, Coaraze, L'Amourier éditions, 2000.

*Souci*, Paris, Amis d'inventaire-invention, 2000.

*Tumulte*, Paris, Fayard, 2006.

*L'Incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel, 2009.

*Fictions du corps*, Paris, éditions l'Atelier contemporain, 2016.

### Ouvrages de littérature d'enfance et de jeunesse

*Dans la ville invisible*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1993.

*30, rue de la Poste*, Paris, Seuil Jeunesse, 1996.

*Autoroute ou comment rater la sortie d'un livre qu'on voulait d'aventure !* Paris, Seuil Jeunesse, 1999.

### Essais et biographies

*La Folie Rabelais. L'invention du Pantagruel*, Paris, Minuit, 1990.

*Dehors est la ville*, essai sur le peintre Edward Hopper, Paris, Flohic, 1998.

*Pour Koltès*, essai, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000.

*Rolling Stones, une biographie*, Paris, Fayard, 2002, rééd. Livre de poche, 2004.

*Bob Dylan, une biographie*, Paris, Albin Michel, 2007, rééd. Livre de poche, 2009.

*Rock'n roll, un portrait de Led Zeppelin*, Paris, Albin Michel, 2008.

*Après le livre*, Paris, Seuil, 2011.

*Apprendre l'invention : sur les ateliers d'écriture*, 1994-2008, Montpellier, Publie papier, 2012.

*Conversations avec Keith Richards*, Montpellier, Publie papier, 2012.

*Autobiographie des objets*, Paris, Seuil, 2012.

*Proust est une fiction*, Paris, Seuil, 2013.

*Fragments du dedans*, Paris, Grasset, 2014.

*Où finit la ville*, Nantes, Éditions Joca Seria, coll. « L'esprit du lieu » 2020.

## Catalogues et autres œuvres en collaboration

*Sang gris : un atelier d'écriture à la Courneuve* sous la direction de François Bon, Lagrasse (Aude), Verdier, 1991 (édition Conseil général de Seine-Saint-Denis).

*Tout ce que j'ai dans mon cœur : écrire avec Rabelais*, Montreuil (Seine-Saint-Denis), Salon du livre de jeunesse, 1995.

*Le Solitaire*, gravure de Jacques Muron, Montolieu (Aude), Deyrolle, 1996.

*Les Péchés capitaux : volume 2, La colère*, en collaboration avec Michel Maffesoli, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

*La Douceur dans l'abîme : vie et paroles de sans-abri*, photographies de Jérôme Schlomoff, Strasbourg, Nuée bleue, 1999.

*François Place, illustrateur*, Paris, Casterman, 1994, édition revue et augmentée, sous le titre *François Place, illustrateur*, ou *Comment s'invente un livre ?*, 2000.

*Place de la Réunion : un atelier à Mulhouse avec Eric Vazzoler*, photographies d'Éric Vazzoler, Paris, Nathan, coll. « Photo poche. Société » n° 7, 2000.

*Une bibliothèque, comment ça marche ?* in *Prêter (un livre) n'est pas voler (l'auteur)*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Les petits livres », 2000.

*Ateliers : 12 photographies, 12 sites de la RATP, Tendances floues avec Bertrand Meunier*, Paris, Alternatives, 2002.

*Alain Ghertman, 73 portraits*, Paris, Cercle d'art, 2004.

*Billancourt*, photographies d'Antoine Stéphani, Paris, Cercle d'art, 2004.

*Petit Palais*, photographies d'Antoine Stéphani, Paris, Cercle d'art, 2005.

*Espace des œuvres, un musée noir et blanc : MACVAL 1991-2005*, photographies de Jacques Ripault, Paris, Archibooks, 2005.

*Jacques Villeglé*, en collaboration avec Kaira Cabanas et Nicolas Bourriaud, Paris, Flammarion, 2007.

*Littoral, rivages de Charente*, photographies de Marc Deneuer, Trézélan (Côtes-d'Armor), Filigranes, 2008.

*En villes*, photographies de Marc Gibert, Pomponne (Seine-et-Marne), Trans photographic press, 2009.

*Où commence la scène*, photographies de Géraldine Lay, Montreuil-sur-Brèche (Oise), Diaphane, 2010.

*Eucalyptus*, photographies de Jean-Luc A. Fournier, Bruxelles, Le Caillou bleu, 2011.

*Fiction peau* avec Thierry Kuntzel, Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne), Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2011.

*Vague de jazz*, photographies de Caroline Pottier, Grâne (Drôme), Créaphis, 2012.

### Théâtre

*Au buffet de la gare d'Angoulême*, texte créé au CDRT en 1998 et édité par la suite chez Publie.Net.

*Qui se déchire*, Paris, Théâtre ouvert, 1999.

*Bruit*, Paris, Théâtre ouvert, 2000.

*Quatre avec le mort*, Paris, Verdier, 2002.

*Quoi faire de son chien mort ? : et autres textes courts pour la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.

*Dialogue avec ta mort*, Tiers Livre éditeur, 2016.

### Traductions

« Et voici les noms » (avec Walter Vogels), « Paroles de Jérémie » (avec Léo Laberge), « Comment » (avec Jean-Pierre Prévost), « Paroles de Néhémie » (avec Arnaud Sérandour), dans la bible, Paris, Bayard, 2001.

*Bartleby : commis aux écritures : une histoire de Wall Street* de Herman Melville, trad. de l'américain, Montpellier, Publie papier, 2012.

*Une ville vide* de Bert Ellingsen, trad. de l'anglais, Montpellier, Publie papier, 2013.

*La Peur en embuscade* suivi de *Les Rats dans les murs* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Tiers Livre Éditeur, 2014.

*La Couleur tombée du ciel* suivi de *La Chose sur le seuil* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Paris, Points, 2015.

*Dans l'abîme du temps* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Paris, Points, 2015.

*L'Appel de Cthulhu* suivi de *Notes sur l'écriture de la fiction surnaturelle* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'anglais, Paris, Points, 2015.



*Rêves dans la maison de la sorcière* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Tiers Livre Éditeur, 2015.

*Fictions surnaturelles : 25 romans, récits, nouvelles* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Tiers Livre Éditeur, 2015.

*Histoires de fantômes* d'Ambrose Bierce, trad. de l'américain, Tiers Livre Éditeur, 2015.

*Le Club des parenticides* d'Ambrose Bierce, trad. de l'américain, Tiers Livre Éditeur, 2015.

*Bartleby le copiste* d'Herman Melville, trad. de l'américain, Tiers Livre Éditeur, 2015.

*Montagnes de la folie* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Paris, Points, 2016.

*Dagon : et autres récits d'horreur* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Paris, Points, 2016.

*Chuchotements dans la nuit* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Paris, Points, 2017 (Première trad., Montpellier, Publie papier, 2012).

*La Maison maudite* suivi de *Celui qui hante la nuit* de Howard Phillips Lovecraft, trad. de l'américain, Paris, Points, 2017 (première trad., Montpellier, Publie papier, 2012).

*L'Écriture sans écriture : du langage à l'âge numérique* de Kenneth Goldsmith, trad. de l'américain, Paris, éditions Jean Boîte, 2018.

### **III. LECTURES COMPLÉMENTAIRES**

BAUDIN, François, *La mer gelée en nous*, Lyon, Fédérop, 1978.

BEINSTINGEL, Thierry, *Retour aux mots sauvages*, Fayard, 2010.

BERTINA, Arno, *Des châteaux qui brûlent*, Folio, 2019.

CALIGARIS, Nicole, *L'Os du doute*, Verticales, 2006.

CHAR, René, *La parole en archipel*, Gallimard, 1962.

DESBROUSSES, Louise, *L'argent l'urgence*, P.O.L, 2006.

DUBOST, Nicolas, *Flins sans fin*, Paris, Maspéro, 1979.

ETCHERELLI, Claire, *Élise ou la vraie vie*, Denoël, 1967.

- FILHOL, Élisabeth, *La centrale*, P.O.L, 2010.
- FILIPPETTI, Aurélie, *Les Derniers Jours de la classe ouvrière*, Paris, Stock, 2003.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1999, chap. I.
- GOUX, Jean-Paul, *Mémoires de l'enclave*, Actes Sud, 2003.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Maurice Nadeau, 1994.
- KONCZYK, Jean-Marie, *Gaston l'aventure d'un ouvrier*, Paris, Gît-le-Cœur, 1972.
- LEFÉBURE, Ségolène, *Moi, une infirmière*, Éditions J'ai lu, coll. « documents », 1974.
- LINHART, Robert, *L'établi*, Minuit, 1978.
- MAGLOIRE, Franck, *Ouvrière*, L'Aube, 2000.
- MARTIN, Jean-Pierre, *Le laminoir*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- MESSAGE, Vincent, *Cora dans la spirale*, Seuil, 2019.
- MINGUET, Simone, *Mes années Caudron*, Paris, Syllepse, 1997.
- PAGÈS, Yves, *Petites natures mortes au travail*, Verticales, 2000.
- PILHES, René-Victor, *L'imprécateur*, Seuil, 1974.
- PONTHUS, Joseph, *À la ligne. Feuilletts d'usine*, Folio, 2019.
- PROUST, Marcel, *À La recherche du temps perdu*, Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 Volumes. Paris, Gallimard, 1987-1989.
- SONNET, Martine, *Atelier 62*, Le temps qu'il fait, 2008.
- ZOLA, Émile, *Germinal*, [1885], Paris, Folio, 1999.
- L'assommoir*, [1877], Paris, Livre de Poche, 1971.

## IV. ÉTUDES CONSACRÉES À LESLIE KAPLAN ET FRANÇOIS BON

### 1. Ouvrages :

HILSUM, Mireille (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Garnier, 2016.

VIART, Dominique, *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

VIART, Dominique et Vray Jean-Bernard (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

### 2. Chapitres d'ouvrages :

#### a- Chapitres cités :

ADLER, Aurélie, « François Bon : le partage des voix », in Aurélie Adler, *Éclats des vies miettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/psn/2175#ftn1>. p. 193-213.

BARNAUD, Jean-Marie, « *Tumulte, roman* ou les *Essais* de François Bon », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 271-275.

BERGOUNIOUX, Pierre, « Hétérogamie », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 145-149.

BOURDIEU, Séverine, « Le visible est à construire », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 209-223.

FLOREY, Sonya, « De *Sortie d'usine* à *Daewoo* : Chronique d'une mutation », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 151-163.

GEFEN, Alexandre, « Réalisme de François Bon », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 93-103.

GLEIZE, Jean-Marie, « C'est le présent, nous », in Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Garnier, 2016. p. 179-185.

HUGLO, Marie-Pascale, « Le quotidien à distance : *Fragments de la vie des gens de Régis Jauffret* », in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012. p. 195-212.

LASSERRE, Audrey, « *Les prostituées philosophes* de Leslie Kaplan ou les pratiques transgressives d'une pensée nomade », in Anne Simon (dir.), *Nomadisme des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2008. [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/psn/1810>. p. 121-135.

LEBRUN, Jean-Claude, « François Bon, écrivain de l'inharmonie », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 277-282.

LOLIÉE, Frédérique, « Sur quoi on s'appuie », in Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Garnier, 2016. p. 201-211.

MAUVIGNER, Laurent, « La folie Bon », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010 p. 89-92.

RUBINO, Gianfranco, « Espace(s) », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 105-114.

SHERINGHAM, Michael, « *Paysage fer* et le travail du regard », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 115-128.

VAN MONTFRANS, Manet, « "Faire face à l'effacement" : voix du réel et voix du théâtre dans *Daewoo* », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 185-199.

VIART, Dominique, « De soi, des autres – et retour », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 69-86.

VIART, Dominique, « François Bon, éclats de réalité », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 9-19.

#### **b- Chapitres consultés :**

CHAUVIN, André, « Voix ouvrières dans *Mémoire de l'enclave* (Jean-Paul Goux) et *Daewoo* (François Bon) », in Corinne GRENOUILLET et Éléonore REVERZY (dir.), *les Voix du peuple dans la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006. p. 361-377.

GODARD, Roger, « François Bon : *Daewoo* », in Roger GODARD, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006. p. 231-254.

HUGOTTE, Valéry, « Écritures du tombeau : François Bon, *C'était toute une vie* », in Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines I : mémoires du récit*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard (coll. « Revue des lettres modernes »), 1998. p.137-155.

JÉRUSALEM, Christine, « la Langue d'enfance chez François Bon et Annie Emaux : écrire depuis l'origine », in Sylviane COYAULT (dir.), *l'Écrivain et sa langue : romans d'amour, de Marcel Proust à Richard Millet*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (coll. « Littératures »), 2005. p.187-198.

KORTHALS ALTES, Liesbeth, « l'Engagement littéraire contemporain : à propos de *Daewoo* de François Bon et *Presque un frère* de Tassadit Imache », in Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene (coll. « Contemporanéités »), 2010. p. 67-87.

LEBRUN, Jean-Claude et PRÉVOST, Claude, « François Bon : paroles d'exclus », in Jean-Claude LEBRUN, et Claude PRÉVOST, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1990. p.171-186.

VIART, Dominique, « François Bon : écrire les fractures du monde », in Sjeff HOUPEPMANS, Christine BOSMAN DELZONS et Danièle DE RUYTER-TOGNOTTI (dir.), *Territoires et terres d'histoires : perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam/New York, Rodopi (coll. « Faux titre »), 2005. p. 123-142.

VRAY, Jean-Bernard, « François Bon, chiffonnier de la mémoire collective dans *Paysage fer* », in Yves CLAVARON et Bernard DIETERLE (dir.), *la Mémoire des villes/The Memory of Cities*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003. p.107-122.

### **3. Articles de revues :**

#### **a- Articles cités :**

ASHOLT, Wolfgang, « Entre écriture blanche et réalisme précaire : le théâtre de François Bon », intervention au colloque « écritures blanches » organisé à Paris en mai 2002 par Dominique Rabaté (Bordeaux III) et Dominique Viart (Lille III). [En ligne] URL : [https://tierslivre.net/univ/X2002\\_WAsholt\\_1Th.pdf](https://tierslivre.net/univ/X2002_WAsholt_1Th.pdf).

BOURDIEU, Séverine, « Entrer dans un regard : *Mécanique* de François Bon », *Littératures*, 78 | 2018, mis en ligne le 23 juillet 2019. [En ligne] URL : <https://doi.org/10.4000/litteratures.1867>.

COLLIN, Françoise et MONTANARO, Mara, « Poétique et politique du fragmentaire. Entre le texte et le livre : Blanchot/Arendt », *Sextant*, 33/2016, mis en ligne le 23 mai 2016, p. 35-51. [En ligne], URL : <https://journals.openedition.org/sextant/603>

DUFAU, Sophie, « Le joyeux "Désordre" de Leslie Kaplan », *Médiapart*, 24 mai 2019, [En ligne] URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/240519/le-joyeux-desordre-de-leslie-kaplan>.

INKEL, Stéphane, « Archéologie du politique chez François Bon », *@nalyse*, vol. 7, hiver 2012, p. 8-28. [En ligne] URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/385/298>.

LEFORT-FAVREAU, Julien, « Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences », *Tangence*, n°107, 107/2015, p. 55-72. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/tangence/1117>

LETENDRE, Daniel, « La révolte du personnage. Narration et résistance chez Chloé Delaume et François Bon », *temps zéro*, n°9, 2015, [En ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1232>.

MARY, Alix, « Daewoo, le choix du roman chez François Bon », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, 9/2013. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/1009>.

PRINCIPALLI, Patricia, « *Autobiographie des objets*, ou je vous parle d'un temps que les moins de 50 ans ne peuvent pas connaître », *Literatûra*, 2017/59, p. 71-85. [En ligne] URL : <https://hal.science/hal-02073394>

QUINTANE, Nathalie, « *Désordre*-Discussion avec Leslie Kaplan », *Lundimatin*, n°192, 21 mai 2019, [En ligne] URL : <https://lundi.am/Desordre-Leslie-Kaplan>.

#### **b- Articles consultés :**

ASHOLT, Wolfgang, « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Lendemain*, n° 107-108 (janvier), 2002. p. 42-55.

BERGOUNIOUX, Pierre, « Corps et âme », *Scherzo*, n° 7 (printemps), « François Bon », 1999. p. 33-38.

HESSE, Thierry, « François Bon : entretien avec Thieny Hesse », *l'Animal : littératures, arts & philosophies*, n° 16 (printemps), 2004. p.131-155.

VIART, Dominique, « Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon », *Uranie* (Arras), n° 5 (décembre), 1995. p.139-152.

- « "Théâtre d'images" : l'esthétique de François Bon d'après *Calvaire des chiens* », paru dans le dossier « Roman et cinéma » de la revue *Roman* 20-50, 1996.
- « Inscrire pour mémoire », *Scherzo*, n° 7 (printemps) 1999, « François Bon », 1999. p. 45-52.

#### 4- Entretiens

BON, François, « Paysage fer, passer du livre au film. *Textes complémentaires, journaux, relevés, entretiens* », [En ligne] URL : <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3936#film>.

BOURMEAU, Sylvain, entretien avec François Bon, *Les Inrockuptibles*, [En ligne], URL : <http://www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html>

CHÂTELAIN, Frédéric et GABRIEL, Fabrice, entretien avec François Bon, *Scherzo*, n°7, printemps 1999. Cité dans Christof Benedikt Schöch, « Situation et représentation dans l'œuvre de François Bon », p. 14. [En ligne] URL : [https://tierslivre.net/univ/X2003\\_schoch.pdf](https://tierslivre.net/univ/X2003_schoch.pdf).

Dossier, *Leslie Kaplan, Cafés parlés*, 16 janvier 2000, [En ligne] URL : <https://remue.net/Leslie-Kaplan-Cafes-parles>.

DURAS, Marguerite, entretien avec Leslie Kaplan, « Usine », p. 211-224 in Leslie Kaplan, *Les outils*, P.O.L, 2003.

HILSUM, Mireille, « Entretien avec Leslie Kaplan », p. 223-238, in Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Garnier, 2016.

LEBRUN, Jean-Claude, entretien avec François Bon sur l'écriture de *Daewoo*, « Parler Pour ? », *L'humanité*, le 27 août 2004. [En ligne] URL : <http://tierslivre.net/livres/DW/index.html>.

NOWOSELSKY-MÜLLER, Sonia, entretien avec François Bon, « Côté cuisine », *L'Infini*, n°19, « Où va la littérature française ? », été 1987.

PAULET, Raymond, entretien avec Leslie Kaplan, [en ligne] URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LExcelsusine/ensavoirplus/idcontent/11440>.

POGGIOLI, Anna, MURILLO, Céline, TORTI-ALCAYAGA, Agathe et SYLVANISE, Frédéric, entretien avec Leslie Kaplan, « Dialogue avec Leslie Kaplan : passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale », *Itinéraires*, 2014-2/2015, mis en ligne le 26 juin 2015. [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2521>

VIART, Dominique, entretien avec François Bon, « On écrit avec de soi », *Revue des sciences humaines, Paradoxes du biographique*, n° 263, 2001. [En ligne], URL : [www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html](http://www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html).

## V. THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRES

### 1. Ouvrages et chapitres d'ouvrages de théorie et critique littéraire :

#### a- Ouvrages :

BAETENS, Jan et VIART, Dominique (dir.), *Écritures contemporaines*, Tome 2 : *États du roman contemporain*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (1<sup>ère</sup> éd. russe 1965).

BARTHES, Roland, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

*Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Seuil, 1972.

*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BBACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, [1957], Paris, P.U.F, 1961.

BÉROUD, Sophie et RÉGIN, Tania, *Le Roman social*, Les Éditions de l'Atelier, 2002.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1988.

*L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Éditions Prétexte, 2002.

BLANCKEMAN, Bruno et HAVERCROFT, Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc (dir.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004.

DEMANZE, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Éditions Corti, 2019.

DRESSEN, Marnix, *De l'amphi à l'établi : les étudiants maoïstes à l'usine (1967-1989)*, Paris, Belin, 1999.



DUGASTE-PORTES, Francine, TOURET, Michèle, *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

ERNAUX, Annie, *L'atelier noir*, Paris, Busclats, 2011.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, collection « Esthétique », 1995.

GARRIGUES, Pierre, TRABELSI, Mustapha, *L'écriture fragmentale*, FLSHS Sfax, 2014.

GEFEN, Alexandre, *La littérature est une affaire politique*, L'observatoire, Paris, 2022.

GRENOUILLET, Corinne, *Usine en textes, écriture au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2014.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980.

HAMON, Philippe, *La Description littéraire*, Éditions Macula, 1991.

- *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. "Titre courant" (poche), 1998.

HARTOG, François, *Régime d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2002.

LABADIE, Aurore, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, 1980.

*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. « Points Essais ».

LEMAÎTRE, Jules, *Les Contemporains*, Première série (Société française d'imprimerie et de librairie), 1886.

MARIN, Louis, *L'écriture de soi*, Paris, P.U.F, 1999.

MITTERAND, Henri, *La Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, [1996], Paris, Nathan Université, « Lettres 128 », 2001.

MULLER, Henry, *Trois pas en arrière*, Paris, La Table ronde, 1952.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000.

*Je suis né*, Paris, Seuil, 1990.

*W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, 1975.

*Ellis Island*, Paris, P.O.L, 1995.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement. Esthétiques et discours de la fin*, José Corti, 1991.

SANTONE, Laura, *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopie d'entrée dans le monologue intérieur*, Rome, Bulzani, 2009.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Éditions Gallimard, 1956.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940.

*Qu'est-ce-que la littérature ?* Gallimard, 1948.

SCHOOTS, Fieke, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit, Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, coll. « Faux titre », 1997.

SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, « Ecriture », 1983.

VIART, Dominique et RUBINO, Gianfranco (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno (dir.), *La littérature française au présent. Héritages, modernité, mutations*, Bordas, 2005.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, [1880], Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

## **b- Chapitres d'ouvrages :**

ADLER, Aurélie, « Autobiographie, autofiction, récit de filiation », in Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012. [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/psn/2171>. p. 121-125.

- « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 (généré le 13 novembre 2022). [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/psn/473>. p. 83-93.

BAGULEY, David, « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », in Éric Bordas, *Balzac : Une Poétique du roman*, Éd. Stéphane Vachon (Montréal : XYZ éditeur/Presses universitaires de Vincennes, 1996). p. 383-395.

BLANCKEMAN, Bruno, « L'écrivain impliqué, écrire (dans) la cité », in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, (dir.), *Narration d'un nouveau siècle : Romans et*

*récits français (2001-2010)*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2013 [en ligne] : <http://books.openedition.org/psn/471>. p. 71-81.

- « Objectif réel », in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Éditions Nota bene, 2010, p. 2023-2034.

CADENHEAD, Stéphanie, « Le retour au récit, au voyage, à l'aventure : Michel Le Bris et la littérature française contemporaine », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004. p. 341-348.

DAHAN-GAIDA, Laurence, « Vers une théophanie du détail : *Au Dieu des bagatelles* de Botho Strauss », in Livio Belloï et Maud Hagelstein (dir.), *La mécanique du détail : Approches transversales*, Lyon, ENS Éditions, 2013. [En ligne], <http://books.openedition.org/enseditions/6701>. p. 93-106.

DEMANZE, Laurent, « Le dictionnaire palimpseste d'Annie Ernaux. Remarques en marge des *Années* », in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012. p. 51-61.

GIDE, André, « Billets à Angèle », in André Gide, *Essais critiques*, Édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1921.

KAPLAN, Leslie, « Maurice Blanchot », in Leslie Kaplan, *Les outils*, P.O.L., 2003. Texte lu au centre Georges-Pompidou le 11 avril 2002 pendant les deux soirées consacrées à Maurice Blanchot. p. 82-91.

MACÉ, Marie-Anne, « Des narrations en quête d'identité *La place*, Annie Ernaux, *L'amant, L'amant de la chine du nord*, Marguerite Duras », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. p. 35-43.

SUISINI-ANASTOPOULOS, Françoise (dir.), « Introduction », in Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997. URL : <https://www.cairn.info/l-ecriture-fragmentaire--9782130487333-page-1.htm>. p. 1-10.

- « Le fragment hypostasié : une poétique du pauvre et du délié », in Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/l-ecriture-fragmentaire--9782130487333-page-99.htm?contenu=article>. p. 99-128.
- « Le fragment ou l'échec avoué », in Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France,

« Écriture », 1997. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/l-ecriture-fragmentaire-9782130487333-page-49.htm>. p. 49-98.

VIART, Dominique, « Filiations littéraires », in Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines*, Tome 2 : *États du roman contemporain*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1992. p. 115-139.

- « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in DUGAST-PORTES, Francine, TOURET, Michèle, *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/33321>. p. 317-336.
- « Écrire le présent : une "littérature immédiate" ? », in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012. p. 17-36.
- « Écrire le travail : Vers une sociologisation du roman contemporain ? », in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012. p. 135-155.

#### 1- Articles de théorie et critique littéraires :

ARON, Paul, « Éléments pour une poétique de l'écriture du travail et des travailleurs », *Intercâmbio*, 2<sup>e</sup> série, vol.5, « La littérature et le monde du travail. Inspiration, représentation & mutation », 2012. [En ligne] URL : <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4110/3850>.

ASLAN, Odette, « Le théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, n° 1-2, vol. 47-48, 2010, p. 15-22. [En ligne] URL : [file:///C:/Users/User/Downloads/ETTH\\_047\\_0015.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/ETTH_047_0015.pdf).

BALIBAR, Étienne, « Le structuralisme : une destitution du sujet ? », *Revue de métaphysique et de morale*, 2005/1, n° 45, p. 5-22. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2005-1-page-5.htm>

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique Aide-Mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-223. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_16\\_1\\_1236](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236).

BECHER, Colette, « Émile Zola : 1862-1867. Élaboration d'une esthétique "moderne" », *Romantisme*, n°21-22. 1978. « Les positivismes », p. 117-123. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1978\\_num\\_8\\_21\\_5211](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1978_num_8_21_5211).

BERGER, Guy, « Chateaubriand, le temps et l'histoire », *Commentaire*, 2017, n°158, p. 452-453. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-commentaire-2017-2-page-452.htm>

BESSIÈRE, Jean, « Petit état de la théorie littéraire contemporaine », *Sillages critiques*, 1 | 2000, mis en ligne le 01 novembre 2013. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3124>.

BIRON, Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, n°1, vol. 45, 2005, p. 27-41. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n1-etudfr872/010843ar.pdf>.

BORDAS, Éric, *Balzac, Une poétique du roman*, textes réunis par Stéphane Vacho, *Romantisme*, 1998, n°99. Ecritures secondes, p. 122-124. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1998\\_num\\_28\\_99\\_3380](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1998_num_28_99_3380)

BOUDREAU, Annette, « L'identité assignée : du lieu et ses manifestations discursives », *Minorités linguistiques et société*, n°12, 2019, p. 51–66. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/minling/2019-n12-minling05056/1066521ar.pdf> (consulté le 29 octobre 2022).

BRYDON, James, « Georges Perec, la preuve de la poésie par le désastre », *Roman 20-50*, n°46, 2008/2, p. 135-148. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2008-2-page-135.htm>

CHALUMEAU, Chloé, « La scatologie dans *Audigier* : de la chanson de geste au fabliau », *Questes*, 21 | 2011, p. 55-71. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/questes/2654>

COSTE, Claude, « *Roland Barthes par Roland Barthes* ou Le démon de la totalité », *Recherches & Travaux*, [1975], 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, p. 35-54. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/372>

CURATOLO, Bruno, MORZEWSKI, Christian, « Introduction », *Roman 20-50*, 2017/1, n° 63, p. 5-6. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2017-1-page-5.htm>

DENIS, Sébastien, « L'allégorie politique et ses limites. Sur quelques adaptations cinématographiques et musicales d'*Animal Farm* (George Orwell, 1945) », *Le Temps des médias*, n°18, 2012/1. Éditions Nouveau Monde éditions, p. 198-212. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2012-1-page-198.htm>

DESROCHE, Henri, « De l'utopisme de Charles Fourier à une utopie d'Émile Zola - Aspects de l'utopisme phalanstérien », *Autogestion et socialisme : études, débats, documents*, n°20-21, 1972. p. 159-185.

ESQUENAZI, Jean-Pierre et GLINOER, Anthony, « Contexte. Étymologie et définition », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne] URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/188-contexte>.

FERNADEZ-ZOÏLA, Adolfo, « Le travail dans les fictions romanesques d'Émile Zola », *Travailler*, n°7, 2002, p. 103-118. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2002-1-page-103.htm>

FORGET, Danielle, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, n° 1, vol. 33, 2001, p. 41-54. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2001-v33-n1-etudlitt2268/501277ar.pdf> (consulté le 1 décembre 2022).

KÉCHICHIAN, Patrick, « Écrire en fragments », *Études*, 4 avril 2016, p. 73-84. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-4-page-73.htm>

KECK, Frédéric, « Fiction, folie, fétichisme : Claude Lévi-Strauss entre Comte et La Comédie humaine », *L'Homme*, 175-176, juillet-septembre 2005, p. 203-218. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29540>

KIBÉDI VARGA, Áron, « À la recherche du temps présent », *Littéraire*, n° 122, 2001, p. 118-126. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2001\\_num\\_122\\_2\\_1714](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_122_2_1714)

LORENT, Fanny, « Discours littéraire », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne] URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/198-discours-litteraire>.

MACHERY, Pierre, « Perec chroniqueur de l'infra-ordinaire », 26/01/2005, groupe d'études « La philosophie au sens large ». [En ligne] URL : <https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/26-01-2005.pdf>.

MARTINET, Jean-Luc, « Quelle vision du prolétaire ? *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *Aden*, n°11, 2012/1, p. 95-112. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-aden-2012-1-page-95.htm>

MEIZOZ, Jérôme, « Scénographie. Usages en analyse du discours : scénographie ou scène de parole », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne] URL : <http://ressources-socius.info/index.php/21-lexique/168-scenographie>.

MICHEL, Chantal, « Travail et contrainte dans l'œuvre de Thierry Beinstingel », *Intercâmbio*, 2<sup>e</sup> série, vol. 5, 2012, p. 136-154. [En ligne] URL : <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10603.pdf>.

MITTERAND, Henri, « Zola à Anzin : les mineurs de Germinal », *Travailler*, n°7, 2001, p. 37-51. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2002-1-page-37.htm>

MORICE, Alain, « Travail, roman de Zola, ou la « race » ouvrière entre malédiction et messianisme rédempteur », *Tumultes*, n° 26, 2006, p. 75-97. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2006-1-page-75.htm>

PEREC, Georges, « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n°5, février 1973, repris dans *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p.11-12.

PRANDI, Michèle, « La métaphore : de la définition à la typologie », *Langue française*, n°134, 2002, p. 6-20. [En ligne] <https://doi.org/10.3406/lfr.2002.6450>.

REID, Donald, « Le grand récit des établis (et ses multiples entrées) », *Les temps modernes*, 2015, n°684-685, p. 34-53. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2015-3-page-34.htm>

SAENEN, Frédéric, « Écrire le travail aujourd'hui ; une littérature néo-prolétarienne est-elle possible ? », *Jibrile*, dossier « prolétariat », [En ligne] URL : <https://doczz.fr/doc/2391521/ecrire-le-travail-aujourd-hui---une-litt%C3%A9rature-n%C3%A9o>.

SANTUCCI, Nicolas, « Dessins et origines du carnet de voyage », *Libération*, 5 décembre 2014, [En ligne] URL : [https://www.liberation.fr/voyages/2014/12/05/desseins-et-origines-du-carnet-de-voyage\\_1155735/](https://www.liberation.fr/voyages/2014/12/05/desseins-et-origines-du-carnet-de-voyage_1155735/).

VIART, Dominique, « Portraits du sujet, fin de XX<sup>e</sup> siècle », *remue.net* URL : <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>.

VOVOU, Ioanna, « Henry JENKINS, La Culture de la convergence. Des médias au Transmédia », *Questions de communication*, 28 | 2015, p. 363-364. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10262>.

WOLF, Nelly, « "Henri blessé, réclame présence", L'écriture populaire dans *Le Pain quotidien* et *Les Damnés de la terre* », *Roman*, 20-50, n° 63, 2017/1, p. 19-30. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2017-1-page-19.htm>

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « À propos des militants établis », *mouvements*, 2001/5, n°18, p. 148-152. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-5-page-148.htm>

## VI. ÉTUDES EN RELATION AVEC LE SUJET

### a- Sociologie

ABDELNOUR, Sarah, *Les nouveaux prolétaires*, Paris, Textuel, 2018.

AGUDO, Pierre, « L'entreprise de troisième type est-elle crédible ? », *L'humanité*, le 20 janvier 2004, [En ligne] URL : <https://www.ofce.sciences-po.fr/pdf-articles/2004/huma20-01-04.pdf>.

BEAUD, Stéphane, PIALOUX, Michel, « Jeunes ouvrier(e)s à l'usine. Notes de recherche sur la concurrence garçons/filles et sur la remise en cause de la masculinité ouvrière », *Travail, genre et sociétés*, n° 8, 2002/2, p. 73-103. [En ligne] URL : <https://doi-org.ezproxy.uca.fr/10.3917/tgs.008.0073>.

BELL, Daniel, *Vers la société post-industrielle*, [1973], Laffont, 1976.

BOISMENU, Gérard, « Inégalité, pauvreté et exclusion sociale : réflexion conceptuelle sur des "notions de la vie courante" », in C. Zumello et P. Zagefka (dir.), *Égalité/Inégalité(s) dans les Amériques*, Éditions de l'Institut des Amériques, Paris, 2009, p. 957-977. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/en/books/hors-collection/partie-i-role-de-letat-et-sa-transformation/000204li.pdf>

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

*Contre-feux I*, Paris, Liber-Raisons d'agir, 1998.

*La distinction*, Paris, Minuit, 1979.

*La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

*Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, 1982.

*Méditations Pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997.

- « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 31, janvier 1980, p. 1-2. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1980\\_num\\_31\\_1\\_2069](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069).

CALDERÓN, José Angel, « L'implication quotidienne dans un centre d'appels : les nouvelles "initiatives éducatives" », *Travailler*, n° 13, 2005/1, p. 75-94. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2005-1-page-75.htm>

CASTEL, Robert, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1995.

COUTROT, Thomas, *Critique de l'organisation du travail*, La découverte, 1999.

CROISSET, Jean-Claude et LEYENS, Jaques-Philippe, *Mauvaises réputations : Réalités en enjeux de la stigmatisation sociale*, Paris, Armand Colin, 2003.

DE GAULEJAC, Vincent, *Travail, les raisons de la colère*, Paris, Seuil, 2011.



DORAIS, Louis-Jacques, « Construction de l'identité », in Denise Deshaies et Diane Vincent (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Les presses de l'Université de Laval, 2004, p.1-11.

DUBAR, Claude et TRIPIER, Pierre, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 1998.

DUBAR, Claude, *La socialisation*, Paris, Armand Colin, 2000.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.

*Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

GOLLAC, Michel, VOLKOFF, Serge, « La mise au travail des stéréotypes de genre. Les conditions de travail des ouvrières », *Travail, genre et sociétés*, n°8, 2002/2, p. 25-53. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2002-2-page-25.htm>

HERMAN, Ginette, « Chômage et attente de reconnaissance. Approche par la théorie de l'identité sociale », *Recherches sociologiques*, 1999/2, p. 139-157. [En ligne], URL : [https://sharepoint.uclouvain.be/sites/rsa/Articles/1999-XXX-2\\_12.pdf](https://sharepoint.uclouvain.be/sites/rsa/Articles/1999-XXX-2_12.pdf) .

IKÄHEIMO, Heikki, « Un besoin humain vital. La reconnaissance comme accès au statut de personne », in Christian Lazzeri et Soraya Nour (dir.), *Reconnaissance, identité et intégration sociale*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 101-122. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pupo/736>.

LANDRY, Jean-Michel, « La violence symbolique chez Bourdieu », *Aspects sociologiques*, n°1, vol. 13, 2006, p. 85-92.

LE BOTERF, Guy, *De la compétence à la navigation professionnelle*, Les éditions d'organisation, 1997.

LINHART, Danièle, *Perte d'emploi, perte de soi*, Érès, Ramonville Saint-Agne, 2005.

LINHART, Robert, « L'évolution du procès de travail et luttes de classe », *Critique Communiste*, n° 23, 1978, p.106-107. [En ligne] URL : <https://www.contretemps.eu/wp-content/uploads/critiqueco-23-ilovepdf-compressed-106-131.pdf>.

MARGARET, Maruani, REYNAUD, Emmanuèle, *Sociologie de l'emploi*, Paris, La découverte, 2001.

MAUSS, Marcel, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de "moi" », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. LXVIII, 1938, Londres (Huxley Memorial Lecture, 1938). [En ligne] URL : [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/5\\_une\\_categorie/une\\_categorie\\_de\\_esprit.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/5_une_categorie/une_categorie_de_esprit.pdf)

*Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

MOLÉNAT, Xavier, « Repenser la protection sociale », entretien avec Robert Castel, *Sciences Humaines*, n°168, février 2006 (dossier « la société précaire »). [En ligne] URL : [https://www.inegalites.fr/Repenser-la-protection-sociale-entretien-avec-Robert-Castel-directeur-d-etudes?id\\_theme=16](https://www.inegalites.fr/Repenser-la-protection-sociale-entretien-avec-Robert-Castel-directeur-d-etudes?id_theme=16).

MORO, Angelo, « Un métier syndical au féminin ? Rôles et pratiques des déléguées ouvrières dans une usine mixte », *Sociologie du travail*, Vol. 61 - n° 3, Juillet-Septembre 2019, mis en ligne le 11 septembre 2019. URL : <https://doi.org/10.4000/sdt.21305>.

PILLON, Thierry, « Le corps ouvrier au travail » *Travailler*, n° 32, 2014/2, p. 151-169. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2014-2-page-151.htm>

RIVOAL, Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, n° 38, 2017/2, p. 141-159. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-travailler-2017-2-page-141.htm>

SAINSAULIEU, Renaud, *L'identité au travail* [1977], Paris, Presses de La Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1988.

SOBEL, Richard, « " La fin du travail", suite, mais pas encore fin ! », *L'Homme & la Société*, n° 152-153, 2004/2, p. 279-285. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2004-2-page-279.htm>

TREMBLAY, Diane-Gabrielle, « Christophe Everaere (2014). Les emplois atypiques. Quelles réponses au besoin de flexicurité ? Paris : Editions Liaisons sociales », *Revue Interventions économiques*, 52 | 2015. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/interventionseconomiques/2513>.

VERRET, Michel, « Où en est la culture ouvrière aujourd'hui ? », *Sociologie du travail*, n°1-89, 1989, p. 125-130. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/sotra\\_0038-0296\\_1989\\_num\\_31\\_1\\_2449](https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1989_num_31_1_2449).

YOUNG, Michael, *The rise of the meritocracy, 1870-2033*, Thames and Hudson, 1958.

- « Lidl, la stratégie d'entrée sur le marché français », Dossier/Travail, 2007. [En ligne] URL : <https://www.grin.com/document/75601> (consulté le 1<sup>er</sup> février 2021).

## **b- Philosophie, ethnologie**

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, version numérique, dernière mise à jour le 22 août 2012 par Laurence MULLER. [En ligne] <https://ipag.univ-nantes.fr/la-crise-de-la-culture-hannah-arendt-173216.kjsp>.

AUGÉ, Marc, « Retour sur les «non-lieux». Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 2, vol. 87, 2010, p. 171-178. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm\\_0588-8018\\_2010\\_num\\_87\\_1\\_2631.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2631.pdf).

- *Un ethnologue dans le métro*, Hachette, Pluriel, 2001.

BERTEN, André, « Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch », *Revue philosophique de Louvain*, 2001, p. 135-139. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/phlou\\_00353841\\_2001\\_num\\_99\\_1\\_8017\\_t1\\_0135\\_0000\\_1](https://www.persee.fr/doc/phlou_00353841_2001_num_99_1_8017_t1_0135_0000_1).

COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive* [1830-1842], Paris, Anthropos, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit (Critique), 1983.

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.

ENGELS, Friedrich, MARX, Karl, *Le manifeste du parti communiste*, [1841] 1893. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Karl Marx et Friedrich Engels le 2 avril 2002. Traduction française, 1893 par Laura Lafargue.

FERRY, Luc et RENAULT, Alain, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1988.

GIRARDOT, Dominique, « Ordonner une société par le mérite, est-ce juste ? », *Revue projet*, 1<sup>er</sup> février 2017, dossier : Inégalités, un défi écologique. [En ligne] URL : [https://www.revue-projet.com/articles/2017-02\\_girardot\\_ordonner-une-societe-par-le-merite-est-ce-juste/8217](https://www.revue-projet.com/articles/2017-02_girardot_ordonner-une-societe-par-le-merite-est-ce-juste/8217).

- *La société du mérite. Idéologie méritocratique et violence néo-libérale*, Le bord de l'eau, 2011.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, « Passages », 2000.

KURTZ, Robert, LOHOFF, Ernst, TRENKLE, Norbert (Groupe Krisis), Compte rendu critique de *Manifeste contre le travail*, Éditions Léo Scheer, 2002, (1999).

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Gallimard, 1983.

MARX, Karl, *Économie et philosophie* [1844], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2007.

RANCIÈRE, Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.

- *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

RICŒUR, Paul, « Mémoire, histoire, oubli », *Esprit*, mars/avril 2006/3, [En ligne] URL : <https://esprit.presse.fr/article/ricoeur-paul/memoire-histoire-oubli-13290?folder=1> (consulté le 19 février 2022).

*Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1966.

WEIL, Simone, *La condition ouvrière*, Paris, Édition Gallimard, 1951. [En ligne] URL : [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/condition\\_ouvriere/la\\_condition\\_ouvriere.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/condition_ouvriere/la_condition_ouvriere.pdf)

### c- Arts

ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992.

CHESTIER, Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps*, n°2, 2007/1, p. 105-110, p. 105, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>

DIAZ, Sylvain, « Le *Lehrstück* brechtien, théâtre de l'accident », *Agôn*, 2/2009, p.1-17. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/agon/1080>

GARREL, Thierry, *Juste une Image*, Jeu de Paume, Paris, 2000.

IVERNEL, Philippe, « Du spectacle au montage ininterrompu : le *Lehrstück* brechtien », *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité-L'Âge d'homme, collection « Théâtre années vingt », 1978.

NEUMAYER, Michel, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertold Brecht », *Pratiques*, 1977, p. 79-100. [En ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_1977\\_num\\_15\\_1\\_1018](https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1977_num_15_1_1018).

PALMIÉRI, Christine, « Jacques Rancière : "Le partage du sensible" », *Revue d'art contemporain ETC*, n°59, 2002, p. 34-40, p. 34. [En ligne] URL : <https://id.erudit.org/iderudit/9703ac>.

PIOLAT SOLEYMAT, Manuel, « Le "mot comme question" : une spécificité du théâtre », *La terrasse*, n° 187, le 10 mars 2011, [En ligne] URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/leslie-kaplan/>.

ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, Coll. Lettres SUP, 2001.

#### **d- Psychanalyse**

BEETSCHEN, André, « Transposition et après-coup », *Revue française de psychanalyse*, 2009/5, Vol. 73, p. 1443-1452. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2009-5-page-1443.htm>

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formation de la fonction du Je », *Revue Française de Psychanalyse*, volume 13, n° 4, 1949, p 449-455. [En ligne] URL : <http://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/1949-07-17.pdf>.

LUCAS, Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, J.-B. Baillière, 1847-1850, 2 vol : tome premier (1847), tome second (1850).

TRÉLAT, Ulysse, *La Folie lucide, étudiée du point de vue de la famille et de la société*, Paris, Delahaye, 1861.

#### **e- Histoire et politique**

ANANIADOU-TZIMOPOULOU, Maria, YÉROLYMPOS, Alexandra et VITAPOULOU, Athina, « L'espace public et le rôle de la place dans la ville grecque moderne. Évolution historique et enjeux contemporains », *Études balkaniques*, 14/2007, p. 27-52. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/227> (consulté le 2 février 2022).

Débat « femmes en révolution en 1968 », 2<sup>e</sup> séance de l'année 2020-2021 pour l'université populaire « Les mercredis des révolutions » organisée par la société d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. [En ligne] URL : <https://parolesdhistoire.fr/index.php/tag/feminisme/> (consulté le 21 octobre 2020).

Le journal Le Monde, « Mouvement des "Gilets Jaunes" », [En ligne] URL : <https://www.lemonde.fr/mouvement-des-gilets-jaunes/> (consulté le 28 novembre 2022).

PARISOT, Laurence, « Le seul moteur de la croissance, c'est de travailler plus », *Le Figaro*, 30 août 2005. Propos recueillis par Nicolas Barré et Béatrice Taupin. URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/227> (consulté le 2 février 2022).

#### **f- Thèses**

LAHANQUE, Reynald, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse d'État sous la direction de Monsieur le Professeur Guy BORRELI, Nancy II, 2002, Tome I, p. 9. [En ligne] URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article337>.

TARDY, Olivier, *La Quête de l'identité dans les romans de Patrick Modiano*, thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, sous la direction de Michel MAILICET, Université de Besançon, mars 1984.

VIGUIER, Alain, *Renault Billancourt, 1950-1992. Le Parti communiste et les ouvriers. Identités ouvrières et identité de parti*, thèse de Doctorat soutenue le 16 octobre 2017 sous la direction de M. le Professeur Michel PIGENET. Université Paris I, Panthéon-Sorbonne.

BEINSTINGUEL, Thierry, « La représentation du travail dans les récits français depuis la fin des Trente Glorieuses », thèse de Doctorat soutenue le 12/12/ 2017 sous la direction de d'Hervé BISMUTHB et de Jacques POIRIER. Université de Bourgogne – Franche-Comté. [En ligne] URL : <https://www.theses.fr/2017UBFCH024>

## VII. FILMOGRAPHIE DU TRAVAIL

### 1- Documentaires

ALMENDROS, Nestor, réal, *La journée d'une vendeuse*, Montrouge, CNDP, 1969.

BARBE, Jean-Marie, réal, *Les ouvriers de la terre*, Lussas, Doc net films, 2001.

BENIGUI, Yamina, réal, *Le plafond de verre*, Paris, MK2, 2008.

CAUCHARD, Jean-Yves, réal, *L611-1, au cœur de l'inspection du travail*, Paris, BPI, 2009.

CAZENEUVE, Fabrice, réal, *Paysage fer*, Arte France, 2003.

CAVALIER, Alain, réal, *24 portraits d'Alain Cavalier*, Issy-les-Moulineaux, Arte France développement, 2006.

DAQUIN, Louis, réal, *La grande lutte des mineurs*, Paris, Fédération des travailleurs du sous-sol (prod), 1948

DEPARDON, Raymond, réal, *Profils paysans*, Issy-les-Moulineaux, Arte France développement, 2006.

KRIER, Jacques, réal, *Les matinales*, Paris, ORTF, 1967.

LEMAIRE-DARNAUD, Jocelyne, réal, *Paroles de Bibs*, Le Pré-St-Gervais, Jocelinéaste, 2001.

LE ROUX, Hervé, réal, *Reprise*, Paris, Ed. Montparnasse, 1996.

PAMART, Michel, réal, *Travail et liberté*, Paris, Antenne 2, 1989

ROHMER, Eric, réal, *L'homme et la machine*, Montrouge, CNDP, 1967.

SERREAU, Coline, réal, *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* Boulogne, Copra films, 1975.

TRILLAT, Marcel, réal, *Femmes précaires*, Paris, VLR, 2005.

TRILLAT, Marcel, réal, *Les prolos*, Paris, Compagnie des phares et balises, 2002.

TRILLAT, Marcel, réal, *300 jours de colère*, Paris, BPI, 2009.

VAN IN, André, réal, *Dans les bureaux*, Bry-sur-Marne, INA, 1981.

## **2- Fictions**

CHAPLIN, Charlie, *Les temps modernes*, Paris, MK2 éd., 2004.

CORNEAU, Alain, *Stupeur et tremblements*, Issy-les-Moulineaux, Studio Canal, 2003.

GARCIA, Nicole, *L'adversaire*, Issy-les-Moulineaux, Studio Canal, 2005.

LANG, Fritz, *Metropolis*, Paris, MK2 éd., 2004.

## **VIII. SITOGRAPHIE**

<https://artlorrain.com/content/lamiti%C3%A9-franco-russe-vue-par-les-artistes-lorrains-en-1893>

<https://www.tierslivre.net/livres/DW/DR.html>

<https://www.theatrecontemporain.net/spectacles/LExceslusine/ensavoirplus/idcontent/11441>

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Daewoo/ensavoirplus/idcontent/4734>

<https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1852>

[www.sociologiedutravail.org](http://www.sociologiedutravail.org)

# ANNEXE 1

## Entretien avec Arno Bertina<sup>531</sup>

**Abdelhamid Nasralli :** Tout d'abord j'aimerais revenir sur le lien que vous entretenez avec la génération d'écrivains qui vous précède, avec François Bon en particulier auquel vous consacrez, dès vos débuts et avant même que vous publiiez votre premier roman, une note de lecture sur son roman *Prison* dans la revue *Esprit*, puis une deuxième sur *Impatience* dans la revue *Prétexte*. Vous empruntez même le titre de votre septième roman *Ceux qui trop supportent* à l'un de ses textes : *Parking*. Mais je voudrais m'attarder sur la dédicace que vous adressez à François Bon et qui l'a beaucoup touché : « Différemment de *Daewoo* mais pas sans *Daewoo* », notez-vous sur un exemplaire de votre livre *Des châteaux qui brûlent*. Peut-on parler d'un lien de « parenté littéraire », si j'ose dire, entre vous, écrivain de la nouvelle génération et la génération Bon ? Et en quoi votre texte est-il différent de celui de François Bon ?

**Arno Bertina :** J'ai très souvent eu l'occasion de dire ma dette vis-à-vis de l'œuvre de François Bon. Je note que je ne suis pas le seul de ma génération à parler de ses livres comme d'ouvrages ou de déclencheurs. Dans mon cas, la découpe est très nette. J'ai vingt ans en décembre 1995, quand je commence à travailler dans une librairie où je vais rencontrer Georges Bourgueil, qui va me suggérer quantité de lectures. En mars 1996 paraît *Parking*. Georges me parle de ce livre, je le lis. En décembre 1997 paraît *Prison*, que je lis aussi, et c'est une révélation. Des portes s'ouvrent, et des fenêtres. Dans ces années-là, étudiant en lettres, je donne des cours particuliers à la prison de Fresnes. Pour comprendre le projet littéraire de *Prison*, je dispose donc de quelques accroches. Mais avant cela, avant la « compréhension » il y a d'abord le choc esthétique. J'ai lu quelques Balzac, je veux empoigner l'époque. J'ai assisté à une lecture de Pierre Chabert au théâtre de l'Odéon, lisant *L'Innommable*. Je sors sidéré de cette lecture, et j'achète ce Beckett. Dès le lendemain je lis ce que Pierre Chabert a lu la veille. Je suis fasciné. Je

---

<sup>531</sup> Réponses reçues le 11 octobre 2023 par voie électronique.



ne pensais pas qu'il était possible d'écrire comme ça, je ne pensais pas qu'il était possible de faire sonner le français comme ça. Dès le lendemain je cherche à faire passer quelque chose de cette liberté dans ce que je tente d'écrire. Pendant quelques mois, je vais ainsi me faire les griffes, tout en subodorant que ce n'est pas pour moi, étant donné que Beckett n'efface pas Balzac. Je n'ai pas les outils intellectuels ou critiques pour décrire l'horizon « épuisé » de Beckett, mais je devine ça. Et découvrant l'œuvre de François Bon, je découvre qu'il est possible de concilier travail formel (à la limite de l'expérimental) et saisie du monde (Balzac). Mieux : je découvre, en lisant *Prison*, puis *Impatience* (et, en remontant le cours des publications, *C'était toute une vie*, *Sortie d'Usine*, *Calvaire des chiens*, etc.) que c'est parce qu'il y a dans ses livres ce travail inouï sur la phrase, sur la syntaxe, que François Bon assure ses prises sur l'époque, sur le monde. Comment ne pas être fasciné par cette quadrature du cercle, et par le courage littéraire qu'il aura fallu avoir ?

D'une certaine manière, tout le roman *Des Châteaux qui brûlent* sort de *Daewoo*, en effet. Car dans ce livre très complexe se trouve cette phrase : « Comment peut-on danser un soir pareil ? » Il n'est pas évident de comprendre exactement ce que François a mis dans cette question. Mais tout mon livre est sorti de cette question : j'ai voulu raconter pas à pas la montée vers une fête, à partir d'un désastre social. Comment la colère peut donner place, stratégiquement, à la joie, à la fête. La littérature facile est trop facilement uniforme. (Ce que murmurent nombre de livres : parce qu'il s'agit d'un drame, je vais l'aborder en écartant tout ce qui détonne. Mon expérience de la réalité est tout à fait différente.)

**Abdelhamid Nasralli** : En commentant votre texte *L'âge de la première passe*, François Bon parle d'un « écrire comme écosystème », c'est-à-dire d'un geste littéraire qui réunit la fiction romanesque, le récit documentaire, l'écriture participative dans des ateliers d'écriture, la photo etc. Mais nous pouvons dire la même chose à propos de *Ceux qui trop supportent* qui, contrairement à *Des châteaux qui brûlent*, a demandé un long travail de terrain où durant quatre années vous allez à la rencontre des salariés en lutte sur le site de l'usine GM&S (équipementier automobile) pour recueillir leurs témoignages. Pouvez-vous expliquer comment vous, l'homme et l'écrivain, vous abordez le réel ? Comment arrivez-vous à nommer des situations parfois innommables ?

**Arno Bertina :** Comment l'auteur que je suis aborde le réel ? Répondre à cette question n'est pas une mince affaire. Il faudrait être capable de prendre de la hauteur... Or je suis immergé dans ce réel, j'en suis le jouet comme un nageur est le jouet de la vague. Cependant, cependant... Face au réel (des mineures congolaises, des salariés creusois) l'homme que je suis a tendance à se barricader, mal à l'aise, rongé par la mauvaise conscience ou le sentiment d'être incompetent. L'homme que je suis peut avoir vite le sentiment d'être prisonnier d'une situation ou des relations humaines qui s'inventent en deux temps trois mouvements. L'écrivain que je suis (aussi) entre alors en scène. Pour moquer ou critiquer cette façon que j'ai de me protéger. L'écrivain que je suis propose alors à l'homme que je suis des protocoles, des dispositifs, des façons de faire. Si l'homme que je suis prend appui sur les dispositifs que lui propose l'écrivain, alors approcher le réel devient possible. En inventant un cadre pour les entretiens qui ont nourri « L'Age... » et « Ceux qui... », l'écrivain aide l'homme à justifier sa présence, à construire la position la plus précise et la plus juste. Je suis un homme Blanc de quarante ans ayant fait des études et vivant correctement en Europe, c'est-à-dire un individu très différent des jeunes Congolaises avec lesquelles je voulais parler, au sujet desquelles – je le savais d'emblée – je ne pourrais rien affirmer. Mais s'il part de cette différence, si cette différence devient le sujet de l'enquête, et comment il est possible de se rencontrer malgré toutes ces différences, alors le livre fera émerger un petit dépôt au fond du tamis, et ce petit dépôt pourra être appelé « réel ». Non pas « projection », « phantasme », ou « illusion » mais petit dépôt de réalité.

J'aborde le réel comme ça : à partir de mes complexes et de mes inhibitions, et j'essaie de les transformer en outils, en force ou en pertinence. J'essaie de faire de mes handicaps une rampe de lancement pour le livre. La littérature est une puissance qui ne demande qu'à être activée. Cela sous-entend que j'aborde le réel avec humilité. Le fait d'écrire ne me rend pas arrogant. Je sais que je suis toujours en retard sur les intelligences qui trament le réel. Écrire est une façon de me porter à leur hauteur. Écrire permet de rattraper le retard qu'on a sur le réel et sur les gens qu'on ne connaît pas.

**Abdelhamid Nasralli :** Le fait de varier les angles d'attaque du réel (dialogues dans des fictions, entretiens avec des acteurs sociaux, ateliers d'écriture) pose la question du statut de la parole, celle de l'écrivain et celle de l'autre. En lisant vos textes, on se rend compte

qu'il ne s'agit pas de donner la voix à, il s'agit plutôt de chercher « sa voix à soi en allant la chercher là où ça tremble », comme le dit François Bon. Pouvez-vous préciser comment le fait de partir d'une « situation chorale » fictive, comme c'est le cas dans *Des châteaux qui brûlent*, ou de témoignages réels, comme ceux des jeunes congolaises forcées de se prostituer pour vivre, vous aide-t-il à relever et à élucider des situations complexes ?

**Arno Bertina** : Cette question est passionnante car elle met l'accent, me semble-t-il, sur ce qui fait la force de la littérature. Puisque les essais existent, et les discours, c'est que les œuvres littéraires n'en sont pas. De fait les œuvres littéraires ne tiennent pas un discours sur le réel : dans le poème des mots sont mis en tension, dans les œuvres de fiction des corps sont mis en mouvement. Une œuvre littéraire n'est pas un marchepied permettant de regarder la réalité de haut ; comme une certaine peinture invite à regarder les chairs de près, la littérature invite à écouter les voix de près, ce qui se passe dans la langue ou dans une phrase. Il faut, oui, tendre l'oreille, être attentif aux voix. L'écrivain n'est pas plus intelligent que les personnes qu'il croise, mais par passion pour elles il essaie d'être attentif, il essaie d'amplifier l'écho ou l'empreinte sonore qui attestera ce que chaque vie fait aux mots de la langue commune, et ce que la langue commune fait à chaque vie. Du fait de cette attention, la littérature peut être présentée comme une sorte de passion érotique. Comme vous l'écrivez dans votre question, j'ai voulu partir des voix, des témoignages, pour dire quelque chose de la réalité complexe. Et non pour éclairer la réalité, ou produire du discours. Cela signifie que rien ne préexiste au livre, je n'ai pas une idée préconçue des gens ou des situations. Cela signifie que l'intelligence des choses ne dépend pas de moi : je dois la rejoindre. Cela signifie aussi, enfin, que le livre n'est pas là pour dissiper la touffeur, à la façon d'un paysagiste transformant la nature en jardin à la française, bien ordonné, bien clair. La littérature me semble être plus dionysiaque qu'apollinienne ; elle n'a pas peur du chaos, elle ne tente pas d'y mettre bon ordre. Je dirais même qu'elle cherche à nous réconcilier avec l'idée de la complexité, du chaos, des explications qui s'additionnent en se contredisant (parfois).

**Abdelhamid Nasralli** : Je pense que dans vos textes le recours à la polyphonie et au dispositif choral serait une manière pour vous d'abord d'opacifier les personnages, d'en

construire un portrait complexe, une identité complexe. Puis, cette polyphonie permettrait d'inscrire ceux qui parlent dans un groupe, dans une communauté mais un groupe ou une communauté à l'encontre de l'image que leur assignent le pouvoir et la société. Vous ne cessez dans vos textes ainsi que dans vos entretiens de souligner l'idée que la foule n'est pas forcément barbare, violente et stupide, « Les gens seuls (les chefs par exemple) se trompent toujours sur le niveau d'intelligence des foules », écrivez-vous dans *Des châteaux qui brûlent* (p. 222). Pouvez-vous nous en dire plus sur votre manière de construire vos personnages ?

**Arno Bertina :** Vous parlez de « personnages », je vais donc m'en tenir aux fictions. Lorsque je commence un roman, j'ai rarement une idée précise des personnages, et encore moins de ce qu'ils sont ou de ce qu'ils disent (j'ai commencé *Anima Motrix* en me disant « Un homme reprend contact avec son corps en marchant »). Je tourne longuement autour d'eux, en accumulant des pages et des pages, jusqu'à faire émerger une chose qui sera plus saillante que le reste de ce que j'ai écrit jusque-là. Cette chose saillante (anecdote, façon de regarder le monde, tic de langage, biais psychologique, etc.) devient le rameau autour duquel vont s'agréger d'autres aspects de son identité ou de la situation. Cette chose saillante va dans le même temps faire apparaître un monde car on n'existe pas seul, notre identité est toujours l'œuvre des gens qui nous entourent ou que l'on croise. Un personnage qui apparaît c'est un monde qui apparaît. Ce processus de décantation me permet d'éviter un piège assez classique, consistant à faire du roman un catalogue des attitudes possibles, ou des positionnements possibles par rapport à l'anecdote ou à l'action (du genre « Paul accepte de collaborer alors que Jean entre dans la résistance »). Cette description – très sommaire – du processus de décantation revient un peu à dire la même chose que Paul Valéry cité par Claude Simon : « (...) je n'ai pas voulu dire mais voulu faire et (...) c'est cette intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit. » Ou mieux encore : lorsque le même Claude Simon dit que toute son attention est absorbée par ce qui se passe « au présent de l'écriture » et non par des intentions qui préexisteraient à ce présent de l'écriture.

**Abdelhamid Nasralli :** Je m'intéresse, dans mon travail de thèse, à la question des identités ouvrières de nos jours. Je m'attèle à montrer qu'il ne s'agit pas d'une notion

désuète appartenant à un temps révolu, ces identités ne font que changer de forme selon un processus renouvelé de construction et de déconstruction puisqu'elles sont perméables à un réel fluctuant. Votre travail remarquable d'opacification des identités individuelles et collectives des personnages ouvriers, des individus ouvriers finalement, permet, paradoxalement, de dévoiler des aspects volontairement négligés, faussés par le récit du pouvoir. Partant, serait-il possible de considérer ce travail de « contre récit (contre le récit du pouvoir) », comme vous l'appellez, comme une position politique dont le roman serait le vecteur ?

**Arno Bertina** : Oui, je crois que la politique de l'écriture est à trouver dans ces parages. Mais il faut faire preuve de tact. Ce n'est pas en tant que contre-récit que la littérature gagne une pertinence politique. Les arts ne peuvent être réactifs ou seulement critiques. L'œuvre d'art est une puissance qui se ruinerait à prendre position en fonction de celles qu'occupent les puissances politiques ou industrielles du moment. L'œuvre d'art traque des beautés, des forces et des émotions qui sont sans commune mesure avec ce que la politique ou le commerce ou l'argent sont capables de produire. Les chefs des Guelfes et des Gibelins ne me sont pas connus alors que l'œuvre de Dante, oui.

S'il y a de la politique, dans les parages d'une œuvre littéraire, c'est sans doute qu'une autre image de la vie est mise en avant. Et il se trouve, oui, que cette image est plus complexe, mille fois plus complexe, que l'image de la vie construite par le monde politique ou par le monde du commerce. L'œuvre d'art restitue au vivant la complexité, la richesse, l'obscurité, dont les autres sphères cherchent à le déposséder. Dernièrement des enquêtes ont révélé que les plates formes de streaming cherchent à partir à l'assaut de la nuit, qui est le moment de la journée au cours duquel nous ne consommons pas. C'est le nouveau Far West de ces industriels-là, potentiellement un eldorado. Eh bien les arts font tout, depuis toujours, pour maintenir à flots la nuit, les rêves, les angoisses révélatrices de désirs censurés, le repos, la vie sexuelle, le délassement, etc. Pour empêcher que tout, dans l'homme, soit arraisnable, réductible. Les cauchemars de Volodine dans « Lisbonne dernière marge » ou le souffle de « Terminus radieux », l'univers de Sade, la folie du « Vice Consul » de Marguerite Duras, les magnifiques héros de Stendhal, « Vie Secrète » de Pascal Quignard, le renversement qui est au cœur de « Catch 22 » de Joseph Heller, l'humour d'Olivier Cadiot dans « Un nid pour quoi

faire » ... Chaque être humain contient tout cela, la littérature le lui rappelle tous les jours, contre le cours des jours.

## ANNEXE 2

« Pour empêcher que tout, dans l'homme, soit arraisonnable, réductible ».

À l'usine on chante  
Putain qu'on chante  
On fredonne dans sa tête  
On hurle à tue-tête couvert par le bruit des  
machines  
On sifflote le même air entêtant pendant deux  
heures  
On a dans le crâne la même chanson débile  
entendue à la radio le matin  
C'est le plus beau passe-temps qui soit  
Et ça aide à tenir le coup

Penser à autre chose  
Aux paroles oubliées  
Et à se mettre en joie

Quand je ne sais que chanter  
J'en reviens aux fondamentaux  
*L'Internationale*  
*Le Temps des cerises*  
*La Semaine sanglante*  
Trenet  
Toujours trenet et encore  
[...]

Trenet me sauve le travail et la vie tous les jours

que l'usine fait  
Sans lui sans son absolu génie  
Je suis sûr que je n'aurais pas tenu  
Que je ne tiendrais pas

[...]

C'est toi Charles comme un immense Charlot  
qui rends supportable l'enfer des temps modernes

[...]

C'est *Java du Diable* quand rien ne va  
C'est *Le piano de la plage* quand j'espère du beau  
C'est *Le Revenant* quand je suis tous les matins au  
turbin  
C'est *Mes jeunes années* d'avant l'usine  
C'est ma *Folle Complainte* que je ne cesse d'écrire

[...]

L'autre jour à la pause j'entends une ouvrière  
dire à un de ses collègues  
« Tu te rends compte aujourd'hui c'est tellement  
speed que j'ai même pas le temps de chanter »  
Je crois que c'est une des phrases les plus belles  
les plus vraies et les plus dures qui aient jamais  
été dites sur la condition ouvrière<sup>532</sup>.

---

<sup>532</sup> Joseph Ponthus, *À la ligne. Op. cit.*, p. 200.



# INDEX NOMINUM

## A

ABDELNOUR, Sarah, 27, 136, 137, 182, 183, 188, 198, 342  
ADLER, Aurélie, 28, 64, 78, 79, 89, 92, 292, 301, 330, 337  
ADORNO, Théodor, 24  
AGUDO, Pierre, 20, 342  
ALTHUSSER, Louis, 53  
ANANIADOU-TZIMOPOULOU, Maria, 288, 348  
APOLLINAIRE, Guillaume, 102, 103  
ARAGON, Louis, 48, 49, 50, 348  
ARASSE, Daniel, 142, 146, 347  
ARENDE, Hannah, 67, 277, 294, 295, 333, 345  
ARGOT, Pascale, 102  
ARISTOTE, 84, 282, 283  
ARON, Paul, 13, 67, 133, 203, 332, 339  
ASHOLT, Wolfgang, 112, 114, 332, 333  
ASLAN, Odette, 229, 339  
AUBERT, Jean-Pierre, 14, 33, 34, 35, 171, 244, 245, 289, 290, 291, 318, 329  
AUBIGNÉ (de), Theodore Agrippa, 239  
AUDOUX, Marguerite, 44, 50, 112  
AUGÉ, Marc, 91, 255, 345

## B

BACHELARD, Gaston, 252, 258, 259, 335, 360  
BAETENS, Jan, 80, 335, 339, 360  
BAGULEY, David, 37, 337, 360  
BAKHTINE, Mikhaïl, 229, 263, 303, 335, 360  
BALIBAR, Étienne, 78, 339, 360  
BALZAC (de), Honoré, 13, 14, 25, 33, 34, 35, 37, 64, 98, 99, 337, 340, 351, 352, 360  
BANTIGNY, Ludivine, 157  
BARNAUD, Jean-Marie, 221, 243, 330, 360  
BARTHES, Roland, 15, 30, 33, 34, 35, 38, 50, 70, 82, 84, 100, 132, 217, 222, 317, 335, 339, 340  
BAUDIN, François, 54, 328

BEAUD, Stéphane, 153, 342  
BECKER, Colette, 40  
BEETSCHEN, André, 176, 347  
BEINSTINGEL, Thierry, 20, 22, 87, 328, 341  
BECKETT, Samuel, 68, 110, 351, 352  
BELL, Daniel, 73  
BELLOÏ, Livio, 142, 338  
BERGER, Guy, 248, 339  
BERGERAT, Émile, 35  
BERGOUNIOUX, Pierre, 128, 223, 264, 289, 320, 333  
BERNARD, Claude, 36  
BÉROUD, Sophie, 11, 335  
BERTEN, André, 194, 346  
BERTINA, Arno, 3, 210, 292, 293, 308, 328, 351, 353, 354, 355, 356  
BESSIÈRE, Jean, 340  
BIKIALO, Stéphane, 123  
BIRON, Michel, 198, 201, 272, 340  
BLANCHOT, Maurice, 15, 80, 81, 214, 215, 235, 294, 317, 333, 335, 338  
BLANCKEMAN, Bruno, 1, 3, 18, 21, 28, 61, 72, 85, 118, 292, 293, 294, 300, 304, 335, 337, 338  
BLOC, Jean-Pierre, 100  
BOISMENU, Gérard, 279, 343  
BOLTANSKI, Luc, 190, 343  
BOUDREAU, Anette, 284, 340  
BOURDIEU, Pierre, 3, 27, 52, 61, 82, 137, 138, 139, 140, 147, 162, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 216, 222, 281, 303, 315, 344  
BOURDIEU, Séverine, 91, 97, 98  
BOURGEOIS, Lucien, 46  
BOURGEOIS, Pierre, 100  
BOURMEAU, Sylvain, 25, 221

BOUSQUET, Patrick, 243  
BOUTEFEU, Roger, 45  
BRECHT, Bertolt, 113, 226, 227, 347  
BRETON, André, 68  
BRYDON, James, 70, 104  
BUTLER, Samuel, 296

## C

CADENHEAD, Stéphanie, 338  
CALDERÓN, José Angel, 158, 343  
CALIGARIS, Nicole, 20, 294, 328  
CAMUS, Albert, 16, 220  
CASTEL, Robert, 63, 188, 189, 316, 343, 344, 345  
CAWS, Mary Ann, 69  
CAYROL, Jean, 16  
CAZENEUVE, Fabrice, 100, 349  
CÉLINE, Louis-Ferdinand, 50  
CÉSAIRE, Aimé, 118  
CÉZANNE, Paul, 146, 235  
CHALUMEAU, Chloé, 229, 340  
CHAR, René, 215, 328  
CHATEAUBRIAND (de), François-Auguste-René, 247, 248, 339  
CHATELAIN, Fabrice, 92  
CHATELET, François, 25  
CHESNAIS, François, 134  
CHESTIER, Aurore, 110, 347  
CHIAPELLO, Ève, 190, 343  
COLLIN, Françoise, 294, 333  
COMTE, Auguste, 34, 35, 42, 341  
COSTE, Claude, 217, 340  
COUTROT, Thomas, 199, 343  
CROIZET, Jean-Claude, 198, 343  
CURATOLO, Bruno, 46, 340

## D

DABIT, Eugène, 47, 308  
DAHAN-GAIDA, Laurence, 142, 143, 338  
DAMBRE, Marc, 73, 118, 335, 338  
DARRIEUSSECQ, Marie, 296, 310

DELAUME, Chloé, 272, 275, 310, 333  
DELEUZE, Gilles, 25, 147, 148, 346  
DEMANZE, Laurent, 43, 246, 248, 251, 335, 338  
DENIS, Sébastien, 206, 340  
DERRIDA, Jacques, 75, 213, 346  
DESBRUSSES, Louise, 23  
DESCARTES, René, 36  
DESHAIES, Denise, 262, 343  
DESROCHE, Henri, 42, 340  
DI FONZO BO, Marcial, 106, 107, 323  
DIAZ, Sylvain, 227, 347  
DJEBAR, Assia, 118  
DORAIS, Louis-Jacques, 262, 344  
DRESSEN, Marnix, 53, 335  
DUBAR, Claude, 20, 22, 28, 164, 344  
DUBOST, Nicolas, 54, 328  
DUFAU, Sophie, 301, 333  
DURAND, Marcel, 77  
DURAS, Marguerite, 23, 80, 118, 231, 232, 233, 235, 236, 252, 334, 338, 356

## E

EMMANUEL, Pierre, 321  
ENGELS, Friedrich, 183, 198  
ERNAUX, Annie, 81, 82, 103, 118, 246, 248, 251, 310, 336, 338  
ESCHYLE, 110, 227  
ESQUENAZI, Jean-Pierre, 260, 340  
ETCHERELLI, Claire, 17, 54, 60, 62, 328  
EURIPIDE, 110

## F

FAULKNER, William, 137  
FAYOLLE, Caroline, 157  
FERNADEZ-ZOÏLA, Adolfo, 36, 341  
FERRY, Luc, 118, 346  
FILHOL, Élisabeth, 22, 329  
FILIPPETTI, Aurélie, 21, 22, 86, 246, 247, 249, 250, 251, 329

FITZGERALD, Francis Scott, 109  
FLAUBERT, Gustave, 14, 33, 34, 35, 171, 329  
FLOREY, Sonya, 23, 28, 330  
FORGET, Danielle, 306, 341  
FOURASTIÉ, Jean, 17  
FOURIER, Charles, 41, 42, 340  
FRAPIÉ, Léon, 44  
FREUD, Sigmund, 78, 79, 164  
FRIANT, Émile, 95, 96

## G

GABRIEL, Fabrice, 91, 230, 334  
GACHELIN, Charles, 18  
GALLOIS, Nicolas, 41  
GARREL, Thierry, 100, 105, 347  
GOFFMAN, Erving, 12, 27, 198, 344  
GAULEJAC (de), Vincent, 72, 343  
GAUNY, Louis Gabriel, 44  
GEFEN, Alexandre, 28, 30, 31, 291, 293, 296, 304, 330, 336  
GENETTE, Gérard, 49  
GIDE, André, 47, 217, 338  
GIRARDOT, Dominique, 203, 346  
GIRAUDOUX, Jean, 112  
GLEIZE, Jean-Marie, 266, 267, 268, 270, 330  
GLINOER, Anthony, 260, 340  
GOLLAC, Michel, 156, 344  
GONCOURT (de), Edmond, 35  
GONCOURT (de), Jules, 35  
GONTCHAROV, Ivan, 14  
GOUX, Jean-Paul, 222, 246, 247, 329  
GRACQ, Julien, 99, 271, 336  
GRENOUILLET, Corinne, 1, 3, 28, 44, 45, 50, 68, 69, 77, 331, 336  
GUILLEMIN, Émile, 50  
GUILLOUX, Louis, 17

## H

HAENEL, Yannick, 294  
HAGELSTEIN, Maud, 142, 338  
HAMON, Philippe, 38, 336

HARTOG, François, 246, 319, 336  
HATZFELD, Nicolas, 57  
HAVERCROFT, Barbara, 17, 20, 291, 331, 334, 336, 337  
HEIDEGGER, Martin, 75  
HEMINGWAY, Ernest, 109  
HERMAN, Ginette, 193, 344  
HILSUM, Mireille, 25, 330, 331, 334  
HONNETH, Axel, 193, 194, 195, 346  
HOUELLEBECQ, Michel, 29, 272, 273, 329, 333  
HUGLO, Marie-Pascale, 242, 331  
HUGO, Victor, 254  
HUYSMANS, Joris-Karl, 14

## I

IKÄHEIMO, Heikki, 193, 344  
INKEL, Stéphane, 88, 333  
IONESCO, Eugène, 68  
IVERNEL, Philippe, 227, 383

## J

JAUFFRET, Régis, 242, 331  
JENKINS, Henry, 105, 342  
JÉRUSALEM, Christine, 28, 332  
JOYCE, James, 14, 15, 137, 337

## K

KAFKA, Franz, 14, 64, 81, 98, 99, 214, 215  
KÉCHICHIAN, Patrick, 213, 341  
KECK, Frédéric, 34, 341  
KIBÉDI VARGA, Áron, 242, 243, 248, 249, 341  
KLEE, Paul, 98  
KONCZYK, Jean-Marie, 54, 329  
KURTZ, Robert, 140, 346

## L

LA BOÉTIE (de), Étienne, 192  
LABADIE, Aurore, 11, 21, 68, 336  
LACAN, Jacques, 164, 165, 348  
LAHANQUE, Reynald, 48, 49, 50, 348  
LANDRY, Jean-Michel, 281, 344  
LANTHIER, Isabelle, 286  
LARNAUDIE, Mathieu, 304  
LASSERRE, Audrey, 282, 283, 285, 331  
LAZZERI, Christian, 193, 344  
LE BOTERF, Guy, 21, 344  
LEBRUN, Jean-Claude, 28, 224, 225, 266, 267, 268, 269,  
270, 287, 331, 332, 334  
LEFÉBURE, Ségolène, 62, 329  
LEFORT-FAVREAU, Julien, 298, 333  
LEJEUNE, Philippe, 62, 78, 79, 336  
LEMÂÎTRE, Jules, 39, 336  
LEMONNIER, Léon, 45  
LETENDRE, Daniel, 272, 275, 333  
LEVARAY, Jean-Pierre, 77  
LÉVI-STRAUSS, Claude, 34, 341  
LEYENS, Jaques-Philippe, 198, 343  
LINHART, Danièle, 192, 199, 200, 344  
LINHART, Robert, 17, 23, 54, 55, 56, 60, 329, 344  
LIPOVETSKY, Gilles, 194, 246, 346  
LOHOFF, Ernst, 140, 346  
LOLIÉE, Frédérique, 234, 323, 331  
LORENT, Fanny, 261, 341  
LUCAS, Prosper, 36, 348  
LYOTARD, Jean-François, 24

## M

MABROUKI, Abdel, 77  
MACÉ, Marie-Anne, 118, 338  
MAGLOIRE, Franck, 22, 329  
MAILHOT, Michèle, 30  
MAINGUENEAU, Dominique, 260  
MALVA, Constant, 45  
MARIA RILKE, Rainer, 81, 99  
MARTIN, Jean-Pierre, 54

MARTINET, Jean-Luc, 47, 341  
MARTINEZ, Daniel, 77  
MARUANI, Margaret, 189, 315, 344  
MARX, Karl, 49, 71, 72, 78, 79, 140,  
183, 188, 198, 256, 346  
MARY, Alix, 225, 333  
MAURETTE, Michel, 16  
MAUSS, Marcel, 3, 27, 344  
MAUVIGNIER, Laurent, 28, 221, 317  
MEIZOZ, Jérôme, 260, 341  
MELVILLE, Herman, 14, 215, 327, 328  
MESSAGE, Vincent, 172, 329  
METZ, Thierry, 77  
MICHEL, Chantal, 87  
MINGUET, Simone, 53, 329  
MITTERAND, Henri, 37, 39, 62, 341  
MODIANO, Patrick, 118, 349  
MOLÉNAT, Xavier, 188, 345  
MONTANARO, Mara, 294, 333  
MORICE, Alain, 41, 42, 341  
MORO, Angelo, 153, 345  
MORZEWSKI, Christian, 46, 340  
MOUGIN, Jules, 16  
MULLER, Henry, 46, 336  
MURA-BRUNEL, Aline, 72, 118, 335,  
338  
MURILLO, Céline, 275, 276, 334

## N

NADAUD, Martin, 44  
NAVEL, Georges, 45  
NERVAL (de), Gérard, 223  
NEUMAYER, Michel, 113, 347  
NIETZSCHE, Friedrich, 79  
NIZAN, Paul, 50  
NOUR, Soraya, 193, 344  
NOWOSELKY-MÜLLER, Sonia, 119,  
334

## O

ORWELL, George, 87, 205, 206, 340

## P

PAGÈS, Yves, 22, 329

PALMIÉRI, Christine, 226, 347

PARAIN, Brice, 289

PARISOT, Laurence, 190, 348

PASSERON, Jean-Claude, 52

PAULET, Raymond, 66, 80, 107, 334

PAVEAU, Marie-Anne, 45

PAVLOV, Ivan, 78

PAWLIEZ, Myreille, 30

PÉGUY, Charles, 44

PENGUY, Philippe, 112

PERDIGUIER, Agricola, 44

PEREC, Georges, 70, 74, 104, 105, 122, 123, 124, 127, 135, 218, 223, 310, 312, 336, 340, 341, 364

PHILIPPE, Charles-Louis, 44

PIALOUX, Michel, 153

PICCAMIGLIO, Robert, 77

PILHES, René-Victor, 62, 329

PILLON, Thierry, 160, 345

PIOLAT SOLEYMAT, Manuel, 109, 347

POGGIOLI, Anna, 275, 276, 334

PONCY, Louis-Charles, 44

PONTHUS, Joseph, 308, 329, 359

PORTAL, Michel, 100

POULAILLE, Henry, 16, 43, 44, 45, 46, 50

PRANDI, Michèle, 131, 342

PRINCIPALLI, Patricia, 218, 333

PROUST, Marcel, 15, 47, 76, 325, 329, 332

## Q

QUINTANE, Nathalie, 305, 333

## R

RABATÉ, Dominique, 28, 90, 112, 332, 337,

RABELAIS, François, 86, 229, 239, 263, 300, 318, 325, 326, 335

RAGON, Michel, 16, 27, 45

RANCIÈRE, Jacques, 27, 86, 87, 226, 286, 288, 299, 307, 346, 347

RÉGIN, Tania, 11, 335

REID, Donald, 53, 57, 342

RÉMY, Tristan, 50

RENAULT, Alain, 118

REYNAUD, Emmanuèle, 189, 344

RICŒUR, Paul, 74, 75, 76, 250, 311, 347

RIGOLINI, Luciano, 100

RIMBAUD, Arthur, 267, 303

RIVOAL, Haude, 154, 345

ROUILLÉ, André, 98

ROUSSIN, Philippe, 16

RUBINO, Gianfranco, 51, 76, 221, 222, 242, 246, 331, 337, 338, 339

RUSCH, Pierre, 194, 346

## S

SAENEN, Frédéric, 11, 342

SAÏD, Edward, 118

SAMBA-KIFWANI, Lucien, 77

SANTONE, Laura, 15, 337

SANTUCCI, Nicolas, 102, 342

SARRAUTE, Nathalie, 15, 78, 223, 337

SARTRE, Jean-Paul, 18, 33, 68, 69, 72, 79, 169, 170, 217, 268, 289, 290, 337, 347

SCHLOMOFF, Jérôme, 96, 97, 99, 100, 311, 324, 326

SCHOOTS, Fieke, 131, 337

SCHWEITZER, Sylvie, 136

SÉDAR SENGHOR, Léopold, 118

SHERINGHAM, Michael, 28, 256, 331

SIMON, Anne, 283

SOBEL, Richard, 140, 345

SONNET, Martine, 22, 329

SOPHOCLE, 110  
SOURIAU, Anne, 35  
STÉPHANI, Antoine, 79, 96, 100, 311, 326  
STERKEN, Benjamin, 14  
STIL, André, 253  
SUGIMOTO, Hiroshi, 149  
SULEIMAN, Susan, 49, 50, 337  
SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, 212, 213, 216, 219,  
317, 338  
SYLVANISE, Frédéric, 275, 276, 334

## T

TARDY, Olivier, 118, 349  
TAYLOR, Frederick Winslow, 51, 52  
THÉRIVE, André, 45  
TOLSTOÏ, Léon, 171  
TONG, Mao Tse, 52  
TORDJMAN, Charles, 108, 225, 227, 228  
TORTI-ALCAYAGA, Agathe, 275, 276, 334  
TOURAINÉ, Alain, 27, 307  
TOURET, Michèle, 12, 336, 339  
TRÉLAT, Ulysse, 36, 348  
TREMBLAY, Diane-Gabrielle, 189, 345  
TRENKLE, Norbert, 140, 346  
TRIPIER, Pierre, 19, 21, 344

## U

UBERSFELD, Anne, 110, 347

## V

VAILLANT, Roger, 17  
VALÉRY, Paul, 321, 355  
VAN MONTFRANS, Manet, 108, 223, 224, 230, 331  
VERCIER, Bruno, 223, 337  
VERRET, Michel, 21, 345

VIART, Dominique, 11, 12, 23, 25, 28,  
31, 51, 59, 62, 63, 64, 70, 73, 76, 80,  
82, 83, 91, 92, 97, 108, 112, 152, 221,  
222, 223, 226, 235, 242, 243, 246, 251,  
256, 264, 266, 330, 331, 332, 333, 335,  
337, 338, 339, 342  
VICTOR, Pierre, 53  
VIGNEAULT, Gilles,  
VIGUIER, Alain, 186  
VINAVER, Michel,  
VINCENT, Diane, 277  
VITOPLOULOU, Athina, 288  
VOLKOFF, Serge, 256, 344  
VOVOU, Ioanna, 105, 342  
VRAY, Jean-Bernard, 23, 31, 86, 92, 97,  
108, 221, 223, 239, 243, 256, 264, 266,  
330, 331, 332

## W

WEIL, Simone, 17, 53, 54, 55, 56, 57,  
85, 347  
WOLF, Nelly, 46, 47, 342  
WOOLF, Virginia, 14, 15, 137

## Y

YÉROLYMPOS, Alexandra, 288, 348  
YOUNG, Michael, 203, 345

## Z

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, 52,  
342  
ZOLA, Émile, 13, 35, 36, 37, 38, 39, 40,  
41, 42, 43, 50, 66, 68, 200, 309, 329,  
336, 337, 339, 340, 341

# TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>3</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>6</b>
<b>Liste des abréviations .....</b>	<b>7</b>
<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>11</b>
<i>Comment définir la littérature du travail ?.....</i>	11
<i>Nouvelle représentation des êtres et du monde .....</i>	13
<i>En dehors des limites de la culture bourgeoise .....</i>	15
<i>Les nouveaux enjeux de l'écriture contemporaine .....</i>	18
<i>Pourquoi Leslie Kaplan et François Bon ? .....</i>	23
<i>Nos trois axes de recherche .....</i>	28
 <b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>LE RÉEL, CADRE DES IDENTITÉS OUVRIÈRES.....</b>	<b>29</b>
Introduction.....	30
 <b>Chapitre 1 : Le réalisme, qu'en reste-t-il ?.....</b>	<b>32</b>
A-La réalité comme reflet.....	33
1- Une réalité statique .....	33
2- Des personnages hypertrophiés .....	38
 B-La réalité comme alibi .....	43
1- Une littérature du peuple ? .....	43
2- L'expérience de l'établissement.....	50

<b>Chapitre 2 : Que sait-on et que fait-on du réel ?.....</b>	<b>59</b>
A-Repenser le monde.....	60
1- Écriture de l'usine .....	60
2- Le constat du désastre.....	66
<b>B-Repenser le sujet .....</b>	<b>74</b>
1 - L'écriture de l'intime.....	74
2 - De l'intime au collectif.....	83
<b>Chapitre 3 : Un réel à produire .....</b>	<b>94</b>
A-La voie de l'art visuel .....	95
1 - À l'origine, des images.....	95
2- Vidéos et cinéma .....	100
<b>B-La voie de l'art dramatique .....</b>	<b>106</b>
1 - Théâtre et langage.....	106
2- La tension dialectique .....	111
Conclusion .....	116
<b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
<b>STATUTS DES PERSONNAGES ET IDENTITÉS OUVRIÈRES.....</b>	<b>117</b>
Introduction.....	118
<b>Chapitre 1 : Des personnages « en détails » .....</b>	<b>121</b>
A-Le détail comme matériau .....	122
1- La présence des détails .....	122
2- Les détails d'une présence.....	126
<b>B-Le détail comme métaphore.....</b>	<b>131</b>
1- Des détails « surdéterminés » .....	131



2- Les détails de la précarité .....	137
<b>C-Le détail comme point de vue.....</b>	<b>142</b>
1- Le regard « détaillant».....	142
2- Le regard critique .....	146
<b>Chapitre 2 : Femmes ouvrières, le double statut .....</b>	<b>151</b>
<b>A-Le travail au féminin.....</b>	<b>152</b>
1- Les frontières de genre .....	152
2- Les grandes absentes .....	156
<b>B-Un corps d’ouvrière .....</b>	<b>160</b>
1- Le corps, un principe d’identité.....	160
2- La robe et la blouse .....	164
<b>C-Une âme d’ouvrière .....</b>	<b>169</b>
1- Besoin de rêver.....	169
2- Rêve ou cauchemar ?.....	173
<b>Chapitre 3 : Précarité et incertitude identitaire.....</b>	<b>178</b>
<b>A-L’insécurité matérielle .....</b>	<b>179</b>
1- La petite misère .....	179
2- Des situations précaires .....	183
<b>B-L’insécurité statuaire.....</b>	<b>188</b>
1- Déficit de protection sociale.....	188
2- Déficit de reconnaissance sociale.....	192
<b>C-La stigmatisation sociale.....</b>	<b>197</b>
1- Le manque de respect.....	197
2- Une image sociale dégradée .....	201

Conclusion .....	207
------------------	-----

## **TROISIÈME PARTIE**

<b>STRATÉGIES ROMANESQUES ET FORMES DES IDENTITÉS.....</b>	<b>208</b>
--	------------

Introduction.....	209
-------------------	-----

### **Chapitre 1 : Poétique de la fragmentation .....**

<b>A-La totalité impossible.....</b>	<b>212</b>
--------------------------------------	------------

1- Totalité du monde.....	212
---------------------------	-----

2- Totalité de l'œuvre.....	216
-----------------------------	-----

<b>B- L'hétérogénéité narrative .....</b>	<b>221</b>
---	------------

1- <i>Daewoo</i> , un roman hybride .....	221
---	-----

2- Entre les plis du roman .....	226
----------------------------------	-----

<b>C-La discontinuité narrative .....</b>	<b>231</b>
---	------------

1- Un récit discontinu .....	231
------------------------------	-----

2- Des « phrases isolées » .....	235
----------------------------------	-----

### **Chapitre 2 : Poétique de l'extrême.....**

<b>A-Temporalité complexe .....</b>	<b>242</b>
-------------------------------------	------------

1- Un présent « précaire ».....	242
---------------------------------	-----

2- « Un passé qui passe mal ».....	246
------------------------------------	-----

<b>B-Espace dialectique.....</b>	<b>251</b>
----------------------------------	------------

1- Le fermé et l'ouvert.....	251
------------------------------	-----

2- Le dedans et le dehors .....	255
---------------------------------	-----

<b>C-Un cadre de la dérive .....</b>	<b>260</b>
--------------------------------------	------------

1- Scénographie de la violence .....	260
--------------------------------------	-----

2- Une tonalité du déclin.....	266
<b>Chapitre 3 : « Toute poétique est une politique » .....</b>	<b>271</b>
A-L'effacement des personnages.....	272
1- Des personnages absents .....	272
2- Des personnages exclus.....	277
<b>B-S'affirmer par la parole.....</b>	<b>282</b>
1- Parole et transformation du personnage .....	282
2- Quand le « bruit » devient discours .....	286
<b>C-Portée politique du contre-discours .....</b>	<b>293</b>
1- La parole, une voix/e du possible .....	293
2- Vers une nouvelle dynamique sociale .....	299
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>309</b>
<i>Quelles approches du réel ? .....</i>	<i>309</i>
<i>Personnages romanesques à dimension sociale .....</i>	<i>312</i>
<i>Le réel à l'épreuve du texte.....</i>	<i>317</i>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>322</b>
<b>ANNEXE 1.....</b>	<b>351</b>
<b>ANNEXE 2.....</b>	<b>358</b>
<b>INDEX NOMINUM.....</b>	<b>360</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>366</b>