

Université de Montréal

## Le roman sans projet

Représentations du travail et de la débâcle industrielle dans  
la littérature française contemporaine

par Anne-Marie David

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)  
en littératures de langue française

Août 2016

© Anne-Marie David, 2016

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Le roman sans projet  
Représentations du travail et de la débâcle industrielle dans  
la littérature française contemporaine

Présentée par :  
Anne-Marie David

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Éric Méchoulan, président-rapporteur

Pierre Popovic, directeur de recherche

Catherine Mavrikakis, membre du jury

Véronique Cnockaert, examinatrice externe

Michael Huberman, représentant de la doyenne

## Résumé

À ses débuts au XIX<sup>e</sup> siècle et jusque dans la première moitié du XX<sup>e</sup>, le roman social français a accordé une place de choix au travail. Si l'objet littéraire est relégué à l'arrière-plan après la Deuxième Guerre mondiale, il connaît un important regain dans les textes actuels, alors que ses référents empiriques ont considérablement changé. Il en résulte que les représentations contemporaines, pour notables que soient les différences formelles qui les démarquent des antécédentes, ont en commun avec elles d'être structurées par les mêmes thèmes fondamentaux : la mort est l'un d'eux, cependant qu'elle affecte désormais autant l'individu au travail que le travail lui-même. Cette thèse prend acte d'une telle continuité disruptive. La lecture des textes contemporains qu'elle propose est soucieuse de leur inscription à la fois dans l'histoire sociale, dans l'histoire des formes littéraires et dans un ensemble de représentations nouvelles. Elle cherche à décrire les mises en texte du travail en interaction avec un imaginaire social conjoncturel, ce qui indique qu'elle se situe sur le terrain de la sociocritique. Dans cette perspective sociocriticienne, elle mobilise divers outils critiques et théoriques des études littéraires, pour décortiquer l'organisation interne des textes, et engage un dialogue avec la sociologie du travail et la philosophie moderne, pour les interpréter. Son objectif est de comprendre ce que les textes disent du travail et de la société, mais aussi de montrer en quoi « représenter le travail » affecte les modalités de l'acte de « représenter » tout court.

Les concepts mis en relation avec le *travail* pour évaluer sa trajectoire narrative sont d'abord dégagés par l'analyse des codes naturalistes et réalistes « classiques » (dans *Germinal* d'Émile Zola, 1885, et *Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli, 1967). Ces concepts sont la *mort*, l'*ensauvagement* et le *non-travail*. L'étude porte ensuite sur les déplacements et les réagencements qu'ils subissent dans les textes récents. Une comparaison entre les modes principaux de traitement qu'ils appliquent au travail permet de mettre en valeur les traits définitoires de sa représentation actuelle et les particularités de ses variantes. La littérature de recherche, campée par l'œuvre de François Bon, est mise en rapport avec le témoignage (*L'établi* de Robert Linhart, 1978) et le roman noir (*Lorraine Connection* de Dominique Manotti, 2006), tandis qu'une discussion autour de la notion de roman d'entreprise (*Nous étions des êtres vivants* de Nathalie Kuperman, 2010) introduit une distinction thématique au sein du corpus essentiellement industriel. Le parcours complet fait apparaître, par recoupements et par dissonances, les contours d'une catégorie esthétique à la fois plus englobante et légèrement décalée : le « roman sans projet » du travail contemporain. Ce roman accuse autant qu'il met en forme une idée de perte généralisée, dont l'aboutissement est la précarité grandissante – du travail et de l'expérience humaine qu'il génère – évoquée dans *Composants* de Thierry Beinstingel (2002).

**Mots-clefs** : Émile Zola ; Claire Etcherelli ; François Bon ; Robert Linhart ; Nathalie Kuperman ; Dominique Manotti ; Thierry Beinstingel ; littérature française contemporaine ; représentations du travail ; sociocritique

## Abstract

From its beginnings in the nineteenth century to the 1950s, the French social novel ("roman social") gave a prominent place to labour. After World War II, the topic is relegated to the background, but current texts show a significant revival, whilst the empirical referents of "work" have changed considerably. Though notably different in their form from the previous ones, contemporary representations of labour are structured according to the same basic themes. Death is one of them; however, it now affects the working individual as well as work itself. This dissertation acts upon such a disruptive continuity. Its reading of contemporary texts is aware of the role these texts play in both social and literary history as well as in the elaboration of new representations. Following the methods of sociocriticism ("sociocritique"), it seeks to describe the way work is thematised in interaction with a social imaginary ("imaginaire social"). In this perspective, the dissertation borrows various critical and theoretical tools from literary studies, to analyse the texts' internal organisation, and engages a dialogue with the sociology of work and modern philosophy, in order to interpret them. Its goal is to understand what those texts say about work and about society, but also to show how "representing work" affects the act of "representing".

The concepts used to assess the narrative trajectory of *work* are derived from the analysis of naturalistic and realistic codes (in Émile Zola's *Germinal*, 1885, and Claire Etcherelli's *Élise ou la vraie vie*, 1967). These concepts are *death*, "*ensauvagement*" and *non-work*. The study then focuses on how these concepts are rearranged in recent texts. A comparison between the modes of literary treatment they apply to work allows to define the features of current representations as well as to identify the specificity of variants. "Literature of research", embodied by the writings of François Bon, is examined in its relationship to testimony (*L'établi* by Robert Linhart, 1978) and to the *roman noir* (*Lorraine Connection* by Dominique Manotti, 2006). A discussion around the notion of "business novel" (*Nous étions des êtres vivants* by Nathalie Kuperman, 2010) introduces a thematic distinction within the mainly industrial corpus. Through various subtractions and parallels, the dissertation reveals the outlines of a larger aesthetic category: the "novel without a project" of contemporary work. As much as it expresses an idea of widespread loss, this novel is shaped by that very loss, which culminates in the growing precariousness – of work and of the human experience it generates – described in *Composants* by Thierry Beinstingel (2002).

**Keywords:** Émile Zola; Claire Etcherelli; François Bon; Robert Linhart; Nathalie Kuperman; Dominique Manotti; Thierry Beinstingel; contemporary French literature; representations of work; sociocriticism

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract .....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures .....	v
Liste des sigles .....	vi
Liste des abréviations.....	vii
Remerciements.....	ix

### Introduction

Le roman accroupi .....	2
Le travail dans l’imaginaire social contemporain .....	7
La mort dans <i>Germinal</i> .....	12
La mort au présent.....	20
Représentations comparées .....	25

### Claire Etcherelli Le travail va-t’en-guerre

#### CHAPITRE 1

Le seuil.....	36
La guerre et le travail .....	41
La ville – la crasse .....	53
La « vraie vie » contre l’écriture .....	59
L’absence des morts .....	68

### François Bon & Robert Linhart, Nathalie Kuperman, Dominique Manotti Le temps d’après le travail

#### INTERLUDE

<i>Représenter le temps</i> .....	78
-----------------------------------	----

#### CHAPITRE 2

Le Passage.....	85
« L’usine devenue métaphore » .....	86
Vie d’usine .....	98
Mort d’usine .....	110
<i>L’établi</i> ou l’entrée avant la <i>Sortie d’usine</i> .....	117
Le Passage – Fin et transition.....	133

CHAPITRE 3	
La coupe .....	139
Le « paysage humain » .....	142
Le « paysage du mot » .....	149
<i>Nous étions des êtres vivants</i> .....	157
Le « paysage de mémoire » .....	181

CHAPITRE 4	
L'après .....	187
« Fin du roman, roman <i>de la fin</i> » .....	188
« Que le roman soit mémoires » .....	195
<i>Lorraine Connection</i> .....	209
« Les mêmes images sous un autre angle, et comme agrandies, écrasantes » .....	224

**Thierry Beinstingel**  
**Le travail et son double**

CHAPITRE 5	
La marge .....	236
Composition du travail .....	240
Travail de composition .....	252
Combinaison de plongées .....	266

Conclusion	
Le roman sans fiction .....	277
« Rond carré » ( <i>Pf</i> , p. 33) .....	280
L'argent, l'événement .....	284

Bibliographie.....	294
--------------------	-----

## Liste des figures

Figure 1.	Premier carré du travail.....	50
Figure 2.	Deuxième carré du travail.....	84
Figure 3.	Représentation de la pyramide sociale dans la société capitaliste .....	103

## Liste des sigles

C. D. D.	Contrat à durée déterminée
C. D. I.	Contrat à durée indéterminée
C. G. T.	Confédération générale du travail
F. L. N.	Front de la libération nationale
G. I. A.	Groupe islamique armé
I. N. S. E. E.	Institut national de la statistique et des études économiques
O. A. S.	Organisation armée secrète
O. P.	Ouvrier professionnel
O. S.	Ouvrier spécialisé

## Liste des abréviations

<i>C</i>	<i>Composants</i> de Thierry Beinstingel
<i>D</i>	<i>Daewoo</i> de François Bon
<i>É</i>	<i>L'établi</i> de Robert Linhart
<i>ÉV</i>	<i>Élise ou la vraie vie</i> de Claire Etcherelli
<i>G</i>	<i>Germinal</i> d'Émile Zola
<i>LC</i>	<i>Lorraine Connection</i> de Dominique Manotti
<i>N</i>	<i>Nous étions des êtres vivants</i> de Nathalie Kuperman
<i>Pf</i>	<i>Paysage fer</i> de François Bon <sup>1</sup>
<i>SU</i>	<i>Sortie d'usine</i> de François Bon

Les références complètes de ces titres sont en bibliographie. Dans les citations tirées de ces œuvres et sauf mention contraire, les mots ou passages soulignés – ou, dans les extraits plus longs, mis en **gras** ou en *italique* – le sont toujours par moi.

---

<sup>1</sup> L'étude de *Paysage fer* fera intervenir d'autres textes publiés « en annexe » de ce récit par l'auteur. La liste en sera faite au chapitre 3.

*À la mémoire de Pierre David*

## Remerciements

Je remercie mon directeur de recherche, Pierre Popovic, pour l'enthousiasme qu'il a manifesté à l'égard de mon projet dès ses premiers balbutiements, avant mon inscription « officielle » au doctorat. Le temps qu'il y a consacré – ce *temps* dont à l'issue du parcours j'aurai compris la valeur – est le gage de la confiance, à vrai dire bien supérieure à la mienne, qu'il a placée en moi. Les conseils de Pierre sont avisés et éclairants, ses lectures rigoureuses, sa générosité remarquable.

Ma reconnaissance va ensuite aux professeur·e·s rencontré·e·s durant ma scolarité et dont les séminaires ont stimulé ma réflexion, lui ont ouvert de nouvelles pistes ou l'ont carrément amenée ailleurs – ce qui est nécessaire à une réflexion digne de ce nom. Je pense en particulier à Élisabeth Nardout-Lafarge et à Catherine Mavrikakis. L'étude sociocritique qui résulte de ce brassage a gagné je crois à son ouverture, dans sa structure et dans les concepts qu'elle mobilise, à la littérature comparée et à l'ethnocritique. Je n'aurais eu l'occasion de contracter cette « dette » sans la maîtrise comparatiste obtenue en mes jeunes années et les rencontres entre ethno- et sociocriticien·ne·s organisées depuis 2010 par le CREM et le CRIST. Je remercie également Sylvain David pour nos échanges d'idées, de plus ou moins haute volée selon les jours, et pour sa lecture attentive, intéressée et intéressante, de l'ensemble de ce travail.

Sylvain est mon frère : en cette qualité il opère la transition vers la part personnelle de mes ex-voto et se mérite double mention. Je salue avec non moins de gratitude les amis et surtout les amies qui ont accompagné la rédaction de cette thèse. Ariane, Amy, Taïka, Renée-Anne, Ania, Ambrose... merci. Et à Amy encore une fois, pour le monumental coup de pouce à la bibliographie.

Pour terminer je remercie chaleureusement le personnel du département de littératures de langue française, Christiane Aubin en premier lieu, ainsi que les employé·e·s de la bibliothèque des lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal, tout spécialement Andrée, Dannycka, Sylvie et Charles.

Cette thèse a bénéficié de la contribution financière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et de la faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal.



*Les histoires, elles restent à la porte.*

(SU, p. 45)

## Introduction

# Le roman accroupi

*Je sais aujourd'hui que je ne ferai pas le livre de mes désirs*

– Jean-Paul Goux, *Mémoires de l'enclave*, 1986 –

Cette thèse propose une lecture sociale des représentations du travail dans la littérature française contemporaine, ce qui signifie qu'elle s'intéresse au fonctionnement du travail dans les textes et aux mécanismes de la représentation en tant que telle. Elle cherche à décrire la mise en forme du thème choisi en interaction avec un imaginaire social conjoncturel et à saisir les spécificités de cette mise en forme au sein d'un tableau ou d'une gamme plus vaste de représentations, cela afin de comprendre en quoi « représenter le travail » affecte les modalités de l'acte de « représenter » tout court. Les deux volets de la démarche sont indissociables : étant donné que le travail, surtout dans ses déclinaisons industrielles, impose la reprise de tâches et de gestes et induit une monotonie, une « routine » qui mène ses acteurs à rechercher « l'évasion » (*Pf*, p. 38 ; *C*, p. 79), son rendu littéraire est immédiatement confronté à la question du cadre narratif à donner à une réalité perçue comme répétitive ou aliénante sans pour autant que de « l'événement<sup>1</sup> » y soit artificiellement créé. L'équilibre est difficile à maintenir, puisque la quasi-totalité des romans et récits dont il sera question repose sur une forme d'événement : l'accident, la grève, la fermeture d'une usine ou le rachat d'une entreprise.

---

<sup>1</sup> L'opposition des termes de « routine » et d'« événement » est empruntée à Corinne Grenouillet, qui en montre la portée dans les textes de témoignage contemporains. (Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 109-120.)

Il est rapidement apparu que la double ambition excluait de viser simultanément l'exhaustivité : les pages qui suivent ne traitent pas de *tous* les textes du travail récents, loin s'en faut. Quelques-uns font l'objet de lectures approfondies, quitte à en faire intervenir d'autres de manière ponctuelle, pour mieux élucider un point précis ou en guise de contre-exemples, et surtout pour ne pas oublier que les considérations particulières émises s'inscrivent sur le fond d'un ensemble qui prend de plus en plus d'importance. Après la baisse de régime qui suit la Deuxième Guerre mondiale, joliment diagnostiquée par Dominique Viart comme un « syndrome Bartleby<sup>2</sup> » du roman français, la littérature du travail reprend en effet une grande vigueur. François Bon et Leslie Kaplan publient *Sortie d'usine* et *L'excès-l'usine* en 1982, mais c'est à partir du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle qu'une tendance générale se dessine : « le travail, pour citer la *Sociologie contemporaine* que lui consacre Michel Lallement dans un contexte qui n'est pas le sien, est de retour<sup>3</sup> ». Les textes se multiplient – Aurore Labadie recense plus de 150 romans publiés en France de 1982 à 2012, dont 90% après 2000<sup>4</sup> – et décrivent les nouvelles formes d'emploi, de la vente en grande surface<sup>5</sup> au travail temporaire en centrale nucléaire<sup>6</sup> en passant par la psychologie d'entreprise<sup>7</sup>.

Ces exemples reflètent plus largement un déplacement du centre de gravité littéraire de l'usine vers l'entreprise de service. Le mouvement est tributaire de la désindustrialisation que traverse la France depuis les années 1970, dans le cadre d'une imbrication internationale des économies : les exploitations des régions industrielles (la Lorraine et le Nord-Pas-de-Calais en premier lieu) sont délocalisées vers des zones du globe où la main-d'œuvre est moins cher payée, la rentabilité majorée et les conditions de travail désastreuses. Les retombées sociales de ces

---

<sup>2</sup> « Mais depuis, et ce jusqu'au début des années 1980, un syndrome Bartleby s'est emparé du roman français : travailler ? "I would prefer not to". » (Dominique Viart, « Écrire le travail : vers une sociologisation du roman contemporain », *Raison publique* [en ligne], n° 15, 2011, p. 16. [Site consulté le 13-07-2016.] URL : <http://www.raison-publique.fr/article787.html>)

<sup>3</sup> Michel Lallement, *Le travail, une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 13.

<sup>4</sup> Aurore Labadie, « Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 7, 2014 [en ligne]. [Site consulté le 13-07-2016.] URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/labadie.html>

<sup>5</sup> Anna Sam, *Tribulations d'une caissière*, Paris, Stock, 2009, 192 p.

<sup>6</sup> Élisabeth Filhol, *La centrale*, Paris, P.O.L., 2010, 140 p.

<sup>7</sup> François Emmanuel, *La question humaine*, Paris, Stock, 2000, 105 p.

processus, tels le délitement apparent de la classe ouvrière<sup>8</sup> et la « fin du mouvement ouvrier<sup>9</sup> » commentée par les sociologues depuis les années 1980, font en sorte qu’une part grandissante des écrits ouvriers sont désormais des récits de filiation<sup>10</sup>, c’est-à-dire que l’expérience qu’ils relatent – et dont ils font du même coup le deuil – est attribuée à une figure parentale disparue ou évasive<sup>11</sup>. Il apparaît par conséquent que le réveil en force de la littérature du travail appelle, de manière aussi paradoxale que consubstantielle, une réflexion sur la mort du travail. Si celle-ci trouve son origine dans la sphère industrielle, les nouveaux modes de gestion des entreprises, qui émergent dans le contexte d’un ébranlement structurel plus profond du capitalisme (*cf. infra*), font peser des contraintes si accrues sur les salariés qu’ils justifient son étendue à l’ensemble des activités professionnelles. Des individus sont épuisés par leur emploi, d’autres perdent le leur dans le sillage des récessions qui depuis le premier choc pétrolier, en 1973, rappellent régulièrement la fragilité de l’économie mondiale et les limites de la « pleine

---

<sup>8</sup> Témoignement d’une telle appréhension des titres comme : Alain Chenu, « Une classe ouvrière en crise », *Données sociales*, 1993, p. 476-485 ; Jean-Noël Retière et Olivier Schwartz, *Où en est la classe ouvrière ?*, Paris, La Documentation française, coll. « Problèmes politiques et sociaux », n° 727, mai 1994, 63 p. ; Jean-Pierre Terrail, *Destins ouvriers. La fin d’une classe ?*, Paris, PUF, 1990, 275 p. Les origines du « détricotage » qu’ils connotent remontent à vrai dire au Front populaire, lorsqu’une série de réformes juridiques et économiques permettent une intégration sociale (relative et incomplète) du groupe ouvrier à la vie de la nation. Si les individus qui le composent forment leur identité collective dans le conflit inhérent à cette incomplétude, l’instabilité du modèle affecte l’équilibre salarial dans son ensemble. Dans les années 1970 la classe ouvrière est débordée par la généralisation du salariat à l’ensemble de la société, c’est-à-dire que son « particularisme » est noyé par la montée en force des groupes salariés bourgeois. Le sens du salariat est banalisé – d’aliénation contractuelle il devient une norme qui suscite l’identification – et la classe ouvrière n’est plus le « fer de lance » d’aucune révolution. (*Cf.* Robert Castel, « La société salariale », *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1999, [1995], p. 323-384.) Cette « crise » peut être interprétée, selon les termes de Karl Marx, comme celle de la classe ouvrière *pour soi* en opposition avec cette classe *en soi*, ce qui revient, comme le remarque Marion Fontaine, à distinguer « classe » et « groupe » ouvriers. (*Cf.* Karl Marx, *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la misère de M. Proudhon*, Paris, Éditions Sociales, 1961 [1847], p. 177 *sq.* ; Marion Fontaine, *Fin d’un monde ouvrier. Liévin, 1974*, Paris, Éditions de l’EHESS, 2014, 240 p.)

<sup>9</sup> « Son rôle n’est pas fini, mais l’histoire du mouvement ouvrier s’achève », constatent Alain Touraine, Michel Wieviorka et François Dubet au terme de leur *Mouvement ouvrier*, Paris, Fayard, 1984, p. 404. Cette fin est due à un divorce de plus en plus profond entre l’action syndicale et la « conscience ouvrière » qui en constitue la base. L’importance accrue du syndicalisme sur la scène *politique* le coupe progressivement de sa « conscience » communautaire et culturelle, basée sur la reconnaissance et la remise en cause de rapports de domination, si bien qu’il est de moins en moins un mouvement *social*.

<sup>10</sup> Grenouillet parle de « récits de filiation ouvrière » sur la base des « récits de filiation » dont Viart montre le foisonnement contemporain. (Corinne Grenouillet, « Le monde du travail dans les récits de filiation ouvrière », *Intercambio*, 2<sup>e</sup> série, vol. 5, 2012, p. 94-113 ; Dominique Viart, « Récits de filiation », dans Dominique Viart et Bruno Vercier, avec la coll. de Franck Evrard, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2<sup>e</sup> éd. augmentée, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 79-101.)

<sup>11</sup> Par exemple, Franck Magloire retrace la vie de sa mère dans *Ouvrière*, Quetigny, Aube, 2002, 161 p.

croissance » des pays développés. Selon la formule lapidaire de Jean-Robert Viallet, « le travail est touché au cœur, c'est l'âge d'or du management<sup>12</sup> ».

Or, le thème de la mort (physique) est une constante de l'histoire des représentations du travail, en amont et en aval du hiatus identifié par Viart. Il en résulte que si la prise en compte de l'ensemble des textes contemporains est matériellement impossible (ou en tout cas très difficile), leur bonne compréhension ne peut quant à elle faire l'économie d'un détour par leur « préhistoire », à savoir les premières œuvres à traiter du travail industriel qui actuellement se « meurt ». D'une part les traits formels qui caractérisent les romans et récits du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle ne seront convenablement isolés et décrits que par recoupements et comparaisons, d'autre part le suivi d'un fil conducteur pour creuser la profondeur historique des représentations permet de nuancer la coupure franche, généralement admise *de facto* par la critique, entre la production postérieure aux années 1980 et ce qui précède<sup>13</sup>. Que la mort soit ce fil rouge n'est pas anodin : elle place la violence qu'on verra associée sous une forme ou une autre (corporelle, sociale, psychologique...) à tout type de labeur en exergue des œuvres et sa présence insiste sur la souffrance prêtée au travail dès ses débuts. Le mot désigne en premier lieu les douleurs de l'enfantement – on dit d'une femme en train d'accoucher qu'elle est « en travail » – et vient du latin médiéval *trepalium*, « instrument de torture ». La Genèse lie pour sa part travail, peine physique et ultimement mort : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière<sup>14</sup>. »

Le survol étymologique met en lumière l'engrènement de la mort et de la vie ou, en termes plus pragmatiques, de la négation et du projet créateur, qui informe le travail et ses représentations. Cette dialectique apparaît dans leur vision d'ensemble, mais aussi à l'échelle de la micro-lecture : la mort, principe moteur de l'évolution esquissée, l'est également de textes situés aux extrémités du spectre temporel considéré. Son réseau court conjointement à celui des

---

<sup>12</sup> C'est la conclusion de la deuxième partie de son film documentaire *La mise à mort du travail*. (Jean-Robert Viallet, « L'aliénation », France, 2009, 124 min.)

<sup>13</sup> Cette coupure est manifeste dans des titres comme celui du collectif dirigé par Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert : *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, *La Licorne*, n° 103, 2012, 314 p.

<sup>14</sup> *Livre de la Genèse*, 3:19.

boyaux de la mine de *Germinal* d'Émile Zola – « la terre a lâché tout le sang de la veine, pour se venger de ce qu'on lui a coupé une artère » (*G*, p. 393), explique Catherine délirante de faim au fond du Voreux effondré –, tandis que la figure d'une morte « condui[t ...] tous [les] récits qui [...] s'imbrique[nt] » (*D*, p. 29) pour former la trame de *Daewoo* de François Bon. Dans les deux cas cette mort est liée à la création ; du roman, chez Bon, de la vie, chez Zola. On se souvient que Catherine n'atteint pas la puberté avant la bataille avec les gendarmes qui la laisse « à demi morte » (*G*, p. 341) : le « sang » qui irrigue la terre est également le sien mais aussi celui de Chaval, son ancien compagnon tué dans la mine par Étienne et en quelque sorte « consommé » par les nouveaux amants – ils boivent, non sans dégoût, l'eau dans laquelle se vide le cadavre – avant la consommation de leur amour « dans la mort<sup>15</sup> » (*G*, p. 394). L'acte sexuel laisse Étienne « attendr[i] » par « l'idée qu'il l'avait eue femme en premier, et qu'elle pouvait être grosse », alors même qu'il a constaté le décès de Catherine. L'analyse que propose Véronique Cnockaert de *L'Œuvre*, qui montre que « le portrait de Jacques mort, dont la tête subsume le corps, devient l'ombre portée déformée, l'envers du projet originel, celui du corps "resplendissan[t] d'une beauté de femme"<sup>16</sup> », est dès lors révélatrice à l'égard de *Germinal* et même, de manière plus lointaine, de *Daewoo*. La mort constitue « l'envers » des trois « œuvres », avec ou sans italique, en ce qu'elle est à chaque fois, et de manière différente, une « incarnation malade du trait de la vie<sup>17</sup> » esquissée par le roman – c'est-à-dire, dans les deux cas qui m'intéressent, du travail. Il faut noter encore qu'à chaque fois cette mort est associée plus ou moins directement à un personnage de femme. Semblable écrasement de figures féminines à et par l'ouvrage, qui remonte dans la tradition étudiée aux *Misérables* de Victor Hugo, réapparaîtra à plusieurs reprises dans cette étude : Fantine et Catherine Maheu en sont les linéaments.

---

<sup>15</sup> « Et ce fut enfin leur nuit de noces, au fond de cette tombe, sur ce lit de boue, le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu leur bonheur, l'obstiné besoin de vivre, de faire de la vie une dernière fois. » (*G*, p. 393-4) Le déplacement de la locution « faire l'amour » en « faire de la vie » insiste encore sur l'imbrication mort/vie qui se joue dans le roman et dans la « tombe » conjugale.

<sup>16</sup> Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : *L'enfant mort* », *Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 361. Dans l'économie du roman, cela signifie que le personnage de Jacques, mort ou vivant, fonctionne « comme un symptôme [du] monde artistique "avant-gardiste", que ce soit celui de la peinture, de la sculpture ou de la littérature, et même surtout de la littérature ». (*Ibidem.*)

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 360-361.

## Le travail dans l'imaginaire social contemporain

Cela n'amoindrit pas les différences bien réelles qu'accuse une comparaison des textes du XIX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles, bien sûr : les formes empruntées par les auteurs sont dissemblables, justement parce que leur lien minimal, cet objet « travail » qu'ils cherchent à cerner, a immensément évolué. La complexification des rapports salariaux et le gigantisme des organisations financières rendent très ardue la saisie globale d'une situation de travail : nul ne se risque aujourd'hui, comme Zola, à rassembler dans un roman les travailleurs d'une compagnie, son personnel d'encadrement et ses entreprises satellites, son directeur et ses actionnaires, le tout sous la gouverne d'une représentation concrétisée – on y reviendra – du capital<sup>18</sup>. La totalisation cède le pas à des formes métissées, qui mêlent par exemple la photographie au récit ou les méthodes documentaires à la fiction<sup>19</sup>, à l'image d'un salariat dont les contours comme les frontières internes apparaissent de plus en plus insaisissables. (Un exemple parmi d'autres de ce flou catégoriel : les fonctions de service comme la tenue de caisse empruntent des caractéristiques aux emplois industriels, de plus en plus même en raison de l'accélération des « cadences » permise par la numérisation des codes-barres<sup>20</sup>.) La « reconfiguration narrative » qui s'ensuit indique que les modes de sémiotisation privilégiés par les textes se diversifient et, par conséquent, que ces derniers renégocient l'écart que leur propre dispositif sémiotique instaure à l'intérieur et à l'égard de l'imaginaire social.

Le concept, déjà mentionné plus haut, est élaboré par Pierre Popovic dans la perspective d'une herméneutique sociale des textes. Il en propose une première définition empirique en ces termes :

---

<sup>18</sup> Si le roman américain a pu conserver de telles ambitions totalisantes plus longtemps que ses homologues européens, aujourd'hui ce sont les téléseries qui en sont récipiendaires. *The Wire* (David Simon, HBO), par exemple, propose une sorte d'« histoire naturelle et sociale » de Baltimore au début du XXI<sup>e</sup> siècle ; la deuxième saison s'intéresse d'ailleurs à la décadence de l'industrie portuaire et montre la crise des syndicats ouvriers.

<sup>19</sup> Jean-Paul Goux, *Mémoires de l'enclave*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2003 [1986], 615 p.

<sup>20</sup> Cf. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011 [1999], p. 348 *et passim* ; p. 806, n. 40 et Grégoire Philonenko, Véronique Guienne, *Au carrefour de l'exploitation*, préface de Vincent de Gaulejac, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 24-26.

*L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, à partir de ce qu'ils voient, lisent, entendent, et qui leur sert de matériau et d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre ce qu'ils vivent ; autrement dit : il est ce que ces membres appellent la réalité<sup>21</sup>.*

Ce rêve éveillé « est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art<sup>22</sup> ». Impliquant une distinction de convention entre « le réel » (inaccessible comme tel par les langages) et « la réalité », le passage du niveau empirique au niveau théorique conduit à concevoir l'imaginaire social « comme le résultat d'une *littérarité* générale<sup>23</sup> », en cela qu'il est produit par l'action des cinq modes majeurs de sémiotisation qui le constituent, soit la *narrativité*, la *poéticité*, la *cognitivité*, la *théâtralité* et l'*iconicité*<sup>24</sup>. Le texte littéraire résulte d'une intervention au sein de et sur cet imaginaire social<sup>25</sup> : il est dans une relation de continuité avec lui, puisqu'il active les mêmes modes de sémiotisation, mais il le fait de manière dynamique et peut y installer ce que Popovic appelle une « distance sémiotique ».

Les métissages génériques auxquels la représentation du travail donne lieu dans les textes contemporains indiquent que cette distance est historiquement changeante, ce qui n'est guère étonnant, mais aussi que la place de l'objet représenté dans l'imaginaire social l'est autant. En d'autres mots, si le travail évolue dans sa technicité, ses significations évoluent également et ces déplacements sont lisibles dans les modalités sémiotiques des textes. Le rôle prépondérant de la *théâtralité* est obvie depuis les premières mises en scène des relations de travail, mais les configurations et le sens de ces mises en scène changent en permanence. Ainsi, pour la littérature récente, on verra que le cérémonial qui accompagne les relations de travail sous forme de

---

<sup>21</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 29. Popovic précise que les quatre temps d'une herméneutique sont d'*analyser*, de *comprendre*, d'*expliquer* et d'*évaluer* (p. 46). Au moins deux de ces verbes se retrouvent dans la description du rapport des individus à l'imaginaire social, qui recoupe dès lors, pour une part, celui des critiques à la littérature : c'est resserrer le lien du texte à l'imaginaire social, « et réciproquement » (*ibidem*).

<sup>22</sup> Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, PUM, coll. « Socius », 2008, p. 24.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>24</sup> Cf. Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 39-41 pour la description du fonctionnement de ces modes et la distribution de leur action à l'échelle sociale.

<sup>25</sup> Les autres dispositifs sémiotiques (chanson, article, peinture, céramique sculpturale, danse, graffiti, etc.) sont dans le même cas. Le texte littéraire est l'un des plus sophistiqués d'entre eux, car il est directement branché sur ces cinq modes et l'objet d'un travail de secondarisation sur ce qu'ils produisent.

commémorations, de discours d'entrée en fonction, ou d'un décorum des ateliers est montré comme artificiel et déshumanisant. Les autres modes de sémiotisation sont l'objet d'un même activisme. Sur le plan de la *poéticité*, les métaphores, les signifiants, le rythme même des proses qui servent à dire le travail ne sont plus les mêmes que sous le Front populaire. Confrontée à de nouvelles techniques et technologies, à de nouveaux modes d'organisation, ainsi qu'à la diversification des industries de service, la représentation actuelle du monde du travail tourne par ailleurs sur un régime de *cognitivité* inusité, où des maximes ayant valeur d'évidence (« Travailler plus pour gagner plus ») croisent des bouts de science économique (« Il faut relancer la croissance ») donnés pour valeur d'Évangiles et sanctifiés à l'instar, remarque le narrateur de *Daewoo*, du « saint nom d'entreprise » (*D*, p. 14). Les modifications de la *narrativité* ne sont pas moindres, aux trois niveaux qui la concernent : récits des vies individuelles, récits de l'histoire des petits et moyens groupes, récits de l'histoire de la collectivité. Le délitement de la dimension collective du travail qui s'est accéléré au sortir des Trente Glorieuses se répercute dans l'isolement d'une narration qui peine à entretenir un rapport avec le monde – isolement qui se mue parfois en ségrégation narrative, lorsque plusieurs voix alternent dans un roman en s'ignorant – et, dans certains textes, dans une déconstruction syntaxique qui indique les effets de ce délitement sur le langage même. Quant à l'*iconicité*, elle informe la multiplication des blogues sur le travail (dont il ne sera pas question ici<sup>26</sup>) et soutient l'usage susmentionné de photos, mais encore l'artialisation de paysages en déshérence menée par exemple chez Bon au moyen de comparaisons picturales.

Ces disparités formelles éloignent d'autant le naturalisme de Zola de la manière introspective d'un François Bon ou d'un Thierry Beinstingel – ce qui n'empêche pas le premier de citer *Germinal* à plusieurs reprises dans *Daewoo*. Zola est notamment mentionné en lien avec Sylvia F., la « figure charismatique de la résistance ouvrière<sup>27</sup> » suicidée avant le début du roman. Jamais vivante, en somme, elle est la morte ultime, ou encore la mort même qui innerve tous les livres de Bon sur le travail. *Sortie d'usine* multiplie les « Passages », rituels organisés autour des décès à l'usine, et peut être lu tout entier comme une allégorie de ce rite ; les bords

---

<sup>26</sup> Sur le rôle de ces blogues et pour quelques exemples intéressants, cf. Corinne Grenouillet, *op. cit.*, p. 39-41.

<sup>27</sup> Alix Mary, « Daewoo, le choix du roman chez François Bon », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [en ligne], n° 9, 2013, mis en ligne le 10 juillet 2012, consulté le 31 octobre 2015. URL : <http://mimmoc.revues.org/1009>

de voie décrits dans *Paysage fer* semblent pavés de cimetières et le texte relie constamment le travail à la guerre, une association nouée par *Temps machine* et reconduite dans *Daewoo*. Mais les morts jalonnent également *Élise ou la vraie vie* – Lucien et sans doute Arezki, sans compter tous ceux de la guerre d’Algérie –, *Nous étions des êtres vivants* – l’imparfait du titre l’indique assez –, et il y en a même dans *Composants*, texte hanté par l’idée de *décomposition* bien que la tâche du narrateur se résume au rangement des composants éponymes. Ils sont légion dans les polars du travail, genre oblige, et aussi, cette fois sous forme d’accidents industriels, dans les témoignages qui depuis les années 1930 continuent d’alimenter ce qui s’appelait et s’appelle peut-être encore la littérature prolétarienne. Si tous ces textes possèdent des caractéristiques génériques distinctives, ils ont profondément en commun d’unir le travail et la mort. Et puisque la prise en charge du premier, mélodie principale des textes contemporains pourrait-on dire, est à l’origine de particularités formelles qui lui sont spécifiques, pourquoi la présence de la seconde, ligne de basse plus discrète mais également obsédante, ne les façonnerait-elle pas aussi à sa manière ?

L’intérêt de la question réside dans le nouveau découpage littéraire, plus large, qu’elle esquisse. Si Habermas considère le travail comme un invariant anthropologique<sup>28</sup> et Marx comme le critère qui distingue l’être humain de l’animal<sup>29</sup>, sa centralité dans les sociétés modernes occidentales est une construction historique, le résultat de plusieurs mutations longues, socioéconomiques et anthropologiques, qui remontent au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>. Cette évolution isole plusieurs états du travail – qui peuvent recouper les stades de l’esprit du capitalisme chez Luc Boltanski et Ève Chiapello<sup>31</sup>, ou encore les conditions successives du

---

<sup>28</sup> La distinction entre travail et interaction (ou communication) est à la base de son anthropologie sociale. Cf. Jürgen Habermas, *La technique et la science comme « idéologie »*, trad. Jean-René Ladmiraal, Paris, Denoël/Gonthier, 1978 [1973], 211 p.

<sup>29</sup> « La création de l’homme par le travail humain » est une idée formulée de plusieurs façons dans les travaux de Karl Marx, depuis la *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*. Hannah Arendt synthétise ses occurrences dans une note de la *Condition de l’homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 2002 [1958], p. 130-131.

<sup>30</sup> C’est une position semblable qui amène Richard Sobel à conclure que le travail tel que nous le concevons n’est pas un invariant anthropologique : *Capitalisme, travail et émancipation chez Marx*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 201.

<sup>31</sup> Les sociologues en identifient trois : le premier correspond au XIX<sup>e</sup> siècle, le second trouve son plein accomplissement dans les années 1930 à 1960 et le troisième – le nôtre – se développe à partir des années 1970 pour pallier une crise de confiance de ses acteurs confrontés, entre autres, aux nouvelles formes de pauvreté qui

travailleur chez Robert Castel<sup>32</sup> – états successifs et distincts mais dont les représentations textuelles ont en commun de le relier à la mort. Or, cette dernière constitue une catégorie universelle qui, si elle est régulée par des institutions et des pratiques qui se transforment dans la durée, n'en est pas moins à l'origine de thèmes fondamentaux de l'expérience humaine, dont Edgar Morin a fait ressortir la dimension ontologique et, partant, le statut d'invariants transhistoriques et bio-anthropologiques<sup>33</sup>. Cette portée plus vaste permet de relier entre eux des textes appartenant à des états différents de l'évolution du travail – *Germinal* et *Sortie d'usine* ou *Daewoo*, par exemple –, de manière à faire apparaître, à la croisée de la mort et du travail, des corrélations invisibles sinon.

La façon de procéder semble curieusement appropriée à l'étude du « roman social », auquel on peut rapporter Bon et Zola, dans la mesure où son émergence au XIX<sup>e</sup> siècle est elle-même redevable de la coïncidence historique de deux phénomènes : la forme romanesque devient dominante tandis que le capitalisme entre dans sa phase industrielle et monopolistique<sup>34</sup>. Il apparaît dès lors pertinent d'examiner les répercussions internes de cette interaction fondatrice du roman social et ses déclinaisons thématiques, voire de « provoquer » de nouvelles interactions en rapprochant certains de ses tenants les plus éloignés. Cela afin de mieux observer les bouleversements qui en résultent dans l'imaginaire social mais surtout dans les textes, à l'aune de la différence de phase entre les deux : « L'objectif propre de la sociocritique, explique Popovic, consiste à mesurer cette distance sémiotique sur le fond de ce continuum [de la littérature et de l'imaginaire social] et à la comprendre<sup>35</sup>. »

---

prennent de l'ampleur et soulignent les carences du modèle économique. L'esprit du capitalisme désigne « l'idéologie [au sens marxiste] qui justifie l'engagement dans le capitalisme » (Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 41) : il doit fournir des réponses, historiquement variables, aux questions de l'*autonomie* de ses agents, de leur *sécurité* et du *bien commun*.

<sup>32</sup> « Condition prolétarienne, condition ouvrière, condition salariale : trois formes dominantes de cristallisation des rapports de travail dans la société industrielle, et aussi trois modalités des relations qu'entretient le monde du travail avec la société globale. » (Robert Castel, *op. cit.*, p. 323.)

<sup>33</sup> Cf. Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, 351 p.

<sup>34</sup> Sophie Bérout et Tania Régin (dir.), *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, L'Atelier, 2002, p. 10-11.

<sup>35</sup> Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, *op. cit.*, p. 28.

## La mort dans *Germinal*

« Oui, oui... On m'a retiré trois fois de là-dedans en morceaux, une fois avec tout le poil roussi, une autre fois avec de la terre jusque dans le gésier, la troisième avec le ventre gonflé d'eau comme une grenouille... Alors, quand ils ont vu que je ne voulais pas crever, ils m'ont appelé Bonnemort, pour rire. » (*G*, p. 27)

La réponse du vieux Bonnemort à Étienne, qui s'étonne du drôle de nom sous lequel son interlocuteur se présente lors de leur première rencontre, introduit la mort dans le roman de manière fracassante et particulière : c'est « pour rire ». C'est par conséquent aussi affaire de langage, et de fait la bonne mort n'est pas loin du « bon mot » – et du « Petit mort pour rire<sup>36</sup> » de Tristan Corbière. Si l'ironie mordante n'est pas étrangère à l'univers diégétique et à ses divers points de référence – Zola n'aurait rien inventé en surnommant le coron des ouvriers « Paie-tes-dettes » et celui des porions « Bas-de-soie »<sup>37</sup> –, elle donne aussi le ton à une représentation qui dépasse le personnage : s'il ne s'était agi que de lui, on l'appellerait « Bonmort », pas « Bonnemort ». Le féminin généralise l'expérience individuelle et la brandit, à l'orée d'un roman qui en contient un lot d'occurrences plus que respectable, en définition intégrale de la mort... et/ou de la vie. Bonnemort, en effet, est l'un des rares personnages à ne pas quitter le livre les pieds devant. Contrairement à son fils et trois de ses petits-enfants, sans compter bon nombre de camarades, il ne meurt pas des suites de la grève ou de la répression patronale, se révolte même d'une certaine manière contre cette dernière : lui tue, une fille d'actionnaires qui plus est. Son nom-valise rappelle par ailleurs, à une inversion près, la question fondatrice de la philosophie antique : celle de la « vie bonne », qu'il invite à considérer en parallèle de la « bonne mort ». Si la préoccupation s'est éclipsée au siècle des Rougon-Macquart, davantage intéressé par la transformation de la société que par la transformation de soi<sup>38</sup>, elle occupe le centre du

---

<sup>36</sup> Tristan Corbière, « Petit mort pour rire », *Les Amours jaunes*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992 [1873], p. 446.

<sup>37</sup> Pierre-Henri Simon et Henri Mitterand relèvent que ces noms existaient à Anzin, localité minière où Zola a effectué des recherches préparatoires pour *Germinal* en 1884 (*G*, p. 416, n. 29 ; « Au cœur de *Germinal* », dans Sophie Bérout et Tania Régis (dir.), *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, *op. cit.*, p. 51).

<sup>38</sup> Après la Deuxième Guerre mondiale, Hannah Arendt écrira : « La passion "to make the world a better place to live in" a modifié le monde, mais a également eu pour conséquence qu'au cours de ce processus d'amélioration

dialogue liminaire d'Étienne et Bonnemort. « *Comment vivre quand on crève de faim ?* », se demandent-ils en gros, tandis que le vieillard blâme aussi par la bande les vellétés humaines d'action sur le monde, à travers un jugement sur la désastreuse expédition de Napoléon III au Mexique : « Ce n'est peut-être pas la faute de l'empereur ; mais pourquoi va-t-il se battre en Amérique ? » (*G*, p. 25). Si simples qu'elles soient en apparence, ces questions exposent le problème moral de l'articulation entre conduite individuelle et conduites sociales, qui sous-tend la conception aristotélicienne du bonheur mais aussi, plus tard et sur le mode dysphorique, le constat de Theodor Adorno écrivant « qu'on ne peut mener une vie bonne dans une vie mauvaise<sup>39</sup> ». Dans l'un et l'autre cas, on réfléchit aux difficultés ou à l'impossibilité de suivre la voie d'une vie bonne – d'empêcher les choses de « mal tourner » (*G*, p. 25) – dans un monde construit sur les inégalités et l'exploitation.

Pour Judith Butler, cette interrogation, toute personnelle qu'elle soit, ne peut se poser en vase clos ; elle « a partie liée avec des enjeux biopolitiques distribués à travers des questions telles que : quelles sont les vies qui comptent ? Quelles sont celles qui ne comptent pas comme vies, qu'on ne peut pas reconnaître comme des vies vivables, ou qui ne comptent que de manière ambiguë comme des vies<sup>40</sup> ? » Bonnemort fait certainement partie de ces « sans deuil », comme les désigne la philosophe. La vie d'ouvrier n'est jamais qu'une mort en latence – la sienne ou d'un ou d'une autre –, telle est la leçon résumée dans son surnom et dont le poids existentiel est souligné par les accents pathétiques, voire absurdes avant la lettre du dialogue :

« On n'a pas de viande tous les jours.  
— Encore si l'on avait du pain !  
— C'est vrai, si l'on avait du pain seulement ! » (*G*, p. 25)

Ainsi l'existence du mineur est introduite sous le signe de la *privation*, dont Alain Touraine, Michel Wieviorka et François Dubet font l'essence de la « condition prolétarienne » et de sa

---

tout le monde a oublié ce que "to live" veut dire. Ainsi les Américains vivent-ils effectivement dans "le meilleur des mondes possibles" tout en ayant perdu la vie elle-même. C'est un enfer. » (*Journal de pensée*, 1, trad. Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 2005 [2002], juillet-août 1951, p. 123.)

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 2003 [1951], § 18, p. 45-58.

<sup>40</sup> Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot, 2014, p. 62.

conscience, pierre de touche du mouvement ouvrier<sup>41</sup>. Si Touraine et ses collègues modulent cette privation en parlant d'autonomie, de qualifications, de contrôle dans les gestes, de dignité, ici c'est une donnée brute. Privé de pain, l'ouvrier est privé de vie ; non seulement il n'a rien, mais il n'est rien. La simplicité franche et crue de l'opposition rappelle certains écrits de Marx, théoricien incidemment convoqué dans *Germinal*. Sa *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* – antérieure à la Première Internationale par le biais de laquelle il participe à la formation intellectuelle d'Étienne et excite les fureurs nihilistes de Souvarine – est marquée par la « dialectique de l'inhumain<sup>42</sup> », pensée qui fait état d'un prolétariat récipiendaire de l'avenir de l'humanité justement parce qu'il se voit refuser les caractères de l'humain, soit ses droits et ses moyens de vivre. Ce refus, selon Marx, est le signe de l'« injustice absolue » qui lui est faite, en opposition à une « injustice particulière<sup>43</sup> ». La misère totale qui en résulte extrait le prolétaire du processus historique et simultanément le réduit à une forme d'humanité nue et donc essentielle : à la manière d'un négatif photographique, il en offre, en creux, l'image la plus parfaite. « *Prolétaire* [...], précise Jacques Rancière dans sa définition de la méta-politique, [est] non pas le nom d'une victime universelle, plutôt le nom d'un sujet universalisant du tort<sup>44</sup>. »

Le prolétaire marxien ou méta-politique, comme le mineur de Zola, mêle vie et mort et en sort grandi. Avec des résultats semblables, *Germinal* confond individus et concept – ouvriers et travail – pour les besoins de l'exposition de la lutte à finir entre ce dernier et le capital<sup>45</sup>. Ainsi, il est dit pendant la grève que « le travail crevait de faim » (*G*, p. 209), une expression accolée à maintes reprises à l'ouvrier depuis l'incipit survolé à l'instant. Cette famine a toutefois pour

---

<sup>41</sup> Alain Touraine, Michel Wieviorka et François Dubet, *op. cit.* et Alain Touraine, *La conscience ouvrière*, Paris, Seuil, 1966, 399 p.

<sup>42</sup> Il l'abandonnera toutefois par la suite : si le concept est intéressant dans sa portée philosophique, sa pertinence historique est quelque peu douteuse.

<sup>43</sup> Karl Marx, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, trad. M. Simon, Paris, Aubier-Montaigne, 1971 [1863], p. 101.

<sup>44</sup> Jacques Rancière, « De l'archi-politique à la méta-politique », dans *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 127.

<sup>45</sup> Lutte fondatrice de la diégèse et de son imaginaire, comme Zola le souligne non sans pompe en tête de son ébauche. « Le roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la société, *qui craque un instant* : en un mot la lutte du capital et du travail. C'est là qu'est l'importance du livre, je le veux prédisant l'avenir, posant la question qui sera la question la plus importante du XX<sup>e</sup> siècle. » (*G*, p. 22, je souligne.) La précision durative accolée au « coup d'épaule » est essentielle : elle montre que l'affrontement se joue dans le temps... et que le temps joue pour le capital.

proposition corollaire que « le capital se détruisait », si bien que l'opposition est délétère des deux côtés : Étienne en fuite, caché dans une galerie désaffectée, veut croire encore « que le capital allait se détruire lui-même, devant l'héroïque suicide du travail » (*G*, p. 297). Il est notable que cet élan d'optimisme ne fait pour autant la part belle à aucun parti : la mort du travail est conditionnelle à celle du capital, les deux se rejoignant au seuil létal. Ce rapprochement des termes antagoniques introduit une vision peu orthodoxe de « la question la plus importante du XX<sup>e</sup> siècle », qui se complexifie encore lorsqu'on rééquilibre l'équation en lui ajoutant un acteur. Si l'ouvrier est l'agent du travail avec lequel il se confond parfois, son équivalent auprès du capital réside dans le « dieu repu et accroupi » qui témoigne d'un curieux ensauvagement de la divinité. Il en est fait mention à six reprises – dont deux en incipit et en excipit – et il est mis en relation avec ses opposants et adjuvant/analogie dans le discours d'Étienne aux grévistes dans la forêt : « Oui ! le travail demanderait des comptes au capital, à ce dieu impersonnel, inconnu de l'ouvrier, accroupi dans le mystère de son tabernacle, d'où il suçait la vie des meurt-de-faim qui le nourrissaient ! » (*G*, p. 234) À chacune de ses apparitions discursives les caractéristiques du dieu sont identiques, peu importe le locuteur qui le fait intervenir, et répétées avec insistance ; il est « repu » – avec pour seule exception l'occurrence citée, où les « meurt-de-faim » sont peut-être trop amaigris par la grève pour le rassasier – et éternellement « accroupi ».

La position intrigue. Elle attire l'attention sur le corps en boule et de ce fait semble plus naturelle aux mineurs : « Puis, descendus de la taille, ils s'accroupirent, les coudes aux flancs, les fesses sur leurs talons, dans cette posture si habituelle aux mineurs, qu'ils la gardent même hors de la mine, sans éprouver le besoin d'un pavé ou d'une poutre pour s'asseoir. » (*G*, p. 54) Ainsi on verra Maheu successivement « accroupi devant sa caisse » (*G*, p. 42), « accroupi devant le baquet » (*G*, p. 107) puis « accroupi devant le feu » (*G*, p. 109). Plus troublant, le mineur réitère encore le geste du dieu lorsqu'il s'attaque à ses forces par l'homicide<sup>46</sup> : le jeune Jeanlin guettant le soldat qu'il va égorger « rest[e] accroupi » (*G*, p. 322), tout comme le vieux Bonnemort au moment de se faire tueur de bourgeois à son tour. Ou plutôt, ses mains s'associent

---

<sup>46</sup> Et cela, alors même que l'accroupissement est simultanément lié au travail d'enfantement dont il a été question plus haut : si le décubitus dorsal est la position de référence en contexte hospitalier occidental, il est peu courant dans les sociétés traditionnelles et le reste du monde. (Il facilite les interventions des médecins, toutefois l'accouchement accroupi est plus rapide car il met à profit les effets de la gravité.)

alors, aux yeux de sa victime en devenir, à la posture : « C'était lui, elle retrouvait l'homme, elle regardait les mains posées sur les genoux, des mains d'ouvrier accroupi dont toute la force est dans les poignets, solides encore malgré l'âge<sup>47</sup>. » (G, p. 379) Bonnemort qui pénètre le texte en riant de la mort le quitte en infirme aux « jambes mortes » – celles-là au moins auront été achevées par la mine. Il est donc impossible qu'il soit effectivement accroupi, si bien que la narration doit passer par ce curieux détour de la vision de Cécile, jeune fille surprotégée qui n'en a aucune des ouvriers, pour en faire le type de l'« ouvrier accroupi ». Or, tout se passe comme si le texte, non content d'user de ce stratagème, en souligne l'artificialité à gros traits en répétant par deux fois, immédiatement avant et après le meurtre, qu'il a été perpétré par un impotent « cloué sur une [puis : sa] chaise » (G, p. 378 ; 379). Sa réalisation, éludée par le récit, est donc improbable en elle-même, manière d'insister encore sur la valeur toute symbolique de l'accroupissement.

On a rencontré les mineurs accroupis une première fois dans une galerie du Voreux, au détour d'une phrase qui érige la position en trait du métier. C'est dire que la mine est à ses ouvriers le tabernacle du dieu capitaliste<sup>48</sup>, l'un et l'autre habitacles définissant l'état professionnel ou divin des sujets tout en restreignant, semble-t-il, leur liberté de mouvement – et ce jusqu'à la mort, témoin Catherine « for[cée] à baisser la tête » par la « voûte » (G, p. 389) qui sera son tombeau. Le dieu toutefois est *repu*, tandis que les ouvriers souffrent à l'inverse de la *privation* absolue qui les définit selon les termes de la dialectique marxienne de l'inhumain. Encore une fois les deux positions actanciennes, économiques et politiques sont intrinsèquement liées, à la manière des facettes opposées d'une médaille. Leurs parcours narratifs, toutefois, divergent jusqu'à un certain point. Si Bonnemort, qui ouvre le roman en éclatant de rire jaune avec Étienne, est sensiblement dégradé lors de son apparition finale, le dieu et ses dérivés subissent également d'effroyables revers. Ainsi, lors de l'attaque du Voreux par les grévistes :

---

<sup>47</sup> Ces mains solides d'ouvrier participent d'un topos narratif de la littérature du travail, qu'on verra transformé (et épuisé) dans les textes contemporains. La polysémie est déjà présente dans *Germinal* puisque les mains de Bonnemort sont l'instrument du meurtre qui les grandit : « À son cou, les doigts avaient laissé l'empreinte rouge d'une poigne de géant. » (G, p. 379)

<sup>48</sup> Il est notable à cet effet qu'un tabernacle peut également désigner, selon une acception que le *Trésor de la langue française* date de 1842, un « espace libre maçonné autour d'un robinet souterrain ».

**Et l'on vit alors une effrayante chose, on vit la machine, disloquée sur son massif, les membres écartelés, lutter contre la mort : elle marcha, elle détendit sa bielle, son genou de géante, comme pour se lever ; mais elle expirait, broyée, engloutie.** Seule, la haute cheminée de trente mètres restait debout, secouée, pareille à un mât dans l'ouragan. **On croyait** qu'elle allait s'émietter et voler en poudre, lorsque, tout d'un coup, elle s'enfonça d'un bloc, bue par la terre, fondue ainsi qu'un cierge colossal ; et rien ne dépassait, pas même la pointe d'un paratonnerre. **C'était fini, la bête mauvaise, accroupie dans ce creux, gorgée de chair humaine, ne soufflait plus de son haleine grosse et longue.** Tout entier, le Voreux venait de couler dans l'abîme. (*G*, p. 368)

(J'en cite un long extrait car l'effondrement de la mine agrège plusieurs réseaux métaphoriques couramment mis à profit par les textes contemporains du travail : le navire<sup>49</sup>, la religion<sup>50</sup>, voire aussi la guerre avec la mention de la poudre. Dès ses débuts, c'est en lien étroit avec la mort, celle contre laquelle lutte la machine, que le roman social jette – ou détruit – les bases d'une représentation du travail extrêmement codifiée, et dont on aura le loisir d'examiner plus en détails les modalités.)

Comme la description de Bonnemort « accroupi », le nouvel épisode mortifère est relaté par le biais d'une vision particulière – quoiqu'elle soit impersonnelle ici – dont l'angle focal est déterminé à plusieurs reprises, notamment par la répétition du verbe « voir » en première phrase. Si le procédé semblait surfait à dessein dans l'épisode précédent, il ménage dans ce cas-ci une savante transition de « la machine » anthropomorphisée à « la bête » anthropophage. Cette fois les ficelles sont quasi-invisibles. En détournant un moment l'attention du lecteur sur un terme médian et féminin comme les deux autres, le texte brouille l'identité du référent du pronom « elle » : c'est tour à tour la machine, la cheminée (qui n'est qu'un attribut ou un « membre » de la première), puis l'on arrive, sans en avoir l'air, à la bête. Cela peut paraître anodin mais les deux entités ne renvoient pas à la même chose : la machine d'extraction, aussi fantastiquement décrite soit-elle, est tangible et matérielle. Cette personnalisation marquée l'assimile à une autre mécanique fatale aux ouvriers, l'alambic du père Colombe de *L'Assommoir*. « Gentille » pour les uns – donc également polysémique –, la « machine à saouler » partage les proportions gigantesques de la « géante » excavatrice ; elle secrète le vitriol

---

<sup>49</sup> Le « mât dans l'ouragan » ; « couler dans l'abîme » ; « engloutie ».

<sup>50</sup> Le « cierge colossal » ; « l'abîme ».

dans son « gros bedon de cuivre » et « laiss[e] couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée », jusqu'à « inonder le trou immense de Paris<sup>51</sup> ». Mais son ombre peut aussi « dessin[er] des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde<sup>52</sup> » : elle se nourrit des téméraires qui se mirent de trop près dans sa « sueur », comme la « bête mauvaise » du Voreux, dans l'extrait, de ceux qui tâtent ses veines à coups de rivelaine.

Mais la bête n'est plus, pour un temps du moins. Suivant une trajectoire parallèle à celle de Bonnemort dont les jambes, déjà atteintes à l'incipit<sup>53</sup>, ne le portent plus à la fin, elle se meurt d'une glotonnerie qui dégénérait en détresse respiratoire dès le premier chapitre : « Et le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine. » (*G*, p. 30) Maintenant « gorgée » de cette chair, elle « ne souffl[e] plus de son haleine grosse et longue ». La bête tassée dans son trou est désormais « accroupie » (parce que *la machine* ne peut « se lever »), manière de sceller son identité au dieu lui aussi trop « repu » qu'on quitte, en excipit, sur la promesse de le liquider dans un futur proche : « Le dieu repu et accroupi en crèverait sur l'heure, l'idole monstrueuse, cachée au fond de son tabernacle, dans cet inconnu lointain où les misérables la nourrissaient de leur chair, sans l'avoir jamais vue. » (*G*, p. 404) Sa mort dépend encore du rôle tenu par les ouvriers, mais cette fois, en un bris notable de la symétrie travail/capital, de leur vie : « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germe lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre. » (*G*, p. 405) La mine ne contraint plus les gestes des ouvriers, son charbon au contraire stimule la croissance de leur « armée noire » et la propulse à l'assaut du lointain « tabernacle ». L'image végétale de la germination en est une autre qui traverse le roman de part en part. D'abord lancée par Étienne dans une discussion enthousiaste à la table des Maheu, puis reprise et approfondie dans son discours de la rencontre clandestine dans la forêt du Plan-des-Dames, elle s'autonomise et module la narration sans plus être associée à la parole d'un personnage : on la sent derrière « le long frémissement qui

---

<sup>51</sup> Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes*, 3, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1967 [1877], p. 632.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 867.

<sup>53</sup> « D'ailleurs, je suis solide, à part les jambes. » (*G*, p. 27)

s'enflait [dans] la terre » du peuple en marche (*G*, p. 244) et dans « la force de la nature », le « vent terrible » qui va tout anéantir « jusqu'au jour où une nouvelle terre repousserait peut-être » (*G*, p. 277). La vie des mineurs, organique et incontrôlée, est indissociable d'un potentiel mortifère. Et c'est elle qui donne son titre au roman en le reliant à l'héritage révolutionnaire de 1789 – contrairement à *L'Assommoir*, nommé d'après ce qui détruit et rend fous l'ouvrier et l'ouvrière.

Si l'accroupissement du dieu se relâche vers le bas et la mort horizontale, celui des travailleurs se détend dans une puissante poussée verticale, vers le haut. La position est d'entre-deux – être accroupi c'est n'être ni debout, ni assis – et conséquemment porteuse de connotations plurielles dont Rimbaud déclinera plus tard la variété poétique. Dans le roman de Zola elle recouvre une série de situations dont elle cliche, en une pose, la variété des significations ; sorte de chronotope physiologique, elle *intensifie* un geste dans l'espace et *condense* sa réalité et ses possibles dans le temps et le politique<sup>54</sup>. Des mineurs elle peut mimer l'infériorité, mais elle prédispose aussi à l'attaque, témoin Jeanlin accroupi et prêt à bondir sur le soldat, couteau au poing. Le garçon est d'ailleurs représenté alors en « bête rampante » (*G*, p. 322), version dynamisée de la « bête lasse » (*G*, p. 298) dont le dieu peut endosser les attributs. Ce dernier est pour sa part sous-déterminé – il est « impersonnel » (*G*, p. 234) – et caractérisé de manière minimale. Il se rapproche en cela de l'*esprit du capitalisme* (rôle qu'il tient littéralement dans le roman) tel qu'il est défini par Boltanski et Chiapello, un siècle après Weber. Les sociologues assimilent cet esprit, à ne pas confondre avec le capitalisme lui-même, à une forme vide dont les contenus idéologiques évoluent au gré de circonstances historiques. Ces contenus sont empruntés à des courants de pensée qui lui sont extérieurs puisque le capitalisme, en soi, ne défend rien d'autre qu'un principe pragmatique d'accumulation, lequel est totalement détaché de la sphère morale et donc inapte à rassembler les individus comme à justifier sa validité

---

<sup>54</sup> L'*intensification* de l'espace et la *condensation* du temps sont les images employées par Bakhtine lorsqu'il décrit la « fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » résultant du chronotope. Le théoricien emprunte le terme aux mathématiques et « l'introdui[t] dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore » : en reporter à nouveau le sens sur une ligne conceptuelle différente mais parallèle relève d'une approche heuristique analogue, il ne s'agit finalement que de *densifier* la (presque) métaphore. (Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman (Essais de poétique historique) », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987 [1978], p. 237.)

sociale<sup>55</sup>. Dans cette optique, l'accroupissement du dieu peut signifier l'affaissement moral, un sens peu usité du terme mais familier de Zola qui l'utilise (à propos d'un dieu tout différent) dans *La faute de l'abbé Mouret* : « C'était à lui de se garder, de retrouver Dieu, au sortir de la fièvre. Au contraire, il avait pris plaisir à s'accroupir dans sa chair<sup>56</sup>. » De manière plus convaincante, la position bancale, en manque de divinité du démiurge peut renvoyer à son artificialité, à la fausseté et à la vacance de ce qu'il représente – qui ont nourri chez plusieurs l'espoir qu'une germination de travailleurs suffirait à le « crever ».

## La mort au présent

« Hein, ça t'étonne de me voir... C'est bien vrai que je menaçais d'étrangler le premier des miens qui redescendrait ; et voilà que je redescends, je devrais m'étrangler moi-même, n'est-ce pas ?... » (*G*, p. 399)

La mort du capital n'advient pas, malgré les souhaits d'Étienne : l'attentat fomenté par Souvarine n'empêche pas les rangs clairsemés des mineurs de redescendre en acceptant la baisse de salaire déguisée imposée par la compagnie. Dans l'un et l'autre cas, c'est-à-dire que la position soit empruntée par les mineurs ou par l'idole capitaliste, la polysémie de l'accroupissement, voire les contradictions du terme, en font l'illustration d'un passage entre la vie et la mort, à la manière des Passages de *Sortie d'usine*. Ou plutôt de leur début, puisque la fin en queue de poisson de la grève – qui laisse la Maheude dans la situation tout aussi délicate de devoir « [s]'étrangler [elle]-même » – ne termine pas le mouvement qu'elle a enclenché : beaucoup de travailleurs sont tués, sans toutefois que le travail ne se suicide. À l'opposé, jusqu'à Léonore et Henri, âgés de cinq et sept ans, sont en attente de sacrifier leurs forces et leur vie au capital : « Que veux-tu ? Eux après les autres... Tous y ont laissé la peau, c'est leur tour. » (*G*, p. 400) Le roman lui-même accroupi se clôt ainsi sur une lancée, métaphorisée par la marche

---

<sup>55</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 41 ; 59-60 ; 644-648.

<sup>56</sup> Émile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, dans *Œuvres complètes*, 5, *op. cit.*, [1875], p. 234-5.

d'Étienne qui repart de Montsou<sup>57</sup>, voire sur deux impulsions contraires. Ou bien les enfants continueront de descendre à la mine, ou bien l'armée vengeresse qui y germe les en préservera dans le « siècle futur ».

Un siècle et quart ensuite, il n'y a plus grand suspense : « la légalité » dont Étienne pressent ultimement qu'elle « p[eut] être plus terrible » (*G*, p. 404) que la grève a interdit le travail des enfants (en Occident), sans que le problème fondamental ne soit réglé pour autant. Si l'on se fie au constat de Viallet, il semble même que le capital soit dorénavant en voie de tuer le travail – et pas l'inverse –, non sans avoir transformé au préalable l'ensemble des individus en travailleurs. « On ne peut rien imaginer de pire<sup>58</sup> », selon Hannah Arendt. La vaste majorité des textes de fiction de la période contemporaine partagent ce pessimisme et c'est à comprendre ceux-là que cette thèse est consacrée en priorité, afin de déterminer quelle suite la littérature a donné à la « marche » finale de *Germinal*. Dans ce dessein, il convient toutefois de revenir (encore) en arrière, pour brosser à grands traits les déplacements effectués entre-temps par cette marche. Pour mieux comprendre ses arrêts, aussi : le thème du travail, il en a été question ci-dessus, a été délaissé après la guerre, par des avant-gardes qu'une méfiance à l'égard de la subjectivité et du « réalisme » rendaient plus enclines aux expérimentations formelles qu'à la représentation du monde social. Les sciences humaines en cours de spécialisation croissante se sont alors approprié ces champs d'investigation, alors même que leurs apports – en linguistique et en psychanalyse, notamment – avait contribué au discrédit de la littérature comme moyen d'appréhension de la réalité et à sa relégation au rôle de miroir méta-réflexif d'elle-même.

---

<sup>57</sup> La marche constitue selon Cnockaert le mode opératoire de l'œuvre zolienne. Il est notable que la critique la fasse communiquer avec l'adolescence, « état d'inachèvement et d'ambiguïté », ou encore d'« entre-deux biologique » dont les traits définitoires sont partagés par la position accroupie si fortement présente dans *Germinal*. L'adolescence est certes un état plus riche et plus complexe, à tous points de vue, qu'une simple posture, néanmoins les deux ont en commun de révéler, dans le tout formé par le cycle des *Rougon-Macquart* ou l'une de ses parties, un intérêt pour le passage plutôt que pour le but à atteindre, pour le tâtonnement qui précède (ou pas) l'épanouissement. (Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés : une poétique de l'adolescence*, Montréal/Saint-Denis, XYZ/Presses universitaires de Vincennes, 2003, 163 p.)

<sup>58</sup> « Ce que nous avons devant nous, c'est la perspective d'une société de travailleurs sans travail, c'est-à-dire privés de la seule activité qui leur reste. On ne peut rien imaginer de pire. » (Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 38.) Si le constat paraît mois pressant cinquante ans plus tard, la justesse de l'observation qui le sous-tend n'en est pas moins terrible.

Cette évolution, décrite par Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La littérature française au présent*, entraîne un nouveau « partage du sensible » qui affecte, on le pressent, à la fois la manière dont nous segmentons et rationalisons la connaissance et, plus largement, celle dont nous nous représentons nos vies et nos environnements. Mais sa distribution temporelle autour de l'axe du « retour » (du sujet, du récit) posé par les années 1980 implique également que le Nouveau Roman, lui, ne disait rien du monde : c'est là que le bât blesse. Car si Jacques Leenhardt a pu montrer qu'il en parlait malgré lui<sup>59</sup>, on pourrait avancer aussi que l'air de rien, ses réalisations parlent de travail. En déplaçant le regard du travailleur vers l'objet manufacturé – ce qu'en parallèle Georges Perec réalise brillamment avec *Les choses* (1965) –, elles thématisent l'aliénation par la description de ce dernier plutôt que par une intrigue. Parler de « retour » évacue cette représentation du monde, distanciée et tortueuse certes, qui se donne à lire chez des auteurs formalistes. Néanmoins la notion souligne l'importance du décalage, bien réel, qui existe entre ces œuvres et celles qui suivent, tout en suscitant par la bande ou à rebours, par le fait même de ses faiblesses, un questionnement sur la représentation.

La publication simultanée de *Sortie d'usine* et de *L'excès-l'usine*, qui remettent conjointement le travail au cœur des préoccupations d'une littérature de fiction et de recherche<sup>60</sup>, est commentée en ces mots par Viart : « Que le terme "usine" revienne ainsi souligne la reprise en compte du monde réel et, particulièrement, du monde du travail, par les écrivains », cependant que le critique identifie dans ces écrits la persistance de certains traits des générations

---

<sup>59</sup> Cf. *infra* et Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Gallimard, 1973, 227 p.

<sup>60</sup> Si les deux livres se démarquent par l'innovation formelle, d'autres ont traité du travail dans les années précédentes. On notera, outre *Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli et les témoignages dont il sera question plus loin : Benigno Cacérès, *La rencontre des hommes*, Paris, Seuil, 1984 [1950], 208 p. ; Adélaïde Blasquez, *Gaston Lucas, serrurier. Chronique de l'antihéros*, Paris, Rombaldi, 1979 [1976], 307 p. ; François Cavanna, *Les Russkoffs*, Paris, Livre de poche, 1981 [1979], 410 p. ; Bernard Clavel, *La maison des autres*, Paris, Pocket, 1987 [1962], 487 p. ; Jean-Marie Konczyk, *Gaston ; l'aventure d'un ouvrier*, Paris, Gît-le-cœur, 1971, 109 p. ; Dorothee Letessier, *Le voyage à Paimpol*, Paris, Seuil, 1980, 153 p. ; Serge Livrozet, *La rage des murs*, Paris, Mercure de France, 1974, 227 p. ; Jean Meckert, *Les coups*, Paris, Gallimard, 2005 [1942], 270 p. ; Georges Navel, *Travaux*, Paris, Gallimard, 2004 [1945], 250 p. ; Michel Ragon, *Drôles de métiers*, Paris, Albin Michel, 1986 [1953], 218 p. ; André Remacle, *Le temps de vivre*, Paris, Éditeurs français réunis, 1965, 238 p. ; Christiane Rochefort, *Les petits enfants du siècle*, Paris, Grasset, 1961, 207 p. ; Albertine Sarrazin, *L'astragale*, Paris, Pauvert, 1965, 249 p. ; Roger Vailland, *325 000 francs*, Paris, Buchet Chastel, 2003, [1955], 198 p.

précédentes : « La réticence envers une littérature qui s'écrirait à la première personne, dans une période où "sujet" et "récit" sont objets de suspicion, est encore particulièrement perceptible<sup>61</sup>. » Cette double appartenance, caractérisée d'une part par les « retours » de l'histoire et du sujet et, de l'autre, par un « soupçon » malgré tout hérité du Nouveau Roman, place les textes du présent qu'il étudie dans une position à la fois de rupture et de dialogue inquiet vis-à-vis des legs du passé, dont ils réactivent les enjeux sous des formes inédites. Elle fonde ce que Viart appelle une littérature « transitive », terme problématique en ce qu'il suppose implicitement que les œuvres contemporaines *s'adressent* davantage aux lecteurs et en sont mieux comprises. C'est-à-dire, pour revenir à l'origine grammaticale du terme, que la transitivité *directe* signifiée par le retour du sujet est complétée par une transitivité *indirecte* : en usant de concepts empruntés aux sciences humaines – Viart développe entre autres les liens d'écrivains comme Annie Ernaux ou Pierre Bergounioux à la sociologie bourdieusienne – les textes mettraient sur pied des représentations plus transparentes du réel. Même si ce n'est aucunement leur visée, de tels jugements risquent à terme de réduire les œuvres à de mornes applications théoriques.

Surtout, ils minimisent l'importance du « soupçon », notion beaucoup plus forte lorsqu'il s'agit de caractériser le type de représentation élaboré dans les œuvres contemporaines. Pour résumer la pensée de Viart à cet égard – et la simplifier sans doute abusivement –, on pourrait dire que si l'on revient à certains sujets privilégiés par le réalisme ou le naturalisme il n'est plus guère possible de les mettre en forme à la manière d'un Balzac ou d'un Zola. Or, cela ne va pas du tout de soi lorsqu'il s'agit de décrire certains objets : la question du réalisme, si elle se pose à l'ensemble de la production romanesque, suscite des opinions particulièrement tranchées dans le cas de la fiction du travail. Pour Adolfo Fernandez-Zoïla, par exemple, « le travail en tant que tel n'a été décrit et mis en scène qu'avec le réalisme ou, mieux, le naturalisme<sup>62</sup> ». Le commentaire est tributaire d'une certaine vision de la littérature « sociale » qui, en souvenir de ses premières visées « démonstratives » et sans doute de l'engagement sartrien qui vint ensuite, la considère comme étrangère aux problèmes formels, lesquels seraient le lot exclusif d'un art déconnecté du réel. L'opposition mène toutefois à une impasse dont Adorno décèle le non-sens

---

<sup>61</sup> Dominique Viart, « Écrire le réel », dans Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 213.

<sup>62</sup> Adolfo Fernandez-Zoïla, « Le travail dans les fictions littéraires », *Travailler*, 2002, vol. 1, n° 7, p. 14.

lorsqu'il montre, dans ses *Notes sur la littérature*, que chacun des termes se nie lui-même en niant l'autre : l'art engagé en supprimant la distance nécessaire entre l'art et la réalité, « l'art pour l'art » en ignorant la relation avec le concret qui est contenue dans son rejet du concret<sup>63</sup>.

Adorno parle de *distance* et de *relation*, soit, pour peu qu'on les additionne, d'une *médiation* entre le texte et le réel, phénomène auquel Bérout et Régis ont recours pour expliquer la naissance du roman social (*cf. supra*). « La conjonction entre deux phénomènes, précises-elles, nous intéresse ici : le roman devient la forme dominante au cours de ce XIX<sup>e</sup> siècle où le capitalisme entre de plain-pied dans sa phase industrielle<sup>64</sup>. » Si cette interaction de données littéraires et socioéconomiques a pu se réaliser dans les cadres réalistes et naturalistes d'alors – *Germinal* en est un exemple –, elle se déplace au gré des transformations de ses composantes pour donner naissance à de nouvelles formes, à la fois en rupture et en continuité avec les précédentes. Car il ne faut pas oublier qu'il n'y a jamais eu *un* réalisme : le programme balzacien n'était pas celui de Champfleury et Duranty ou de Flaubert, et il a bien évolué encore au XX<sup>e</sup> siècle. À la limite chaque texte propose une manière originale d'observer et de représenter le monde, si bien que si Fernandez-Zoïla n'a pas raison il n'a pas non plus complètement tort. Il y a bien du « réalisme » dans la fiction actuelle du travail, il suffit de lire les textes pour s'en rendre compte, mais la catégorie n'est effectivement plus ce qu'elle était au temps de *Germinal*, ni même d'*Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli (1967). Le changement majeur réside peut-être dans la conscience moderne de ce débat : dans le cadre d'une réflexion sur la représentation d'une réalité complexe et polémique, les œuvres contemporaines prennent position par rapport au réalisme d'hier, tout comme on verra *Élise* prendre, à l'inverse, position par rapport au formalisme des années 1960. L'une et l'autre notion font partie des « rudiments de significations introduites du dehors<sup>65</sup> » dont la *transformation* constitue l'art véritable aux yeux d'Adorno. Cette opération, qui prendra toute son ampleur dans *Daewoo*, est donc une constante des textes étudiés, qui « travaillent » les matériaux de la représentation et reforgent ses outils.

L'expression d'Adorno est intéressante aussi en ce qu'elle implique une approche étonnamment minutieuse ; l'artiste ou l'écrivain ne prend pas la totalité du réel à bras le corps

---

<sup>63</sup> Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984 [1958], p. 285-287.

<sup>64</sup> Sophie Bérout et Tania Régis, *op. cit.*, p. 10.

<sup>65</sup> Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 287.

d'un seul coup, il en sélectionne des fragments sur lesquels il se livre à un travail d'orfèvre. J'aimerais procéder de manière semblable pour tenter d'isoler certains points, certains nœuds textuels où la représentation du monde, réaliste ou non, est systématiquement interrogée par la fiction du travail et d'une manière qui lui est spécifique. L'enjeu est d'importance, dans la mesure où le travail est parallèlement un vecteur de représentation sociale, de soi et de la vie en société<sup>66</sup> : il façonne la manière dont l'individu conçoit son être personnel et social et prescrit une bonne part de ses actions. Poser la question de sa mise en forme littéraire, c'est donc interroger par ricochet ses transformations en tant que phénomène culturel tour à tour objet de désir, de contrainte, de répulsion – une perspective annoncée par Max Weber, lorsqu'il démontre la compossibilité entre éthique protestante et esprit capitaliste.

## Représentations comparées

« Que soit reconnue à l'œuvre littéraire, quel que soit son genre, quelle que soit sa forme, une aptitude à la représentation, explique Jean Bessière, identifie l'œuvre à une *imago mundi* – l'image est à la fois celle des *realia*, celle des actions, celle des symboles et des croyances<sup>67</sup> » : on reconnaît les signes des réalismes depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, la question qui semble se poser aux écrivains du travail est celle du devenir de la pratique représentative elle-même, par manque d'objets – d'actions, de symboles, etc. – à représenter. Si l'on en croit Viart, en effet, leurs œuvres « témoignent d'une fracture dans l'ordre du temps<sup>68</sup> » imputable à l'impossible transmission des acquis de la génération précédente. Cette *déshérence*, notion empruntée au droit pour « rend[re] compte de la caducité des pratiques, des savoirs, des modes d'être et de faire<sup>69</sup> », est singulièrement éclairante en regard des textes de Bon et de leur mise en forme du

---

<sup>66</sup> Pour une évolution de ces représentations-là, cf. Jean-François Bickel, Matthias Brunner, Christian Lalive d'Épinay et Carole Maystre, « Au-delà de l'éthos du travail : valeurs et significations actuelles du travail », dans Mark Hunyadi et Marcus Mänz (dir.), *Le travail refiguré*, Genève, Georg Éditeur, 1998, p. 59-90.

<sup>67</sup> Jean Bessière, « Littérature et représentation », dans Marc Angenot, Jean Bessière et al. (dir.), *La théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 309.

<sup>68</sup> Dominique Viart, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Simon Harel et Adelaïde Russo (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 212.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

travail. Si *Paysage fer* problématise, on le verra, une avenue possible pour pallier les effets de la déshérence, c'est en mettant sa propre textualité en scène : l'objet qu'on croyait disparu – la Lorraine décrite est vide d'humains comme de sidérurgie – est intériorisé, c'est-à-dire, dans le lexique proposé par Bessière, que la représentation se métisse d'auto-représentation pour avoir frôlé l'anti-représentation.

Cela signifie que les trois versants de l'activité mimétique<sup>70</sup> cohabitent un instant dans un même texte – ce qui valide *et* invalide l'hypothèse de nouvelle « transivité » proposée par Viart –, situation inhabituelle qui reconfigure les frontières de la représentation. Et ce en vertu d'exigences particulières au thème traité : en témoigne d'une autre manière *Nous étions des êtres vivants* de Nathalie Kuperman, roman qui se met en scène comme une pièce de théâtre (*cf. infra*) dans le but d'identifier les « rôles » imposés par le travail<sup>71</sup>. La catégorie dramaturgique est à rapprocher de son pendant psychosociologique, à savoir le « rôle » social que mobilise Everett Hughes dans son exploration de la stratification des métiers qu'il appréhende comme une « dramaturgie sociale du travail<sup>72</sup> » – celle-là même dont *Nous étions des êtres vivants* dévoile les rouages tout en l'incarnant esthétiquement, et ce bien que les situations concrètes étudiées par le sociologue de l'École de Chicago dans les années 1950 aient bien peu à voir avec le rachat d'une entreprise de presse française au XXI<sup>e</sup> siècle. Le bousculement des codes génériques initié par un roman qui se prend pour une pièce de théâtre (mais qui ne l'est pas) est directement tributaire de cette dramaturgie sociale du travail qu'il prend pour forme-thème, ce en quoi il rend manifestes les aspérités de sa représentation.

La rencontre du travail et de la littérature ne semble en effet pas aller de soi ; elle est toujours difficile, rugueuse, et pourtant elle *est* bel et bien. Le titre de *Sortie d'usine* problématise

---

<sup>70</sup> Ils se déclinent selon la position du référent : externe (représentation), interne (auto-représentation) ou déplacé (anti-représentation). « La théorie de la représentation est ici conduite à une ambivalence : il y a la représentation du monde et la représentation de manière interne à l'œuvre ou sur le mode de l'absence. Par cette dualité, s'apparentent la notation de la représentation et celle de l'autonomie de l'œuvre, objet en elle-même [...]. L'autonomie va avec l'autonymie : l'œuvre est assertion sur elle-même et non pas sur le monde. » (Jean Bessière, *op. cit.*, p. 309.)

<sup>71</sup> Le détour théâtral du travail n'est pas isolé. Dans *Ubu roi* (Belfond, 2014), Nicole Caligaris procède à l'envers : elle transforme la pièce d'Alfred Jarry en roman de la... finance.

<sup>72</sup> *Cf.* Everett Hughes, « Pour étudier le travail des infirmières », « Le travail et le soi » et « Des erreurs dans le travail », *Le Regard sociologique. Essais choisis*, traduits, rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, p. 69-73 ; 75-85 ; 87-97.

le paradoxe – pour parler de l’usine le sujet doit en « sortir » –, avéré historiquement par la tortueuse entrée de l’ouvrier en fiction et les débats qu’elle suscita naguère : son langage se heurte à maintes résistances lorsqu’il s’immisce dans les romans<sup>73</sup>, dans les dialogues d’abord puis dans la narration, avec *L’Assommoir*. Dès après Zola, ses descriptions sont toujours fausses, historiquement et socialement bancales, comme le montre Nelly Wolf à propos du roman de la Troisième République<sup>74</sup>. Même (surtout) le réalisme socialiste, qui cherche pourtant à célébrer le travail et le travailleur, fait montre d’un « blocage régressif sur le matériel symbolique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>75</sup> » qui confine son discours à un rabâchage idéologique. En résulte une poétique « totalitaire » qui, si l’on accepte les prémisses de Wolf, anéantit le roman en même temps qu’elle l’investit. « Le roman, dit-elle, représente l’identité narrative de la démocratie, dont il ne cesse de configurer précisément l’essence contractuelle et conflictuelle<sup>76</sup> » : le « totalitarisme » esthétique l’atteint forcément en cette capacité.

Le roman, bien sûr, ne se laisse pas faire. Néanmoins il ressort de cet aperçu que la charge idéologique inhérente au travail est au moins partiellement responsable de sa relation compliquée avec la littérature, ce en quoi son écriture se rapproche de celle de la pauvreté. En avant-propos d’un collectif consacré à cette dernière, Michel Biron et Pierre Popovic expliquent qu’elle est toujours coincée entre l’idéologie et le non-sens et qu’elle pose donc, à sa manière, la question de la représentation qui intéresse les textes du travail. Le parallèle est révélateur et il importe de le poursuivre afin de mieux cerner, par rapprochement ou par différenciation, les spécificités « travaillistes » de cette question. Dans les deux cas, l’objet remet en cause les limites du matériau qui le met en forme :

---

<sup>73</sup> Cf. Madeleine Rebérioux, « L’ouvrier à travers l’art et la littérature », dans Claude Willard (dir.), *La France ouvrière. Histoire de la classe ouvrière et du mouvement ouvrier français*, Tome 1 : *Des origines à 1920*, Paris, Éditions sociales / Éditions de l’Atelier, 1993, p. 457-463.

<sup>74</sup> L’ouvrier dans le roman, produit de la révolution industrielle, ne « correspond pas à l’ouvrier enfanté par la révolution industrielle » (Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, p. 66).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 72. En cela, le réalisme socialiste est bien l’« esthétique impossible » décrite par Régine Robin. (*Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.)

<sup>76</sup> Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 177. Le thème est également développé, dans la sphère balzacienne, par Stéphane Vachon : « Qu’ont à voir ensemble la littérature et la démocratie ? [...] Balzac répond – au moins dans *Les Rivalités* – que le roman est le genre démocratique par excellence. » (« Introduction » aux *Rivalités. La vieille fille* suivi du *Cabinet des antiques* d’Honoré de Balzac, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 7.)

Dès qu'elle s'empare du pauvre, la littérature est soupçonnée d'en faire trop ou pas assez, soit qu'elle le surexpose en exhibant ses traits sublimes ou grotesques, soit qu'elle le dissimule, l'ignore ou alors l'évoque avec des pincettes rhétoriques, comme pour prévenir : « Attention, ceci n'est plus de la littérature. » Face à la pauvreté, le texte littéraire est toujours, sinon en faute, du moins en reste, car de deux choses l'une : ou bien la littérature trahit le pauvre, ou bien le pauvre abolit la littérature. D'une manière ou d'une autre, on n'écrit jamais la pauvreté. La figure du pauvre échappe à cela même qui voudrait l'élever à la hauteur du sens, la donner à voir<sup>77</sup>.

Dans cette citation comme dans ce qui suit, l'on pourrait sans trop de dommage remplacer la pauvreté par le travail (ou le travailleur, c'est selon). Cela donnerait : « L'écriture et [*le travail*] ont quelque chose de contradictoire – et par là sans doute d'indissociable<sup>78</sup>. » La métaphorisation du travail, qu'on a vue à l'œuvre chez Zola et dont les pages qui suivent offriront plusieurs exemples, esquive un traitement direct : il semblerait que l'expression nécessite absolument un biais, ce qui est une manière de nier la possibilité d'une mise en forme littéraire tout en la rendant essentielle, de souligner son *indissociable contradiction*.

Cette difficulté qui frappe dès qu'on examine les textes du travail n'empêche pas les écrivains de les écrire et les critiques d'y entrer. La rencontre a lieu malgré les entraves, ou justement à cause d'elles, ce que peut encore une fois aider à réfléchir l'exemple – ou le contre-exemple – de la pauvreté :

La pauvreté marque la limite de la littérature, mais une limite en quelque sorte fascinante, englobante et irréductible. Il n'y a pas de langage de la pauvreté : le pauvre existe partout, avec ou sans la littérature. Mais, peut-être précisément parce qu'elle conjoint le social à la lettre et la parole au réel, l'écriture de la pauvreté pose un défi insoutenable et obsédant à la littérature<sup>79</sup>.

Ce « défi insoutenable », selon Biron et Popovic, n'appelle jamais que des réponses uniques ; aucun genre ne convient à l'écriture de la pauvreté et le problème de la forme est reposé à chaque solution temporaire. C'est ici que le travail se distingue : la réalité qu'il désigne, les inégalités

---

<sup>77</sup> Michel Biron et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté*, actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de sociocritique, Université de Montréal, septembre 1993, Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. v.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

qu'il souligne sont somme toute moins crues, moins existentiellement primaires que la négativité essentielle de la pauvreté. Surtout, le premier appelle l'idée d'un projet, ce que ne peut être la seconde – sinon dans l'optique religieuse d'une réalisation céleste. Son rendu littéraire peut dès lors être balisé, normalisé ; s'il se manifeste dans des œuvres fortes et originales, il emprunte des voies génériques limitées. Pour être précis, les textes narratifs récents<sup>80</sup> se distribuent principalement en trois modes, soit ce qu'on appellera la « littérature de recherche », le roman noir<sup>81</sup> et le témoignage.

Le troisième est le plus sujet à dissensions, d'une part parce que la notion moderne établie par Jean Norton Cru sur la base de documents relatifs à la Première Guerre mondiale est assez restrictive<sup>82</sup>, d'autre part parce que ses manifestations littéraires sont souvent des récits de traumatismes historiques qui rendent particulièrement sensibles les questions de vérité et d'exactitude factuelle. Le témoignage sera entendu ici au sens retenu par Corinne Grenouillet dans un ouvrage sous-titré *Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle* : il regroupe des écrits dont la mission première est de transmettre une expérience qui appartient au domaine des faits avérés, ce qui n'exclut pas une « littérarité » de plus ou moins vaste amplitude selon les cas. Autrement dit il « "incarne" une vérité, dans la mesure où il ne se contente pas de "factualiser" des événements [...] mais s'accompagne toujours d'un point de vue, d'émotions,

---

<sup>80</sup> Il en existe aussi de non narratifs, auxquels certaines bibliothèques adjoignent Leslie Kaplan en classant l'écriture fragmentée de *L'excès-l'usine* dans le rayon poésie : il n'en sera pas question ici. À propos du théâtre, on pourra se référer à Stéphanie Loncle, « Dramaturgies de la crise : à la recherche du travail perdu » (p. 169-182) et Martial Poirson, « La crise du change dans le théâtre contemporain : affabulations théâtrales et allégorisation de l'économie » (p. 183-215), tous deux publiés dans Geneviève Sicotte, Martial Poirson, Stéphanie Loncle, Christian Biet (dir.), *Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, 267 p.

<sup>81</sup> Pour une définition succincte du genre en opposition avec le roman policier, cf. Nadège Comparat, « Immigrés et romans noirs (1950-2000) », *Sciences humaines Combinées* [en ligne], Numéro 4 – Actes de colloque interdoctoral, 28 septembre 2009. URL : <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=490&format=print> [Site consulté le 13-07-2016.] « Le roman policier place l'intrigue et le suspens au cœur de l'histoire, tandis que le roman noir les utilise comme prétexte à une plongée dans un univers socialement violent, misérabiliste et noir. [...] S'ils partagent la violence de l'univers, tous deux l'incarnent différemment : le roman policier parle de meurtre, de revanche, de jalousie, la violence est le fait d'individus. Le roman noir introduit et privilégie la notion de "violence sociale" qui induit de nouvelles thématiques telles que le racisme, le chômage, l'exclusion, la ségrégation... Enfin, le roman noir se distingue par une critique constante de la société liée à une politisation de plus en plus sensible du genre. »

<sup>82</sup> Cf. Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique de souvenirs de combattants édités en français, de 1915 à 1928*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993 [1929], 727 p. Norton Cru distingue les « bons » des « mauvais » témoins et condamne, dans une certaine mesure, les effets de style.

de jugements sur les faits qui manifestent précisément la subjectivité, attendue, de tout témoin<sup>83</sup> ». Cette définition n'insiste pas sur l'identité du témoin, qui peut être un ouvrier comme une journaliste – sur la page couverture du *Quai de Ouistreham* le titre est suivi de la mention « reportage<sup>84</sup> » – ou une historienne. Car contrairement à Grenouillet, et bien qu'il n'en sera guère question ici, j'inclus dans le témoignage les textes qui « témoignent au passé » sur la base d'une recherche documentaire approfondie, tel *Atelier 62* de Martine Sonnet<sup>85</sup>.

Ces précisions montrent que les frontières internes de la littérature du travail sont perméables : le témoignage peut faire l'objet d'une recherche formelle et il emprunte à l'enquête policière la volonté d'élucidation qu'il manifeste à l'égard de conditions sociales. À l'inverse, le premier segment industriel de *Sortie d'usine* s'ouvre sur un accident, comme *Putain d'usine* de Jean-Pierre Levaray<sup>86</sup>, et lie la venue à l'écriture de son personnage principal à une expérience traumatique semblable – « S'aperçut comment sa main s'était refermée sur son ancienne blessure, son poignet gauche dans les doigts de la main droite en conque » (*SU*, p. 148). Cela signifie que la continuité disruptive des représentations que les considérations qui précèdent ont permis d'observer en diachronie est aussi à l'œuvre, d'une autre manière, en synchronie. L'organisation de la thèse exprime ce double mouvement. En accord avec son premier volet – c'est-à-dire, en détournant cette fois une formule de *Daewoo*, pour analyser le travail d'aujourd'hui en lien avec « ses attributs [littéraires] de toujours » (*D*, p. 282) –, le premier chapitre s'attache à isoler ces attributs dans un roman d'un réalisme très « classique ». *Élise ou la vraie vie* est une exception au « syndrome Bartleby » ; on y verra comment la corrélation de

---

<sup>83</sup> Corinne Grenouillet, *op. cit.*, p. 17. L'auteure rappelle que dans le domaine judiciaire, le témoignage sert à l'établissement de la preuve, donc de la vérité, mais qu'il ne saurait l'authentifier à lui seul.

<sup>84</sup> Florence Aubenas, *Le quai de Ouistreham*, Paris, L'Olivier, 2010, 237 p. Le livre relate l'enquête sociale aux fins de laquelle l'auteure, journaliste à *Libération* et au *Nouvel Observateur*, est devenue agent de propreté dans des entreprises à Caen pendant six mois.

<sup>85</sup> Martine Sonnet, *Atelier 62*, Bazas, Le temps qu'il fait, 2009 [2008], 193 p. L'ingénieure de recherche au CNRS applique les méthodes de l'investigation historique au milieu professionnel de son père, artisan charron-forgeron-tonnelier normand devenu ouvrier aux forges de l'usine Renault Billancourt en 1951, et dresse parallèlement son propre récit familial.

<sup>86</sup> Jean-Pierre Levaray, *Putain d'usine* suivi de *Après la catastrophe* et de *Plan social*, Marseille, Agone, 2005 [2002], 224 p. Si Levaray a écrit des romans depuis *Putain d'usine*, ce premier texte est un témoignage qui identifie l'auteur au « je » du texte.

la *mort* et du *travail*, posée chez Zola, se complexifie par l'adjonction conceptuelle du *non-travail* et de l'*ensauvagement*, notion reprise de l'anthropologie des rites d'initiation, en sus de jeter les bases de leur rapport commun à la mémoire. On devine rétrospectivement ce rapport conflictuel, compte tenu de la désindustrialisation en cours, et de fait la complémentarité antagonique du travail et de la guerre (dans le cadre du roman, d'Algérie) qui permet de l'établir « programme » l'effacement de la figure de l'ouvrier du domaine des représentations<sup>87</sup>.

À l'issue de cette première analyse, la relation à la guerre se déporte en territoires métaphoriques – ce qui n'altère aucunement sa portée. Elle régit ainsi, pour une part, le réaménagement progressif des quatre pôles ou quatre coins de la représentation préalablement identifiés dans les textes récents, réagencement qui occupe les sections suivantes. Pour mieux comprendre les liens entre les trois modes narratifs du travail contemporain déclinés à l'instant – et à l'occasion les rompre – la partie centrale les met en relation les uns avec les autres en utilisant la littérature de recherche, campée par l'œuvre de François Bon, comme point de référence. Les trois chapitres qui la composent empruntent une structure double qui place un roman ou un récit de Bon en vis-à-vis d'un autre texte : la lecture croisée qui en résulte vise à faire surgir des résonances, plus ou moins harmonieuses selon les cas, entre les représentations du travail mises de l'avant par chaque couple. En d'autres mots il s'agira d'orienter les analyses de manière à isoler les traits communs, qui permettent d'identifier une « poétique » générale du travail contemporain, et les divergences, révélatrices quant à elles des variantes offertes par les différents modes que cette poétique emprunte tour à tour. L'ouverture (« Le Passage ») et la fermeture (« L'après ») de ce parcours font dialoguer la littérature de recherche avec le témoignage, lorsque *Sortie d'usine* est relié à *L'établi* de Robert Linhart, et avec le polar, via les traces sanglantes laissées par *Lorraine Connection* de Dominique Manotti sur le canevas de *Daewoo*. Le point médian, « La coupe », introduit une distinction thématique au sein de l'ensemble, celle du « roman d'entreprise ». La notion est élaborée sur la base de la théorisation qu'en propose Aurore Labadie, à partir de la comparaison, cette fois discordante, de *Paysage fer* et de *Nous étions des êtres vivants*.

---

<sup>87</sup> Cf. Jacques Rancière, « Démocratie ou consensus », dans *La mésentente. Politique et philosophie*, op. cit., p. 133-165.

Cette dissonance suscite une division transversale, de nature plus « essentielle », qui se surimpose à la division générique. Elle différencie d'une part la représentation comme présentification d'une absence et, d'autre part, la représentation comme exhibition d'une présence. Ces appréhensions concurrentes du concept, dont les répercussions sur le traitement de l'objet sont grandes et, on le verra, immédiatement politiques, remontent à l'âge classique et sont recensées dans le *Dictionnaire universel* de Furetière<sup>88</sup>. Dans ces conditions, l'on ne s'étonnera pas trop que le corpus proposé déborde les bornes temporelles prêtées par Viart et Vercier à la littérature contemporaine – *L'établi* est antérieur à *Sortie d'usine* –, ou que les œuvres appelées à « résonner » avec celle de Bon appartiennent à des genres qu'ils ne reconnaissent pas toujours<sup>89</sup>. L'étude des représentations du travail telles qu'elles viennent d'être ébauchées nécessite des excursions par-delà les bornes de la « grande littérature », et j'ai exposé les raisons pour lesquelles la périodisation de *La littérature française au présent* me paraît, toute pratique et nécessaire qu'elle soit, suggérer des ruptures trop strictes en regard du thème choisi. Du parcours en trois étapes il ressort en effet que le lien du travail au temps, noué par les économistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, informe durablement ses représentations – et même lorsque ce temps devient celui « d'après le travail ». La méthode comparatiste adoptée montre pour sa part comment les textes contemporains sont délestés de la dimension de « projet » que connote leur objet, pour s'en tenir à la souffrance du *trepalium*. Ils sont dès lors branchés sur l'idée d'une perte multiforme : la perte de ce projet, celle du monde ouvrier, de sa mémoire et de sa culture, celle finalement d'un rapport de force qui définissait le travail comme résistance et s'effrite désormais dans la perte de l'expérience jadis étudiée par Walter Benjamin<sup>90</sup>.

Cette dégradation peut être reliée, en termes sociologiques, à la précarisation grandissante du travail entraînée par le recours massif à l'intérim, aux stages de toutes sortes et

---

<sup>88</sup> Cf. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, corrigé par M. Basnage de Beauval et revu par M. Brutel de la Rivière, La Haye, 1727, article « Représenter ».

<sup>89</sup> Au sein de la vaste production française contemporaine, les critiques doivent en effet circonscrire l'objet de leur étude, opération aux fins de laquelle ils mobilisent les buts de l'écriture. Il s'agit en fait de partager le grain et l'ivraie, soit la véritable littérature contemporaine des littératures « consentante » et « concertante » qui ne déplacent pas les attentes du lecteur et portent peu attention à la langue. Ces écrits « sans âge » ne sont pas concernés par les débats esthétiques, donc non identifiables historiquement (Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, « Introduction », p. 10-15).

<sup>90</sup> Cf., entre autres, *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1933], 137 p.

aux contrats à durée déterminée. Le cinquième chapitre effectue ce lien en rapportant les différents fils de la représentation développés jusque-là à celle du travail intérimaire, traité dans *Composants* de Thierry Beinstingel. Il constate par le fait même que la précarité, si elle ne concerne pas toutes les sphères de l'activité professionnelle, touche l'ensemble de ses mises en forme. Cette commotion est lisible dans une nouvelle configuration des pôles de la représentation (*mort ; travail ; non-travail ; ensauvagement*), qui les isole dans le temps plutôt que de les faire communiquer directement les uns avec les autres comme les précédentes. Le mouvement est corollaire d'une « mort » des deux types de critiques adressées au capitalisme, selon Boltanski et Chiapello, mais elle annonce aussi, selon la suite de leur raisonnement, un dépassement de l'esprit du capitalisme : le dynamisme de ce dernier repose justement sur ses critiques. Si ces dernières conjectures sont hypothétiques, la perte de l'expérience est pour sa part bien réelle. Il n'en reste que les *composants* d'une « machine extraordinaire » (C, p. 113) que le narrateur ne construira jamais, fragments métonymiques qui squattent l'imaginaire social et signalent, si l'on peut dire, la standardisation de la disparition de l'expérience.

De manière étonnante compte tenu du sujet à l'étude, le signifiant monétaire disparaît aussi, dans la mesure où le rôle de l'argent s'annonce restreint : les textes lui accordent assez peu d'importance et les analyses suivent. La conclusion approfondit le paradoxe en évaluant la trajectoire narrative de l'argent selon les termes de la dialectique de la routine et de l'événement esquissée plus haut, cela afin de mieux comprendre pourquoi le travail contemporain, dans les représentations et pas seulement, ne vaut plus rien. Si une réponse globale et univoque est hors de portée, il apparaît que la suppression de l'argent s'inscrit parmi les marques définitives du « roman sans projet ». Elle en constitue l'une des plus (in)visibles, c'est-à-dire que l'argent est placé en relation d'équivalence (générale) avec le « projet » : l'effacement de l'un est corollaire de la perte de l'autre et permet, par conséquent, de mesurer l'écart entre les textes du présent et ceux du passé.

\*

Ces brèves indications montrent que le contenu de ce travail se construit au fil des analyses qui se complètent, comme les « composants » susmentionnés ou encore comme les briques d'une maison – ou des « pans de cabanes » effondrés qui bordent *Paysage fer* (Pf, p. 8). La structure tendue vers une partie centrale à la composition double – le sommet de la cabane – et autour d'elle m'a paru offrir la plus juste perspective sur la complexité des représentations du travail. C'est la plus apte aussi à souligner cette complexité, puisque la charge polémique et politique de l'objet choisi<sup>91</sup>, si elle est à l'origine d'un certain didactisme dans les textes les moins intéressants, peut masquer aux yeux du lecteur inattentif la richesse des autres. Or, ce n'est pas parce qu'un roman est militant, qu'un récit prend parti qu'il est automatiquement monologique et dogmatique : on verra, au contraire, qu'un texte de témoignage – a priori branché sur une visée dénonciatrice ou simplement « informative » – peut receler une polysémie et des subtilités étonnantes. Il suffit pour le voir d'entretenir toujours le doute salutaire que Popovic place à l'orée d'une élaboration théorique respectueuse de l'inventivité de la littérature. « Il concerne cette manie qui veut que ce soit toujours quelque chose, le démon, l'idéologie dominante, la classe sociale, une institution, un champ (etc.), qui parle à travers quelqu'un que ce quelque chose agit et manipule<sup>92</sup>. »

Si les textes du travail paraissent plus enclins que d'autres à être « manipulés », cela ne veut pas dire qu'ils le sont sans distinction et c'est de cela que j'espère rendre compte, au prix de la simplicité. « Il y a certaines entreprises pour lesquelles un désordre soigneux est la vraie méthode<sup>93</sup> », dit Jean-Paul Goux après Melville.

---

<sup>91</sup> Au moment d'écrire ces lignes, la loi Travail de Myriam El Khomri a finalement été adoptée au prix d'un énième recours à l'article 49.3 de la Constitution de la Cinquième République et au mépris de l'avis d'une partie importante de la population française.

<sup>92</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>93</sup> (Dans la traduction d'Armel Guerne, Paris, Phébus, 2005 [1851], p. 524 : « Il est des entreprises pour lesquelles un soigneux désordre est la méthode véritable. ») La phrase, tirée des réflexions historiques d'Ismaël sur la chasse à la baleine dans *Moby Dick*, est placée en exergue des *Mémoires de l'enclave* – citées en exergue de cette introduction. La somme de Jean-Paul Goux, synthèse d'une enquête de deux ans sur la vie ouvrière dans le bassin de Sochaux-Montbéliard, au milieu des années 1980, fait alterner la fiction avec la retranscription de paroles de travailleurs. Le résultat n'a rien d'un « désordre », mais il est d'une grande et belle complexité et cette forme permet de comprendre un moment crucial de l'histoire, la fin du modèle industriel, en relation avec les vies humaines qui l'ont rendu possible et qui subissent les conséquences de sa disparition.

**Claire Etcherelli**

**Le travail va-t'en-guerre**

## CHAPITRE 1

### Le seuil

*Et Discorde lugubre, elle aussi, enfanta :  
Peine douloureuse,  
Oubli, Faim, Douleurs en larmes,  
Mêlées, Combats, Meurtres, Tueries,  
Discordes, Discours faux, Disputes,  
Anarchie et Catastrophe, compagnes entre  
elles,  
Et Serment, le plus grand fléau pour les  
hommes sur la terre,  
Lorsqu'on se parjure volontairement.*  
– Hésiode, *Théogonie*, VIII<sup>e</sup> s. ACN –

*On n'oublie rien de rien,  
On n'oublie rien du tout.  
On n'oublie rien de rien,  
On s'habitue, c'est tout.*

– Jacques Brel, 1961 –

En 1967, lorsque paraît *Élise ou la vraie vie*<sup>1</sup>, bien peu de romans parlent de travail. Et cinq ans seulement après les accords d'Évian, il y en a encore moins (c'est-à-dire pas du tout) pour traiter de la guerre d'Algérie, qui n'est d'ailleurs pas même reconnue comme telle : le statut de guerre de cette « guerre ne voulant pas dire son nom » ne sera officiellement admis que le 15 juin 1999 par décret de la Chambre des Députés. De même, il faut attendre 1984 pour qu'un récit, policier celui-là, aborde le massacre du 17 octobre 1961 à Paris. C'est le beau *Meurtres pour mémoire*, de Didier Daeninckx, qui d'une certaine manière amorce – difficilement et à grand renfort d'hémoglobine – une phase de réouverture de cette « mémoire » douloureuse. Car les années précédentes sont, au contraire, marquées par une oblitération de la guerre et des exactions

---

<sup>1</sup> J'ai publié un article sur le roman, considérablement allongé, remanié et nuancé ici : « Amnésie de la guerre, mémoire du travail. *Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli », dans Nelly Wolf (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981)*. *Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, p. 53-67.

commises à l'endroit des Algériens en métropole. Nelly Wolf a retracé cette généalogie en montagnes russes :

Alors que notre époque se caractérise par une sorte d'inflation mémorielle, la période gaullienne, qui commence avec le retour du général au pouvoir (1958) et s'achève avec l'élection de François Mitterrand (1981), est réputée à l'inverse comme un temps de déflation mémorielle dont l'amnésie aurait, précisément, nourri l'hypermnésie qui s'est déployée à l'aube du troisième millénaire. La deuxième guerre mondiale et la guerre d'Algérie sont les principaux événements traumatiques recouverts par cette dialectique de la mémoire et de l'oubli<sup>2</sup>.

La « dialectique de la mémoire et de l'oubli » : l'expression reprend (et déplace) l'analyse de Tzvetan Todorov, pour qui le second est une composante de la première. « La mémoire, explique-t-il, ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux<sup>3</sup>. » C'est en regard de ce processus que la double thématization de la guerre et du travail prend tout son sens : si à son terme le roman s'empresse d'oublier l'une (la guerre) pour se rappeler, quoique d'une manière qu'on verra oblique, l'autre (le travail), les liens textuels des deux réalités problématisent leur remémoration conjointe – antagonique et changeante, comme toute mémoire –, ou plutôt projettent leur transmission dans un avenir qu'on est forcé de constater, au présent, non encore advenu.

La métaphore du travail guerrier ou militaire, dont *Germinal* a offert un aperçu et qu'on recroisera à maintes reprises encore, prend donc un tour singulier dans la mesure où l'un de ses termes est constamment nié, et ce malgré son énorme importance sociale et symbolique. Car si la guerre d'Algérie n'est pas le seul fait historique à être passé sous silence durant la période gaullienne, elle a ceci de particulier qu'elle se termine pendant la Cinquième République ; la nécessité de sa conclusion en est même, en quelque sorte, la raison d'être. Le retour du général de Gaulle, en 1958, est directement motivé par le putsch d'Alger et la crise du 13 mai, et le

---

<sup>2</sup> Nelly Wolf, « Introduction » à Nelly Wolf (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 7-8. Sur les liens mémoriels entre les épisodes convoqués par Wolf, cf. Henry Rousso, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, 2016, 288 p.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

règlement de ce qu'on appelle à l'époque les « événements » ou la « rébellion » algérienne sera dès lors une priorité du régime. Dans ces conditions, l'effacement de la guerre est capital : la République gomme ses traces de manière à asseoir sa légitimité, et ce, selon plusieurs historiens, jusqu'à nos jours. Benjamin Stora fait de la guerre un « drame fondateur » qui, bien que longtemps « caché » en France – la précision est d'importance puisqu'en Algérie la situation est tout autre –, « structure en profondeur la culture politique française contemporaine<sup>4</sup> » et Kristin Ross assure que l'actuel « consensus néo-raciste<sup>5</sup> » en est un produit. Pire, Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet affirment que la culpabilité écrasante signifiée par l'Algérie (et, d'autre part, Vichy) « prend en tenaille<sup>6</sup> » jusqu'aux plus paisibles des citoyens et explique le profond malaise social qui n'est pas étranger aux attentats ayant secoué Paris en 2015.

Cette dernière constatation montre que l'inflation mémorielle remarquée par Wolf n'a rien à envier à l'amnésie gaullienne. Les éléments du « refoulé » identifié par Boucheron et Riboulet sont ceux qui structureraient selon elle (et d'autres : Stora instaure quant à lui une relation causale entre les deux occultations<sup>7</sup>) l'effacement volontaire des années 1960 et 1970, preuve que la relation au passé imposée par l'engouement contemporain pour le « devoir de mémoire », comme on dit, « est sans conteste la façon la plus radicale de l'escamoter, voire de s'en débarrasser<sup>8</sup> » – quitte à ce qu'il revienne nous hanter ensuite<sup>9</sup>. Elle montre aussi que le sujet de la guerre d'Algérie n'a pas cessé d'être polémique : en 2010 encore, les propos ayant mené au renvoi d'Éric Zemmour du *Figaro* ont suscité de vives controverses sur Internet autour de l'existence d'un « inconscient colonial<sup>10</sup> ». Il n'est donc rétrospectivement pas étonnant que le

---

<sup>4</sup> Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1998 [1991], p. 7.

<sup>5</sup> Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, trad. Sylvie Duranti, Paris, Flammarion, 2006 [1995], p. 276.

<sup>6</sup> Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet, *Prendre dates. Paris, 6 janvier - 14 janvier 2015*, Lagrasse, Verdier, 2015, p. 19.

<sup>7</sup> « Regarder lucidement le déroulement de la guerre d'Algérie, c'est prendre le risque de faire penser à Vichy. Ce sera une bonne raison de ne pas parler de l'une et de l'autre période. » Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 112.

<sup>8</sup> Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou Comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, PUM, 2008, p. 7.

<sup>9</sup> En 1984, le roman de Daeninckx illustre le pôle diamétralement opposé – donc symétrique – de ce continuum mémoriel en paraphrasant Churchill en épigraphe : « En oubliant son passé, on se condamne à le revivre. » (Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 7.)

<sup>10</sup> Cf. Karim Miské, « Zemmour viré du *Figaro* ? », sur *Rue 89*, <http://rue89.nouvelobs.com/2010/03/23/zemmour-vire-du-figaro-dans-ses-propos-linconscient-colonial-144138>, 23/03/2010.

conflit, dont il est toujours donné relativement peu de représentations<sup>11</sup>, reste tabou sous de Gaulle. Après son dénouement en 1962, il rejoint d'autres traumatismes historiques – tels la Collaboration et la guerre d'Indochine, mais aussi les luttes ouvrières de 36 et 47 – dans un refoulement généralisé des événements pouvant nuire au nouveau récit national : la « mystique de l'Unité<sup>12</sup> » que celui-ci suppose, celle d'une France solidaire dans les épreuves et dans la résistance, ne peut pas reconnaître une guerre de séparation, qui plus est fratricide pour les deux camps<sup>13</sup>. La modernisation du pays parachève cette culture de l'oubli, mise en branle par l'histoire elle-même, en ce qu'elle mobilise activement les individus et les fait adhérer à une vision collective tournée vers l'actuel. « Requête par le travail et la consommation, explique Wolf, la société se détourn[e] du passé pour ne penser qu'au présent<sup>14</sup>. » Ici encore le traitement narratif élaboré par Etcherelli est éclairant : sa distribution différenciée de la mémoire et de l'oubli problématise les rapports d'un moment historique particulier au temps, tout en nouant ces enjeux autour de la métonymie temporelle – elle fait se côtoyer les étapes successives de la production d'un objet destiné à être consommé – que constitue une chaîne de montage. *Élise ou la vraie vie* aborde en effet la guerre par le biais du rapport amoureux d'une Française et d'un Algérien, tous deux O.S.<sup>15</sup> chez un constructeur automobile durant la phase pré-gaullienne du conflit.

La narratrice, jeune fille pauvre de province dont la vie terne et cloîtrée avec sa grand-mère, son frère Lucien puis la femme et la fille de ce dernier fait l'objet de la première partie du

---

<sup>11</sup> Sur celles-là, on se référera à Djemaa Maazouzi, *Le Partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 487 p.

<sup>12</sup> Jean-Christian Petitfils, *Le gaullisme*, Paris, PUF, 1994 [1977], p. 17. Pierre Popovic détaille le fonctionnement narratif de cette « mystique » : « Ce récit [gaulliste de "la Libération"] oblitère l'importance de la collaboration et réinstalle une continuité historique subsumant la débâcle de 1940 et le régime de Vichy sous la lignée magique de "la France éternelle". » (Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, PUM, coll. « Socius », 2008, p. 27)

<sup>13</sup> Qu'on pense aux harkis et aux exactions du F.L.N. à l'encontre des autres partis nationalistes du côté algérien et, du côté français qui m'intéresse ici, aux commandos de l'O.A.S. qui n'hésitèrent pas à s'en prendre à leurs compatriotes jugés anticolonialistes et au racisme subi par les pieds-noirs à leur retour en métropole.

<sup>14</sup> Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 10.

<sup>15</sup> À tout le moins c'est comme tel que des policiers désignent méprisamment Arezki (« C'est avec ta paye d'O.S. que tu t'achètes des chemises comme ça ? », *ÉV*, p. 218), bien que les classifications professionnelles de l'époque, « simplement » racistes aux dires de Robert Linhart (*É*, p. 24), empêchaient les Arabes d'être autre chose que manœuvre – donc même pas O.S. – et qu'on voit mal pourquoi elles auraient régressé de 1958 à 1968.

roman, monte à Paris en 1957, à la demande de son cadet à qui elle voue un culte indéfectible. L'objectif du voyage, la « vraie vie » éponyme dont elle n'a qu'un aperçu dans les livres et les journaux de Lucien et de son ami Henri, qui « dénonc[ent] tout ce qui lui avait paru naturel » (*ÉV*, p. 26) : la guerre d'Indochine et bientôt celle d'Algérie, les inégalités sociales, la misère ouvrière. L'expérience parisienne ne saurait être complète sans un passage à l'usine, et Élise s'engage comme contrôleuse chez Citroën<sup>16</sup> ; elle y découvre la dure réalité tayloriste et celle, pire encore, des travailleurs immigrés. Parmi ces derniers elle rencontre Arezki, avec qui elle noue timidement une relation interdite avant que ce monde à l'équilibre fragile ne s'écroule. Son frère se tue en vélosorex pour avoir voulu se rendre, du sanatorium où il est confiné par suite d'une trop longue exposition à la peinture industrielle, à la manifestation antifasciste du 28 mai 1958 et son compagnon disparaît dans une rafle policière à l'issue incertaine. De l'un elle refuse de voir le corps ; de l'autre, elle cherche vainement à le retrouver, mort ou vivant. À la veille de son retour à Bordeaux<sup>17</sup> auprès de sa grand-mère, elle conclut : « La vraie vie aura duré neuf mois. » (*ÉV*, p. 274)

Sa tragique histoire d'amour est le point nodal du récit. Fabriquée par l'usine – c'est « le rythme de la chaîne [qui] rapproch[e] » les amants (*ÉV*, p. 126) –, elle lie les luttes algériennes menées activement par Arezki au travail industriel, mais aussi aux guerres préalablement évoquées – pour Élise, par exemple, l'opposition à la guerre d'Indochine est la prémisse de celle à la guerre d'Algérie. Ces thèmes, cependant, ne sont pas traités de manière aussi directe les uns que les autres : tout se passe comme si la « vraie vie » que connaît brièvement la narratrice ne devenait véritablement telle qu'en certains domaines. Le déploiement dans le texte de l'*ensauvagement*, qui sera défini en lien avec le *travail*, est à ce titre exemplaire, dans la mesure où l'initiation signifiée par la notion n'est pas complète. De même, la dynamique de la guerre et du travail en est une de rapprochement et simultanément de distinction. Une équivalence symbolique est d'abord établie entre les deux réalités lorsqu'Élise, décrivant ses rendez-vous avec Arezki – « Nous parlions rarement de la guerre [...]. Nous parlions de la chaîne »

---

<sup>16</sup> L'usine n'est jamais identifiée, mais lors de son embauche Élise est témoin de la mise à l'écart discriminatoire d'ouvriers immigrés : « L'un d'eux parlait, en arabe sans doute, et le nom Citroën revenait souvent. » (*ÉV*, p. 74) On peut présumer qu'Etcherelli situe l'action là où elle a elle-même été contrôleuse et où ses personnages précèdent donc Linhart d'une dizaine d'années.

<sup>17</sup> Le roman ne nomme pas non plus la ville, en fait – contrairement à l'adaptation cinématographique par Michel Drach de 1970 –, mais en donne une description qui ressemble à Bordeaux.

(*ÉV*, p. 184) – les place en relation d’homologie grammaticale et fonctionnelle. Plus précisément, le travail en vient à représenter la guerre : il en endosse les traits et reconduit les significations, au moyen notamment d’un quadrillage simultané de l’espace urbain et d’une inscription au sein d’une même série d’oppositions entre souillure et propreté. La permutation est complète dans le rapport à la culture écrite des deux thèmes, rapport qui enclenche une dialectique au terme de laquelle seul le travail correspond à la « vraie vie » recherchée. La guerre, elle, n’est dicible que le temps du roman, lequel donne ainsi à voir les conditions – dont la mise en place est contemporaine de son écriture – selon lesquelles l’Algérie a pu s’effacer de la mémoire collective<sup>18</sup> : la dernière page tournée, l’amnésie commence.

## **La guerre et le travail**

Le récit rétrospectif n’est en effet pas basé sur une volonté de conservation de la part de sa narratrice, mais bien sur un désir d’oblitération : « Surtout ne pas penser. Comme on dit "Surtout ne pas bouger" à un blessé aux membres brisés. Ne pas penser. Repousser les images, toujours les mêmes, celles d’hier, du temps qui ne reviendra plus. Ne pas penser. », déclare-t-elle dès l’incipit (*ÉV*, p. 9). Par association, la comparaison avec un « blessé aux membres brisés » définit Élise comme une éclopée de la pensée à qui il est interdit de se souvenir et de se rappeler les « images » révolues : la mémoire est une qualité négative et pathologique, de laquelle il convient de se départir par le conditionnement. Cette volonté est réitérée dans l’excipit, qui se situe chronologiquement moins de vingt-quatre heures plus tard : Élise, à l’affût de « la douleur [qui la] guette, [...] camouflée dans les souvenirs », se promet d’expulser « jusqu’à la moindre image » (*ÉV*, p. 275-6). L’histoire que l’on vient de lire, encadrée par deux refus d’une mémoire en formation, est vouée à l’oubli. Celui-ci doit pareillement être acquis par la pratique, comme Lucien l’apprend à ses dépens lorsque, enfant, il doit « apprendre à oublier » le mot « Boches » qu’il avait l’habitude – ce n’était pas la meilleure à prendre en 1940 – de « répét[er] partout »

---

<sup>18</sup> Significativement, l’épouse délaissée de Lucien essaie de le retenir par ces mots pathétiques, ses derniers à son mari qu’elle ne reverra pas vivant : « moi aussi je suis ton Algérie » (*ÉV*, p. 55). Il l’oublie si bien qu’il part à Paris pendant qu’elle est à l’hôpital, sans le lui dire.

(*ÉV*, p. 10). Les mécanismes de la mémoire enrayée et du refoulement souhaité, décrits au moyen d'un vocabulaire de l'effort et de l'apprentissage, s'appliquent ici à deux épisodes guerriers : l'Occupation, dans le cas du frère, et le racisme français anti-arabe résultant de la guerre d'Algérie dans celui de la sœur, puisque les morts d'Arezki et de Lucien, qui sont l'objet du désir d'oubli, en sont deux prolongements. Le premier en est directement victime, le second se tue en voulant s'y opposer. Avec eux, c'est donc la possibilité même d'un souvenir de la guerre qui disparaît à la fin du récit.

Au sein de la poche mémorielle que constitue ce récit, les conflits ont toutefois partie liée avec le travail, même celui de 1939-45 évoqué dans la première partie bordelaise. L'Occupation y est associée aux bombardements mais aussi aux « chaîne[s] devant les épiceries<sup>19</sup> » (*ÉV*, p. 11), lesquelles rappellent inmanquablement leur cousine, dite de montage, qui relie du même coup les guerres situées aux extrémités temporelles de l'expérience de la narratrice – soit les « événements traumatiques » qui ont enclenché l'oubli historique collectif, aux dires de Wolf et Stora<sup>20</sup>. Car Élise n'est pas véritablement confrontée à la guerre d'Algérie avant de côtoyer la chaîne qui monopolise la deuxième partie parisienne ; l'association entre guerre et usine est alors tissée au moyen de rapprochements formels, un peu comme *Germinal* faisait « voler en poudre » la cheminée du Voreux sur fond d'intervention française au Mexique. Dans *Élise ou la vraie vie*, ce sont des réseaux de métaphores communs aux deux réalités, dont le plus important est celui de l'animalité, qui les font se rejoindre. Dès ses premières mentions, le monde du travail est comparé à une « fourmilière » où l'on « s'épuis[e] » (*ÉV*, p. 52), tandis que l'atelier de construction automobile fait davantage penser à une jungle. La chaîne est associée de façon récurrente à un « serpent » (*ÉV*, p. 77), plus précisément un « boa » (*ÉV*, p. 120) qui « dévor[e] » les hommes (*ÉV*, p. 116) et « vomit les carrosseries » (*ÉV*, p. 120) – vision de la production certes efficace, mais qui rappelle dangereusement celle mise de l'avant par la mine anthropophage de *Germinal*. En conséquence, les ouvriers y sont réduits à des comportements qualifiés de « bestiaux » (*ÉV*, p. 83) : par exemple, l'entrée de femmes

---

<sup>19</sup> Encore une fois, les deux expériences sont placées en relation d'homologie par la phrase qui les structure : « Aussi nous ne manquâmes pas un seul bombardement, pas une seule chaîne devant les épiceries. » (*ÉV*, p. 11)

<sup>20</sup> L'enquête de *Meurtres pour mémoire* est plus explicite : les collaborateurs d'avant-hier sont les Brigades Spéciales d'hier et les assassins d'aujourd'hui (et de toujours).

dans cet univers masculin est rituellement saluée par des hurlements inarticulés s'apparentant à des « rugiss[ements] » (*ÉV*, p. 77).

Ces cris, aux dires du chef d'équipe, affublé pour sa part d'un « visage de petit chien jappeur » (*ÉV*, p. 118), ne durent pas : « Ils en ont pour trois jours » (*ÉV*, p. 77). Et pourtant non. Au quatrième jour Élise arrive « en avance pour éviter le "hou" des hommes » (*ÉV*, p. 91) et l'onomatopée en vient à rythmer tous ses trajets dans l'atelier, lorsqu'elle ne les modifie pas ou qu'une circonstance exceptionnelle n'impose pas le silence. Ainsi de l'accident du Magyar, plusieurs semaines plus tard, lorsque le temps ne se compte plus en journées mais en saisons : « Nous traversâmes la rangée des machines. Personne ne siffla. Le Magyar était impressionnant. » (*ÉV*, p. 163) Bien avant cela, neuf jours après son entrée à l'usine, les premiers mots que lui adressent Arezki portent sur le vacarme : « "Excusez-les." Puis il ajouta, comme Lucien : — L'usine, ça rend sauvages. » (*ÉV*, p. 102) Le commentaire attire l'attention parce qu'il laisse présager les futures difficultés sentimentales d'une narratrice écrasée par son frère, ce en quoi il masque l'essentiel : Lucien n'a pas dit que l'usine rendait sauvages, pas tout à fait. « À travailler comme ça, on retourne à l'état animal. Des bestiaux qui voient la femelle. On crie. C'est l'expression animale de leur plaisir. Ils ne sont pas méchants. » (*ÉV*, p. 83) D'une part l'animalité et la sauvagerie décrites ne coïncident pas – si la première semble effectivement sauvage, la seconde n'est pas nécessairement animale – d'autre part les mouvements impliqués ne vont pas dans le même sens : Lucien parle de « retour » à un stade antérieur, Arezki d'accession à une nouveauté – c'est au sens de « faire devenir » qu'est utilisé le verbe « rendre ». L'état qu'il met en cause est propre à « l'usine » et spécialement créé par son action, tandis que l'animalisation observée par Lucien, bien qu'induite par elle, n'est que résurgence d'un caractère préexistant. Ou, plutôt, induite par le fait de « travailler comme ça », ce qui n'est là encore pas la même chose : la sauvagerie, elle, dépend du lieu, pas de l'activité à laquelle elle peut, au contraire, faire contrepoids ou opposer une résistance. Cela toutefois au prix d'une mise à l'écart préliminaire de la femme, signifiée par le cri marqueur de différence, dont le fil tenu sera suivi – et perdu – dans les chapitres qui suivent.

« Des sauvages et leur musique de sauvages. Des norafs, comme ils disaient. Une marque pire que l'étoile jaune sur le cœur des juifs. » (*ÉV*, p. 236) ; triste discours que prête Élise aux ouvriers blancs et qui incidemment lie à nouveau, dans l'ostracisme, la Deuxième Guerre mondiale et celle d'Algérie. Cela en réaction à un chant entonné par les Arabes de l'atelier de montage lors d'un arrêt de la chaîne suite à une bousculade généralisée : l'arrivée brusque du printemps fait monter l'excitation comme la température. C'est un « appel sourd, long. En face, les marteaux répondirent. Ils tapaient, cristallins, le même appel monocorde. Quelques mains se mirent à claquer ». (*ÉV*, p. 234) Mustapha, ami et compatriote d'Arezki, grimpe alors sur une voiture pour « taper en balançant la tête ». Ses camarades tentent de l'en empêcher, mais sont bientôt gagnés par sa frénésie :

Toutes les mains claquèrent, scandant les mots que Mustapha du haut de sa voiture lançait dans le soleil. Il y avait dans l'atelier 76 un cercle d'hommes qui tapaient en chantant, les yeux presque blancs, roulant de la tête. Ce n'était plus un jeu, c'était, au sens pur du mot, une détente, *une revanche sur les gestes rétrécis de la chaîne, sur son rythme étriqué*. Les Français mettaient un point d'honneur à ne pas s'approcher. [...] J'aperçus Lucien. [...] Lui goûtait cette musique née comme un **fleuve** d'une mince et morne note *traînée, tremblée, hésitante, saccadée, chevrotante* : la corde lâchée du gambri, toujours la même note, prolongée, douloureuse, une épingle dans la chair qui agrandit un trou quand la note se gonfle et quand la corde claque. Sans doute, s'il l'eût osé, il serait entré dans le *rythme précipité* des mains. Elles frappaient la tôle à l'avant et à l'arrière de la voiture, énorme tambour métallique où de longs doigts de bronze glissaient, couvraient la voix de Mustapha, s'arrêtaient quand le garçon, tel un muezzin, scandait le « elbi el-bi » traînard de toutes les plaintes arabes. Il chantait, tapait, haletait, les yeux **noyés**, ivre de sa propre voix. Il redevenait le berger assis sous l'olivier, gardant ses chèvres maigres, il descendait la roche jaune les pieds nus, petit berger en guenilles, qui, d'une note, ouvrait, fouaillait la chair des autres autour de lui, le peuple de clochards extasiés, essoufflés, la tête ballottante sur la tige du corps balancé au vent de la musique. Quand *on croyait avoir saisi le rythme des claquements* – deux fois la main gauche, une fois la droite, une fois la gauche, deux fois, une fois –, quand on allait s'y joindre, *le rythme se brisait*, le **fleuve** serpentait ; le chant **coulait** tantôt en **cascade** de cris, de battements, tantôt en **filet** comme la note de sa **source**, et, sans ordre, *s'arrêtait brusque, reprenait calme*, long **torrent** aux **remous** imprévisibles ; si l'on n'était pas dans le secret, dans la magie de cette musique, on ne pouvait y entrer *sans se trouver à contretemps, sans cesse à contretemps*.

Assise, la gorge serrée, presque tremblante, je me pinçais les jambes pour ne pas **pleurer**. Mustapha nasillait un appel, levait ses petits bras courts, et son gémissement nous déchirait tous. (*ÉV*, p. 234-235)

La narratrice, très au fait du poids du verbe – elle se fend ailleurs de ce cri : « La chaîne, ô le mot juste... Attachés à nos places » (*ÉV*, p. 98) –, précise que l'exercice est une détente « au sens pur du mot », soit le relâchement d'une tension trop grande, allégorisée plus loin par la « corde [qui] claque », qu'on imagine engendrée par le travail : la « musique de sauvages » est en ce sens la négation de ce dernier et elle le freine d'ailleurs complètement. Si le terme est proféré dans le cadre d'un discours xénophobe, celui du roman le dé-négativise dans un geste qui rappelle celui des impressionnistes ou des punks – à ceci près que dans ces cas l'opération ne porte pas sur une caractéristique « existentielle » et qu'elle est le fait du sujet, non d'un objet comme peut l'être le groupe arabe en regard de la narratrice et du roman français –, ou encore des « barbares positifs » inspirés à Benjamin par les dadaïstes. Le penseur constatant la pauvreté grandissante de l'expérience humaine à l'ère de la reproductibilité technique (pauvreté qui, si elle a évolué depuis, l'a fait vers le pire) qualifie en effet cet état de « forme nouvelle de barbarie », mais pour aussitôt renverser la donne :

Barbarie ? En effet. Nous disons cela pour introduire un concept nouveau et positif de barbarie. Car la pauvreté d'expérience, où mène-t-elle le barbare ? Elle le mène à recommencer depuis le début : recommencer à nouveau, s'en sortir avec peu, reconstruire avec peu, sans regarder ni à droite ni à gauche<sup>21</sup>.

Le *recommencement* tout à la fois modeste et puissant informe le parcours narratif de la sauvagerie, retournée par le texte sur la face de son « sens pur » : un état de nature non altéré par l'action humaine. À preuve, il est inapte à se définir lui-même par le langage, défini plutôt par ceux qui se considèrent extérieurs à lui : en priant Élise d'excuser la sauvagerie des autres, Arezki s'en exclut autant que ses collègues racistes. De l'intérieur l'état ne peut pas être l'objet d'une intellectualisation puisque son effet principal est justement de débrancher l'intellect, ou la tête, qui de façon récurrente « ballott[e] », « roul[e] » ou se « balan[ce] ». Cette tête, ses « yeux presque blancs » la font paraître morte, tandis que le corps est animé de la vie organique d'une « tige » et que les mains et les doigts deviennent les sujets actifs des claquements qui « rythme[nt] » et accompagnent la note ondoyante d'un chant aquatique – c'est tour à tour un

---

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1933], p. 40-41.

« fleuve », un mince « filet » ou une bouillonnante « cascade » – qui liquéfie tout ce qu’il baigne. À la fin Élise se retient de « pleurer » et « tous », dit-elle, sont « déchir[és] » : même les Français braqués dans leur « honneur » sont touchés par le chant ou, au « sens pur du mot » encore une fois, mis en pièces. La tête d’un côté, le corps de l’autre, *ensauvagés* eux aussi.

Car sa propagation transforme l’état en mouvement : le chant « part[i] de plus loin, de l’extrême bout de la chaîne » (*ÉV*, p. 234) gagne progressivement Mustapha, ses camarades immigrés puis, indirectement, tous les autres. Il est en transformation constante, ce dont témoigne son rythme insaisissable et, forcément, éphémère. « Une petite sonnerie. La chaîne allait repartir. Le cercle se défaisait. Mustapha descendit. » (*ÉV*, p. 236-7) Le changement dans la rythmique syntaxique redouble formellement l’assèchement du chant-fleuve : les phrases amples, serpentant entre les points-virgules et les tirets, se tarissent brutalement en un groupe nominal restreint, parfois un verbe. L’évolution réitère du même coup l’opposition entre le « rythme précipité », « bris[é] » et toujours déroutant qui caractérise ce dernier – il « s’arrêt[e] brusque, repren[d] calme » – et le « rythme étriqué » de la chaîne. Car celui-ci, on le verra, affecte l’élocution des personnages qui y sont quotidiennement soumis, à commencer par Élise dont l’entrée à l’usine transforme la narration imagée en une suite de gestes déconnectés. La poussée subversive que représente le chant se cristallise par suite dans une appréhension de l’écoulement de la durée alternative à celle qu’impose la chaîne de montage, dispositif à l’ancrage temporel total si « étriqué ». Si cette dimension est plus abondamment commentée dans *L’établi* de Robert Linhart, dont il sera question au chapitre suivant, *Élise* condense brillamment son expression au premier jour d’usine de son héroïne. Dépassée par une tâche de contrôle des voitures, qui requiert qu’elle collige les défauts de chaque « carcasse » (*ÉV*, p. 81) (c’est-à-dire leur plus simple expression, leur « essence ») et y laisse une note à cet effet, la narratrice est sujette à une angoisse de la page blanche autrement plus pressante que celle de la romancière : « Il fallait marquer quelque chose. Je ne pouvais pas poser ma feuille blanche sur la plage arrière – on disait plage, je venais de l’apprendre. » Chronotope qui s’ignore, la plage court-circuite la spatialité de la chaîne – elle désigne la matérialité d’une partie de la voiture – et sa temporalité : une plage, c’est aussi une plage horaire. La précision introduite par le tiret semi-cadratin spécifie l’appartenance de ce tout à l’univers de l’usine, cela toutefois en réitérant

simplement le terme, de manière apparemment tautologique et sans en expliquer le sens à un lecteur aussi néophyte que la nouvelle ouvrière.

« Apparemment » tautologique, car privée de l’adverbe la plage ne désigne plus rien dans une automobile (sauf, peut-être, une breloque avec palmiers accrochée au rétroviseur). Si le *Trésor de la langue française* définit la « plage arrière » comme la « tablette horizontale occupant l’espace compris entre la lunette et le dossier des sièges arrière d’un véhicule », il ne recense aucune « plage avant » dont on ne voit guère, par ailleurs, à quoi elle pourrait correspondre. La plage dont parle Élise est donc une construction langagière, une concrétion narrative du temps de la chaîne diégétique qui entre en concurrence avec d’autres, puisqu’Élise « v[ient] de l’apprendre », mais dont l’injonction précédant son introduction – « Il fallait marquer quelque chose » – et la répétition lexicale laissent présager qu’elle les écrase. Du moins jusqu’à ce que l’arrivée inopinée du « printemps », soit la première saison de l’année et donc le recommencement de cette dernière, ne donne l’occasion à ces alternatives temporelles de ressurgir et s’épancher en ruissellement vocalisé. Manifestation spontanée, soudaine et improvisée, le chant qui en résulte s’inscrit pourtant dans une histoire collective – il reprend le refrain « de toutes les plaintes arabes » – et individuelle, celle de Mustapha qui « redev[ient] le berger assis sous l’olivier » au gré de l’« ivre[sse] » qu’il suscite. Sa complexité, qui nie de manière effective l’étriqué de la chaîne et de l’appréhension du travail qu’elle représente, s’approprie pour se faire la sauvagerie dont la performance est taxée par la majorité hostile de ses spectateurs : Mustapha, pour décourager l’ouvrier qui lui reproche d’avoir rayé la voiture utilisée comme podium de le dénoncer au contremaître, n’hésite pas à lui promettre de lui « ouvr[ir] le ventre » pour lui « mang[er] la viande » (*ÉV*, p. 237). La menace porte fruit, Daubat ne percevant pas son artificialité théâtrale, qui interdit toute (nouvelle) réappropriation de la sauvagerie de la part de ceux qui l’intellectualisent de l’extérieur. Un « secret » garde en effet l’« entrée » du rythme : qui n’en a pas connaissance est condamné à « se trouver à contretemps, sans cesse à contretemps ».

L’ensauvagement de Mustapha et de ses camarades comporte dès lors une part initiatique, ce en quoi il rappelle, sous une forme déplacée et exclusivement textuelle – l’ensauvagement n’est pas le fait du travail, mais d’un traitement romanesque qui avance une alternative à la durée « étriqué[e] » ou figée qu’il promet –, le rite antique homonyme étudié

par Pierre Vidal-Naquet<sup>22</sup>. Pour les besoins de ce dernier, explique l'historien, les jeunes garçons grecs étaient mis à l'écart de la cité le temps de leur apprentissage des armes et des outils, voire dans le cas spartiate du meurtre, avant d'être réintégrés à la vie citoyenne en tant qu'adultes et guerriers. Le schéma décrit par Vidal-Naquet reproduit celui des *Rites de passage* auxquels Arnold Van Gennep a consacré un ouvrage célèbre : il est ordonné en trois phases, lesquelles appellent généralement des rites indépendants dits respectivement « *préliminaires* (séparation), *liminaires* (de marge) et *postliminaires* (agrégation)<sup>23</sup> ». Anne-Hélène Dupont détaille ainsi le contenu des étapes :

Au cours de la phase de séparation, l'individu quitte son milieu de vie habituel. Ce départ constitue une mort symbolique : l'individu est dépouillé de son statut social et de son identité. La seconde phase est celle de l'initiation proprement dite, qui prend souvent la forme d'un voyage dans l'au-delà. Dans cet espace et ce temps sacrés, le sujet régresse à l'état embryonnaire, voire au chaos primordial. Les qualités de l'individu sont mises à l'épreuve, souvent lors d'un combat. Cette étape comprend également la révélation d'un savoir qui rend l'initié apte à remplir son nouveau rôle social. La dernière phase est celle de la renaissance de l'individu et de sa réincorporation dans le groupe, doté de son nouveau statut<sup>24</sup>.

À l'instar (ou presque) de l'ensauvagement antique, le chant de la chaîne amalgame des composantes appartenant aux trois phases des rites de passage. Mustapha est propulsé dans une situation antérieure – voire « primitive » : le berger y a « les pieds nus » – qui invite à considérer comme « sacré » l'espace-temps dans lequel évolue le groupe des choristes formant soudain un « peuple ». Si cela apparente le chant à la phase de marge tout en l'ancrant dans une historicité dont le rythme « étriqué » de la chaîne est dépourvu, il tient également de la « mort symbolique »

---

<sup>22</sup> Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005 [1981], 488 p. (En particulier, « Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne », p. 151-175 ; « Le cru, l'enfant grec et le cuit », p. 177-207). L'évaluation des enjeux contemporains du rite antique et de leur traitement littéraire s'inspire des travaux de l'ethnocritique et particulièrement d'un article de Sophie Dumoulin sur Victor Hugo : « Petit écrivain deviendra grand », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 169-186. Pour une perspective différente, qui distingue plusieurs formes d'ensauvagement dont une qui s'appuie sur un processus d'animalisation, cf. Véronique Cnockaert, « L'empire de l'ensauvagement : *Adieu* de Balzac », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 37-49.

<sup>23</sup> Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 2011 [1909], p. 21.

<sup>24</sup> Anne-Hélène Dupont, « "La dure matrice de la guerre de 1940". Inflexions initiatiques chez Némirovsky, Gracq et Simenon », *Post-Scriptum.ORG* [en ligne], dossier *Le héros, le traître et la hauteur des circonstances*, n° 10, Automne 2009. URL : <http://post-scriptum.org/la-dure-matrice-de-la-guerre-de-1940>

provoquée par la séparation préliminaire et indispensable, selon Mircea Eliade, à l'accession à un « mode d'être supérieur<sup>25</sup> ». Les yeux révoltés des « clochards extasiés » semblent dénués de vie, on l'a remarqué, et l'expérience de cette mort communie le savoir de son rythme à ceux qui prennent part au rite. La manière d'oxymore citée – l'extase soustrait aux modalités du monde sensible auxquelles les clochards sont soumis plus que tout autre, dénués qu'ils sont de protections sociales et matérielles – réalise par ailleurs la définition originale de la liminarité de Victor Turner. Les rites qui l'entourent favorisent, explique-t-il, la constitution des sujets rituels en *communitas*, une forme de société alternative temporairement rabaisée par la société structurée à laquelle elle appartient, mais qui découvre dans cette expérience même du rabaissement une forme de grandeur inédite, comme le feraient les barbares benjamins. La conjonction des deux pôles, du haut et du bas, recèle l'essence de la liminarité et permet son dépassement<sup>26</sup>. Cette « renaissance » programmée par les anthropologues, selon le terme utilisé par Dupont, n'advient pourtant pas ici : les ouvriers immigrés ne sont pas mieux intégrés à la structure sociale de l'usine avant, pendant ou après le chant, témoin Daubat qui « contourn[e] le cercle » (*ÉV*, p. 235) où il se déploie pour éviter tout contact, toute interaction de sa cadence avec la sienne.

L'*ensauvagement* tel qu'il apparaît dans *Élise ou la vraie vie* emprunte ainsi les formes de l'initiation sans atteindre sa finalité. Si le chant est une forme de résistance, dans le temps, à l'aliénation de la chaîne de montage, il reste clos sur lui-même, ne laisse aucune trace – hormis la « grosse raie [qui] noircissait la peinture jaune » (*ÉV*, p. 237) et manque de transformer Mustapha en cannibale – et n'aboutit pas à une revalorisation ou une redéfinition du travail effectué. Son action délimite plutôt un espace de *non-travail*, soit sa négation sans affirmation positive en contrepartie, et y reste confinée. Mais si le non-travail est pris ici dans son sens le plus absolu, il peut également désigner des situations, des lieux ou des états particuliers – le

---

<sup>25</sup> Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959, p. 37.

<sup>26</sup> Victor Turner, « Liminarité et *communitas* », dans, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, trad. Gérard Guillet, Paris, PUF, 1990 [1969], p. 95-128. Pour Turner, la *communitas* ne se limite pas à la liminarité : elle peut également être à l'œuvre dans la marginalité ou l'infériorité sociale. L'anthropologue l'utilise ainsi pour comprendre des groupes sociaux aussi éloignés que les moines franciscains du XIII<sup>e</sup> siècle et les hippies contemporains de son écriture.

chômage, le soir, les congés, etc. – et les deux notions sont à mettre en relation, dans leur relation même, avec la mort identifiée avec Zola comme corollaire narratif du travail. *Mort ; travail ; non-travail ; ensauvagement*. Ces pôles constitueront désormais les sommets d’un carré pas vraiment sémiotique, dans la mesure où leurs interactions sont beaucoup plus libres que les rapports binaires d’opposition, d’implication et de neutralité mis de l’avant par Greimas<sup>27</sup>. Plutôt que de cartographier des signes et fixer leurs emplacements respectifs pour faire apparaître une signification formelle générale, on tâchera plus modestement de dégager ce que l’éclairage plus ou moins diffus des trois autres révèle de la face visible du coin supérieur gauche de la figure :

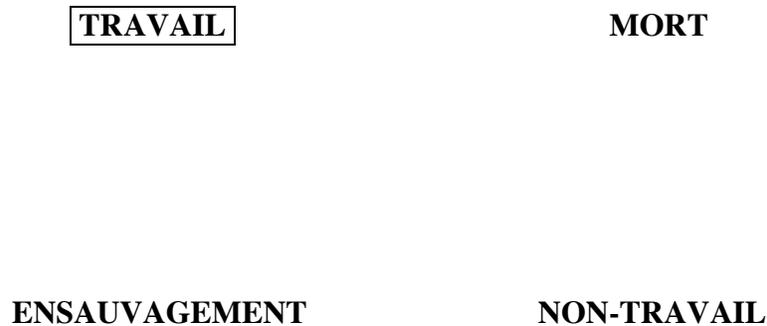


Figure 1. Premier carré du travail

Face visible variable, car les positions comme leurs liens et leurs échanges évoluent d’un texte à l’autre, de manière à compléter, complexifier (ou renverser, tels les barbares de Benjamin) un emboîtement préalable. Les connexions se déplacent avec fluidité, à l’instar du fleuve mélodique qui, s’il prend sa source sur le poste de Mustapha au premier jour du printemps, irrigue discrètement le texte en amont et en aval, dans le temps et dans Paris. Les bornes du non-travail correspondent assez précisément au tracé d’un îlot narratif particulier, mais celles de l’ensauvagement sont plus floues : on se rappelle que le chant utilise une voiture comme caisse de résonance – sa carrosserie est un « énorme tambour métallique » (*ÉV*, p. 235) –, ce qui laisse présager que la relation du travail et de l’ensauvagement ne se résume pas à une simple

---

<sup>27</sup> Cf. Anne Hénault, avant-propos de A. J. Greimas, *Les enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale*, Paris, PUF, 1979, p. 119-169.

opposition. Composée d'éléments maritimes, elle « coule » et ses états se modifient en conséquence.

Je veux partir sur un bateau qui ne fera jamais escale. Embarquer, débarquer, cela n'est pas pour moi. Cette image d'un bateau, je l'ai prise à mon frère, Lucien. « Je te promets un vaisseau qui tracera au milieu de la mer une route où pas un autre n'osera le suivre. » Il l'avait écrit pour Anna. (*ÉV*, p. 9-10)

Dès l'incipit, Élise évoque la mer pour exprimer son désir de fuite et d'oubli. Elle le fait avec sa conscience habituelle du langage et de ses implications, en se faisant géologue d'une image. Le récit de son origine relie la narratrice, dont on ne sait rien encore, à deux autres personnages nommés ici pour la première fois. Non seulement les mots et leur écriture sont à la base des relations humaines du roman, mais l'attention qui leur est portée relie l'épisode à celui du chant par le biais de la métaphore aquatique qu'elle introduit. Celle-ci ne frappe pas d'emblée à la lecture, toutefois les occurrences du champ lexical qui lui est associé sont disséminées avec constance dans la seconde partie dont l'incipit constitue le dénouement chronologique, de pair avec l'excipit qui compare quant à lui la pensée à une « marée houleuse » (*ÉV*, p. 275). C'est donc le travail industriel qui est associé en priorité au monde maritime, une tendance qu'on a vu émerger chez Zola – mais qui remonte peut-être aux *Travailleurs de la mer* de Hugo<sup>28</sup> – et dont on verra la vague atteindre sa hauteur maximale chez Linhart. En attendant, son entrée à l'usine transforme instantanément Lucien en « épave » (*ÉV*, p. 67<sup>29</sup>), tandis qu'Élise réalise qu'elle vivait jusqu'alors dans un « aquarium » (*ÉV*, p. 68). En sortir c'est toutefois passer de Charybde en Scylla, puisque la chaîne est à la fois la « galère » (*ÉV*, p. 161) et l'élément sur lequel celle-ci évolue : « portés par la chaîne comme la mer porte un radeau, nous allions nous échouer trop loin de nos places habituelles pour que cela passe inaperçu » (*ÉV*, p. 199). En cela elle rejoint le chant même qui naît sur ses bords – preuve du non-aboutissement des vellétés contestataires de ce dernier – et dont elle partage par défaut l'ancrage rythmique ou temporel :

---

<sup>28</sup> Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, édition d'Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1980 [1866], 631 p. S'il n'y est pas question de travail à proprement parler, le roman fait fond sur les progrès techniques et industriels de son temps et son héros Gilliatt, remarque Yves Gohin, n'est rien moins qu'« un travailleur qui ignore la division du travail, qui produit sans reproduire, qui développe l'action de l'homme sur les choses sans désirer les pouvoirs qu'elle procure ». (p. 12)

<sup>29</sup> La deuxième partie commence à la p. 63 : l'effet est quasi-immédiat.

si « coule [le] temps » (*ÉV*, p. 221) et coule (la mer de) la chaîne, la chaîne c'est le temps ou vice-versa. De cette identité, établie dès les premiers économistes classiques (*cf. infra*), le texte complexifie l'équation binaire en y ajoutant un troisième, voire un quatrième terme ; par le biais « fluvial » du chant ensauvagé, c'est le non-travail qui coule, un moment, au côté des deux autres. Si à cela l'on ajoute qu'il est également symbole létal – « Sur le pont National, à la vue de l'eau, je pense aux cadavres qu'elle charrie » (*ÉV*, p. 270) –, les quatre pôles de la représentation sont pris en charge par un état ou un autre de l'élément aquatique, qui n'a plus rien de métaphorique dans la dernière citation : il tient lieu de tombeau hypothétique à Arezki et signale son exclusion d'une vision agressivement unitaire de la « nation ».

L'eau est plurielle et les référents de la métaphore se ramifient au fil du roman, à l'instar, on le verra bientôt, de la « vraie vie » éponyme. Elle apparaît dès lors davantage comme un liant narratif qui relie plusieurs enjeux du texte, parfois contradictoires, à la manière justement d'un cours d'eau ou encore des courants qui le constituent. Le glissement impliqué rappelle celui qui sépare l'animalisation et l'ensauvagement : les termes, proches, désignent pourtant des notions et des attitudes bien différentes. L'ensauvagement apparaît – l'exemple du chant le montre – comme la réaction d'un sujet réduit par un autre à l'animalisation ; c'est un mécanisme de défense et une tentative de contre-attaque, à tout le moins symbolique. Ce sujet est ouvrier et immigré et, en continuité symbolique de cette double condition, les attributs animaux qui foisonnent à l'usine sont progressivement partagés par la guerre, laquelle cristallise l'exclusion des Algériens en France. Les deux réalités sont ainsi allégoriquement sous le coup d'une même entreprise de déshumanisation, dont Fanon et Sartre ont montré quelques années plus tôt, sur le plan colonial, qu'elle était à la fois corollaire et justificatrice de l'expansion territoriale<sup>30</sup>. En France, cette déshumanisation de l'autre s'exprime systématiquement par des métaphores animales injurieuses. Que les Arabes soient des « bicots » ou des « ratons », ce ne sont sûrement pas des hommes car ils « ont de la corne à la place de la peau », comme l'explique le supérieur direct d'Élise (*ÉV*, p. 86) ; ce sont plutôt des « chiens », tel que le suggèrent les journaux (*ÉV*,

---

<sup>30</sup> « Et, de fait, le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique. » (Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1991 [1961], p. 73.) ; « [...] ordre est donné de ravalier les habitants du territoire annexé au niveau du singe supérieur pour justifier le colon de les traiter en bêtes de somme. La violence coloniale ne se donne pas seulement le but de tenir en respect ces hommes asservis, elle cherche à les déshumaniser. » (Jean-Paul Sartre, « Préface » à Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 45.)

p. 236). En réaction à ce discours, la fonction de la relation d'Élise et d'Arezki est de redonner statut d'homme à ce dernier – c'est-à-dire, si l'on suit la logique de Fanon, réaliser le préalable essentiel à la décolonisation du colonisé. « Car [le colonisé], dit-il, sait qu'il n'est pas un animal. Et précisément, dans le même temps qu'il découvre son humanité, il commence à fourbir ses armes pour la faire triompher<sup>31</sup>. » À cette fin, la narratrice se refuse à toute analogie animale, même avantageuse, lorsqu'elle brosse le portrait de son amant : « J'ai le choix des comparaisons, les yeux de loup, le profil d'aigle. Mais non, le visage d'Arezki est un visage humain, changeant » (*ÉV*, p. 196-7). On notera cependant que la question ne se pose tout simplement pas lorsqu'il s'agit de décrire Lucien et qu'elle qualifie Mustapha – affectueusement il est vrai – de « grand chien<sup>32</sup> » (*ÉV*, p. 233) : Élise lit aussi les journaux, en intègre les idéologèmes et les incorpore à sa propre parole, comme tout le monde...

## La ville – la crasse

Cette représentation bestialisante, en effet, est de loin la plus répandue dans l'imaginaire : les gros titres des quotidiens qui concourent à la diffuser font partie intégrante du paysage urbain, lequel est ainsi transformé en espace sémiotique. Sa lecture révèle la présence obsédante de la guerre ; elle est « partout, dans les yeux des passants, aux kiosques à journaux, aux issues des métros » (*ÉV*, p. 184). La vision déplace le slogan « L'Algérie, c'est la France » pour révéler les contours d'une société marquée par la guerre. Ici « Paris, c'est l'Algérie », tandis que chez Daeninckx le cri « Algérie algérienne » signe leur arrêt de mort par les manifestants qui le profèrent en 1961 : « La guerre [...] prenait corps au centre de Paris<sup>33</sup> ». Or, un semblable investissement symbolique de la ville est parallèlement mené du côté d'Élise par le travail. Non seulement la division sociale qu'il engendre façonne la géographie urbaine où vivent les

---

<sup>31</sup> Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 73.

<sup>32</sup> Les choses se corsent si l'on considère que Mustapha « ressembl[e] à un charmeur de serpents » (*ÉV*, p. 100), comparaison que d'aucuns ont taxée de raciste. Au-delà de son exotisme maladroit, l'image implique toutefois que l'ouvrier immigré a le dessus sur le « serpent » de la chaîne. Les chefs « jappeurs » sont par ailleurs français, ce qui fait changer l'animalisation de pôle...

<sup>33</sup> Didier Daeninckx, *op. cit.*, p. 28.

personnages, comme le remarque Sara Poole<sup>34</sup>, mais les voies de communication empruntent concrètement des allures d'usine automobile.

La « vague odeur de mer » (*ÉV*, p. 89) qu'Élise, on se demande bien comment, trouve aux rues et le fait qu'elles soient en toutes saisons baignées d'un « brouillard<sup>35</sup> » lui aussi très marin alertent le lecteur. Puis, dans une traversée motorisée pourtant féerique du boulevard Masséna, les « éblouissantes traînées » laissées par les voitures qui roulent « lentement » (*ÉV*, p. 110), comme à l'usine (*ÉV*, p. 77), rappellent leur alignement sur la chaîne de montage – qu'Élise ne quitte jamais vraiment – et le « faisceau de fils entrelacés » du pont, les fils de l'outillage électrique de l'atelier (*ÉV*, p. 110). Celui-ci est situé au-delà du boulevard en question, dans la banlieue sud jouxtant la Porte de Choisy qu'elle doit rejoindre tous les matins de Saint-Denis, dans le nord, où elle habite et retourne tous les soirs. Cette difficulté d'accès de l'usine est responsable d'une expansion hors de ses murs du sentiment d'aliénation qu'elle suscite. De ses camarades heureuses de terminer leur journée, Élise remarque en effet : « En bas, avec le métro, [...] elles retomberaient dans une autre aliénation. » (*ÉV*, p. 131) L'adjectif indéfini indique le remplacement dans le temps d'une expérience mécanique – le travail – par une seconde – la capitale et ses transports achalandés, dont plusieurs interventions situationnistes ont voulu montrer qu'ils privaient leurs usagers de sensibilité historique<sup>36</sup>. Ce constat est convaincant du fait que leur « rythme » est celui, anhistorique, de la chaîne de montage : « Les secousses de l'autobus me font penser à la chaîne. On avance à son rythme. » (*ÉV*, p. 89). La comparaison du métro à un « fleuve où confluaient d'innombrables rivières d'hommes » (*ÉV*, p. 260) – c'est-à-dire aussi bien à la chaîne qu'au chant anti-chaîne – scelle plus loin cette identité jusque dans l'indistinction des gouttes d'eau à la mer.

L'enchaînement aliéné et aliénant observé par Élise reproduit, au sein d'une journée, un mouvement décrit historiquement par Ross dans ses travaux sur la France d'après-guerre : le

---

<sup>34</sup> "Street-Signs: The City as Context and as Code in the Novels of Claire Etcherelli", *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 18, n° 2, Summer 1994, p. 189-201.

<sup>35</sup> Le brouillard – ou, à l'occasion, une « brume givrante » (*ÉV*, p. 181) – accompagne toutes les sorties de la narratrice, c'est-à-dire que sa présence se manifeste, si modestement, dès le début, « brouillard glacé » (*ÉV*, p. 13) bordelais associé à Lucien, avant de grossir jusqu'à devenir le leitmotiv de ses rendez-vous parisiens avec Arezki, de la Porte des Lilas périphérique au Châtelet central. Car Élise ne sort jamais seule...

<sup>36</sup> Cf. Kristin Ross, *op. cit.*, p. 35.

passage de l'image de la société comme usine à l'image de la société comme ville. Ce déplacement traduirait la substitution, au mode d'exploitation symbolisé par l'usine, d'une forme d'aliénation sociale vécue par l'individu comme extériorité à soi dans sa localisation et dans son identité<sup>37</sup>. Or, ce mouvement est tributaire d'un accroissement de la classe moyenne urbaine en période de modernisation capitaliste, phénomène duquel les personnages ouvriers, provinciaux ou immigrants d'Etcherelli sont à la remorque plutôt qu'à la pointe. En conséquence de cette position d'entre-deux, ils cumulent les tares sociales représentées par l'usine *et* par la ville, comme l'illustrent l'horaire des ouvrières et la disparition d'Arezki. Renvoyé de l'atelier où il était exploité, il n'est plus en possession du « papier le plus précieux, le laissez-passer, le sauf-conduit » de l'immigré (*ÉV*, p. 209) – à savoir sa fiche de paye, justificatif de son identité – et devient ainsi la proie désignée des « ratonnades » de la police, dont l'objectif est de purger le territoire parisien des intrus en les (ré)expédiant dans leur douar d'origine ou dans la Seine. Finalement, Élise « pressen[t] qu'[elle] ne verr[a] plus jamais Arezki » à l'issue d'un trajet motorisé propice à l'étude d'une urbanité dont les différents marqueurs (la Cité universitaire, symbole progressiste ; l'usine, dévoreuse d'hommes) la « balancent de l'espoir à l'angoisse » (*ÉV*, p. 270-1).

Ce double investissement de la ville remplit les critères du « roman urbain » établis par Karlheinz Stierle<sup>38</sup> et repris par Christina Horvath<sup>39</sup> : la représentation de la capitale ancre le récit dans le réel selon une articulation dynamique qui en révèle certaines spécificités socio-historiques, soit l'obsession souterraine de la guerre et la transition de modèles sociaux en cours pendant la période-charnière de la modernisation. Cette coexistence d'images symboliques passées et contemporaines – l'usine et la ville – dans la société décrite par Etcherelli est réitérée par son écriture qui, si elle prend pour objet des préoccupations de son époque, se refuse aux innovations formelles du moment. Rien n'est plus éloigné du Nouveau Roman qu'*Élise ou la vraie vie*, dont le titre cite Rimbaud<sup>40</sup> tandis que le motif des corps jetés à la Seine, tout actuel

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>38</sup> Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, 630 p.

<sup>39</sup> Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 16.

<sup>40</sup> « Quelle vie ! La vraie vie est absente », s'exclame la vierge folle. (Arthur Rimbaud, « Vierge folle », *Une saison en enfer*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1873], p. 135.)

qu'il soit, est amené avec une théâtralité et un recours à la personnification des inanimés – « corps des faibles qui ont trop parlé et que la mort punit » (*ÉV*, p. 270) – qui rappellent Verlaine :

Roule, roule ton flot indolent, morne Seine. —  
Sous tes ponts qu'environne une vapeur malsaine  
Bien des corps ont passé, morts, horribles, pourris  
Dont les âmes avaient pour meurtrier Paris<sup>41</sup>.

La description en clair-obscur du quartier de la Goutte d'Or<sup>42</sup>, où vit misérablement Arezki, n'est quant à elle pas étrangère à celle de Zola dans *L'Assommoir*, roman dont on sent également l'influence dans la traversée urbaine fortement symbolique mentionnée ci-dessus : comme Gervaise constatant sa déchéance en retraçant son parcours sur le pavé des quartiers nord de Paris, Élise a des révélations sur sa vie à la vue de lieux qui y ont trait. Les évocations des épisodes de sa relation avec Arezki sont quant à elles curieusement proustiennes dans leur usage appuyé des goûts et des parfums<sup>43</sup>, tandis que la description du chant ensauvagé de la chaîne rappelle Flaubert<sup>44</sup>.

Ces réminiscences littéraires ne surprennent guère de la part d'une narratrice homodiégétique qui exprime une vive admiration pour Balzac à la vue de sa statue (*ÉV*, p. 178). Or, cette esthétique romanesque héritée du siècle précédent est celle dont veut à tout prix se débarrasser Alain Robbe-Grillet, dans ce qu'il appelle lui-même une « entreprise de *nettoyage* » au terme de laquelle il espère que « l'homme et les choses ser[ont] *décrassés* de leur romantisme

---

<sup>41</sup> Paul Verlaine, « Nocturne parisien », *Poèmes saturniens*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1942 [1866], p. 67.

<sup>42</sup> « Goutte d'Or. Le nom flambait. Mais il faisait nuit et je ne vis rien qui distinguât cette artère. » (*ÉV*, p. 213)

<sup>43</sup> « Et tandis que je mangeais, je sentis dans ma bouche le goût du thé chaud qu'Arezki et moi avions bu ensemble à chacune de nos rencontres. Son parfum se mêla au goût du pain, l'imprégna fortement, et je commençais à regretter mon refus du matin. » (*ÉV*, p. 173) L'un de leur rendez-vous se déroule par ailleurs sur fond musical et d'« une phrase en leitmotiv [qui] se répète » (*ÉV*, p. 191).

<sup>44</sup> « Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en *crescendo*, avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on trépidait, on répétait : *Charbovari ! Charbovari !*), puis qui roula en notes isolées, se calmant à grande peine, et parfois qui reprenait tout à coup sur la ligne d'un banc où saillissait encore çà et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé. » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, 2001 [1857], p. 49.)

« systématique<sup>45</sup> » (je souligne). Les métaphores hygiéniques, extraites de *Pour un nouveau roman*, s'insèrent selon Ross dans un discours de la salubrité caractéristique du tournant des années 1960 à plusieurs niveaux : il désigne à la fois la modernisation technique en cours et le « culte de la propreté » d'une nation qui cherche à effacer les souillures de la Collaboration et, bientôt, à se différencier d'anciennes colonies jugées sales et arriérées<sup>46</sup>. En faisant au contraire usage de tous les « archaïsmes » (profondeur psychologique, descriptions imagées, etc.) que Robbe-Grillet reproche au réalisme, le texte d'Etcherelli rejette le projet de grand nettoyage littéraire préconisé – mais pas nécessairement accompli<sup>47</sup> – par le Nouveau Roman, dont certains critiques comme Jacques Leenhardt ont d'ailleurs associé les réalisations à une expression refoulée de la situation coloniale<sup>48</sup>. Or, cette situation est directement si de façon temporaire prise en charge par *Élise ou la vraie vie*, qui absorbe également le discours hygiéniste en question par le biais, encore une fois, des thèmes de la guerre et du travail.

Dans un sens littéral, le travail tache, et le salissement du sujet est réitéré avec insistance dès qu'Élise pénètre pour la première fois dans l'usine. Ses nouveaux chefs lui reprochent tous de ne pas s'être munie d'une blouse pour protéger ses vêtements de ville, concluant à tour de rôle : « Seulement, vous allez vous salir. » (*ÉV*, p. 77, 78) Ce qu'elle fait en effet, mais son épuisement l'empêche, elle si ordonnée, de se laver à la fin de son quart : elle devient comme Lucien, dont le négligé la frappe à son arrivée à Paris. Son frère oisif était propre à Bordeaux<sup>49</sup> ; ouvrier dans la capitale, « il [est] sale » (*ÉV*, p. 65), d'une saleté associée à l'état d'« épave » (*ÉV*, p. 67) susmentionné et, par conséquent, au travail. Cette relation est rendue explicite par le premier intéressé : « Je suis si fatigué que je ne pense qu'à dormir. Je me laverai demain, c'est

---

<sup>45</sup> Si les romanciers cités précédemment relèvent des courants réalistes, Robbe-Grillet considère que le type de description qu'ils pratiquent suscite la sentimentalité : le « romantisme » désigne ici l'excès d'idéalisme plus que le courant littéraire et artistique.

<sup>46</sup> Kristin Ross, *op. cit.*, p. 99-109.

<sup>47</sup> Il ne faut pas oublier que par-delà ce qu'il avance dans son manifeste, Alain Robbe-Grillet est l'un des auteurs les plus pervers de la littérature française. Plus qu'« hygiéniste », l'œuvre est chaude, sale et humide – ce que ne prend nullement en compte Ross, dont l'analyse est quelque peu réductrice à cet endroit.

<sup>48</sup> Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Gallimard, 1973, 227 p.

<sup>49</sup> Les rêveries d'Élise à son sujet se déclinent par ailleurs en étranges images de toilette : « Je l'imaginai sortant frais étrillé, souriant, d'une salle de bains. » (*ÉV*, p. 16)

dimanche » (*ÉV*, p. 66), promet-il, reprenant à son compte le poème « Hommes » de Robert Desnos dont quelques vers, placés en épigraphe de la deuxième partie, en orientent la lecture :

L'homme qui tâte ses chaussettes durcies par la sueur de la veille et les remet  
Et sa chemise durcie par la veille  
Et qui la remet  
Et qui se dit le matin qu'il se débarbouillera le soir  
Et le soir qu'il se débarbouillera le matin  
Parce qu'il est trop fatigué... (*ÉV*, p. 63<sup>50</sup>)

Lucien toutefois se débarbouille de moins en moins, et les descriptions de son état toujours plus repoussant, vieilli, grotesque scandent sa descente dans le désespoir et l'apathie. Cette déchéance est accélérée par ses supérieurs qui, afin de le pousser à bout pour le punir de son militantisme inconditionnel, l'assignent aux postes les plus pénibles – et partant, les plus malpropres. Au premier jour d'Élise, déjà, il est dans « l'endroit le plus sale de l'atelier » (*ÉV*, p. 79) ; puis il est muté à la peinture où, en plus de s'en mettre plein les mains et la figure, il s'en encrasse les poumons et finit au sanatorium. Avant cela, il tente de se protéger au moyen d'un équipement spécial et d'un « treillis » (*ÉV*, p. 79), c'est-à-dire d'un vêtement d'armée. La guerre est à nouveau liée au travail dans la saleté et cette connexion annonce par la bande l'objectif principal du conflit algérien – « nettoyer la région » (*ÉV*, p. 227), comme l'énonce laconiquement Arezki qui cite et démarque le jargon militaire hygiénique de l'époque<sup>51</sup>. Mais l'entreprise ne se limite pas aux colonies : il faut aussi « NET-TO-YER PARIS », clament les Français bien-pensants dont Élise, analyste de l'imaginaire social avant la lettre, recompose avec horreur le discours (*ÉV*, p. 176).

La souillure prêtée symboliquement aux Arabes se concrétise à l'usine : la crasse y devient politique et les (rares) travailleurs blancs, qui reprochent constamment leur saleté aux immigrants, se font un devoir de rester « propres » (*ÉV*, p. 85). Or, cette dimension « morale » de l'hygiène corporelle, si elle est commune aux Français – Élise, par exemple, célèbre sa résolution d'envoyer de l'argent à la grand-mère par une grande séance de toilette (*ÉV*, p. 123)

---

<sup>50</sup> Robert Desnos, « Hommes », *Fortunes*, Paris, Gallimard, 1969 [1942], p. 61-2. Le recueil est publié pendant une (autre) guerre et le poème lie (aussi) la condition immigrante à la condition ouvrière.

<sup>51</sup> Ross évoque, par exemple, certaine opération dite de « nettoyage de la casbah ». *op. cit.*, p. 156.

et considère que « se laver [...], ça débarbouille l'âme » (ÉV, p. 90) – est étrangère aux Algériens. Ceux-ci, ne s'inquiétant pas de se salir à l'usine, méprisent le port du bleu et du fameux treillis : « Aucun des Algériens [...] à la chaîne n'en port[e] » (ÉV, p. 118) et l'un d'eux est « choqué » lorsqu'Élise lui en demande la raison (ÉV, p. 171). S'ils rendent ainsi partiellement inopérant le discours raciste dont ils sont l'objet en rejetant l'antinomie qu'il suppose entre souillure et propreté, cette position n'en est jamais qu'une de déni de son existence. L'affirmation nationale suppose au contraire une participation discursive – le retournement sémantique positif si inachevé de la sauvagerie, par exemple –, aussi le combat du F.L.N. consiste-t-il entre autres, dans les mots d'Arezki, à « apprendre aux frères à se laver » (ÉV, p. 253). La chose, cependant, n'est pas évidente dans les taudis périphériques où sont souvent parqués les immigrés, afin justement de ne pas exposer la propreté française à une contamination possible : « Par chance, ces espèces s'aggloméraient dans les quartiers réservés – bidonvilles, hôtels miteux [...]. Le ghetto a du bon. Mais ces gens-là réussissaient à se faufiler à vos côtés, dans le métro, au café, et, de plus, ils étaient bruyants, se trompaient de direction ou buvaient salement. » (ÉV, p. 166) Le non-dit social exprimé par Élise associe cette saleté à des « quartiers réservés » : l'urbanité étudiée précédemment a aussi à voir avec l'abjection physique et morale attribuée à des catégories de population. Dans le roman, c'est l'envahissement de ces thèmes par les réalités de la guerre et du travail qui les lie, de manière à mettre littérairement en forme la nouvelle « géographie sociale de la ville » analysée par Ross, qui explique qu'elle laisse « transparaître les conséquences politiques du rapprochement des notions coercitives de modernisation et d'hygiène » en boutant les immigrés hors du Paris intra-muros<sup>52</sup>.

## La « vraie vie » contre l'écriture

Les fils isolés jusqu'à présent à des fins d'analyse se tressent les uns aux autres, à la manière de ceux du pont Masséna noués aux circuits électriques de l'usine. Guerre et travail, qui se rejoignent dans une bestialité conjointe, s'emparent simultanément de l'espace urbain, et les

---

<sup>52</sup> Kristin Ross, *op. cit.*, p. 209.

éléments d'un discours hygiéniste fondé sur une opposition entre ce qui est propre et ce qui ne l'est pas sont lisibles à tous les niveaux. Les fonctions narratives des deux expériences se confondent bel et bien, à la différence près que celle de l'usine est vécue directement, tandis que celle de la guerre est constamment médiatisée, en premier lieu par l'écriture. Ainsi, Élise apprend la mort de son frère – épisode dont on a relevé le lien symbolique fort à la guerre – dans la rubrique des chiens écrasés, en dernière page d'un journal dont les premières relatent la manifestation à laquelle il n'a pu participer. Et l'article de conclure, avec une ironie aussi cruelle qu'involontaire : « On ignore pourquoi le jeune malade s'enfuyait en pleine nuit et quelle était sa destination. » (*ÉV*, p. 263) Quant au conflit algérien lui-même, il est présent à Paris dans les gros titres des quotidiens, leitmotif narratifs qui thématissent à outrance son statut, relevé par maints historiens, de « bataille de l'écrit ». S'il laisse en effet « de nombreuses traces, sur de multiples supports : essais, manifestes, articles de journaux<sup>53</sup> », il demeure abstrait pour le commun des Français en métropole : « pour la grande majorité des Français [dans *Meurtres pour mémoire*, la guerre a] la seule réalité d'une suite de communiqués, tour à tour euphoriques ou creux<sup>54</sup> ». Il en va de même pour Élise à qui Arezki, qui y participe en tant que militant du F.L.N., refuse de parler de ses activités et dont il décline les offres d'y prendre part.

La narratrice reste réduite à une connaissance partielle des événements, orientée malgré elle – sa description de Mustapha en fait foi – par la propagande des médias. Son appréhension de la guerre n'est à toutes fins pratiques pas tellement plus développée qu'à Bordeaux, où sa vie extrêmement confinée ne lui permet qu'une conscience livresque et très relative du monde extérieur, par le biais des textes en tout genre dont s'abreuve Lucien. Elle découvre ainsi l'existence de la guerre d'Indochine puis de la guerre d'Algérie, au fil de noms et de titres glanés au hasard : « MAO-KHE » (*ÉV*, p. 15) ou « DIEN-BIEN-PHU EST TOMBÉ » (*ÉV*, p. 39). C'est également par l'écrit – en l'occurrence, une lettre à Lucien de sa maîtresse Anna, fille d'un Républicain espagnol réfugié à Bordeaux – que la guerre d'Espagne est abordée. Quant à la Seconde Guerre mondiale, si elle est vécue directement par les protagonistes elle est évoquée,

---

<sup>53</sup> Mathias Bernard, « Les historiens et les textes littéraires », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 64. Cf. aussi Jean-François Sirinelli, « Guerre d'Algérie, guerre des pétitions ? », dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Complexe, 1991, p. 265-306.

<sup>54</sup> Didier Daeninckx, *op. cit.*, p. 28.

il en a été question, par l'entremise du « mot » Boches, qui souligne la dimension langagière du rapport au monde. Cette appréhension progressive est une expérience intense : les effets de la lecture sont associés à la levée de « voiles épais » et l'acquisition de savoir procure une « satisfaction physique » (*ÉV*, p. 25) qui ne semble plus qu'appeler une relation directe aux choses, la « vraie vie » sur la promesse de laquelle se termine la partie liminaire.

La notion, que le titre rend emblématique du roman entier, n'est jamais précisément définie et change de signification au cours de son déroulement. Si elle désigne d'abord une « vie tranquille, droite, simple » (*ÉV*, p. 22), elle devient ensuite à peu près synonymique d'être dans le coup, de mettre la main à son époque. Cette participation active – qu'Etcherelli qualifie en entrevue de « prise de conscience<sup>55</sup> » – nécessite un contact direct avec les choses, non médiatisé par l'écriture, lequel n'advient jamais en ce qui concerne la guerre. Il se réalise plutôt vis-à-vis du travail mais aussi de la ville, dont l'exploration centripète au fil des promenades avec Arezki est corollaire de la découverte de la sensualité<sup>56</sup> et, possiblement, de soi. En cernant la capitale de ses marges à son centre, Élise se cerne elle-même : elle prend conscience du regard des autres, de ses désirs et de sa volonté propre. Cette dernière était jusqu'alors assujettie à Lucien, qui préalablement à son embauche à l'usine n'initie pas sa sœur à l'espace urbain – tandis que, seule, elle est bien peu portée aux initiatives. La dépendance du personnage explique par ailleurs que la relation amoureuse n'offre pas de contrepoids symbolique réel à la chaîne qui l'a vue naître : Élise ne participe pas tant à sa propre liaison qu'elle s'y soumet, tout comme elle se soumet au travail<sup>57</sup>. À preuve, elle ne « monte » véritablement à Paris qu'avec Arezki, dont la rencontre intervient près de deux mois après son arrivée. Or, ce catalyseur de la « vraie vie » est

---

<sup>55</sup> Cité par Margaret Atack, "The politics of identity in *Elise ou la vraie vie*", in Margaret Atack et Phil Powrie (ed.), *Contemporary French Fiction by women: Feminist perspectives*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 56. Le commentaire reprend un cliché du vocabulaire politique de son temps : la « prise de conscience » désigne le passage du peuple qui joue le jeu de la représentation juridico-politique au peuple du mouvement social et ouvrier qui veut supprimer ce jeu des formes qu'il juge de pure apparence. Volontairement ou non, Etcherelli déplace l'expression dans le domaine de la fiction et de la création, ce qui m'intéresse dans la mesure où Jacques Rancière fait de même lorsqu'il évalue les rapports d'écarts et de glissements qu'elle implique de manière « logique et dramatique » et cherche à « constituer la dramaturgie » de la scission du *dèmos*. Dans cette optique, il est notable que la « vraie vie » finisse si mal... (Jacques Rancière, « De l'archi-politique à la méta-politique », dans *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 125-128.)

<sup>56</sup> Cf. Sara Poole, *op. cit.*, p. 195-199.

<sup>57</sup> De manière général, le second est un frein à l'amour et aux relations de couple. On le verra dans *Daewoo* et *Composants* mais c'est aussi le cas dans *Le voyage à Paimpol* de Dorothee Letessier (Seuil, 1980) ou les *Carnets d'un intérimaire* de Daniel Martinez (Agone, 2003).

appréhendé de manière physique : c'est d'abord un corps, contrairement à Lucien qu'on a vu introduit en incipit au moyen d'une lettre écrite à sa maîtresse.

J'examinais une plage arrière quand quelqu'un entra dans la voiture. Mustapha poussa un cri de joie et lâcha son marteau. Un homme, dont je n'aperçus que le dos, s'accroupit auprès de lui. Ils s'embrassèrent. Mustapha riait, claquait des mains. La voiture les emporta tandis qu'ils bavardaient. (*ÉV*, p. 99)

À peine entraperçu, l'homme, qui deviendra « l'homme appelé Rezki » (*ÉV*, p. 102) avant qu'Élise ne comprenne quatre pages plus loin qu'il s'agit d'un diminutif, est emporté par une force extérieure. Cette entrée résume son parcours dans la vie d'Élise, qui ne percera ni ses secrets ni le mystère de sa disparition et semblera, en une élégante symétrie entre l'apparition du personnage et son évanouissement, se torturer davantage à propos de « son corps » que de « sa vie<sup>58</sup> ». Quant à sa présence liminaire, elle n'est guère liée au langage en général – Arezki suscite des cris non verbaux et des gestes, tandis que ses propres paroles sont inaudibles – mais bien au travail : il se manifeste dans une voiture alors qu'Élise examine une « plage arrière », dont on a vu qu'elle connotait la temporalité industrielle.

Si le personnage d'Arezki rejoint la réalité de l'usine en n'étant, contrairement aux autres acteurs principaux de la vie d'Élise, filtré par aucun discours, l'usine formule l'hypothèse d'une telle transposition, pour la rejeter violemment aussitôt. Une fois franchis les murs de l'atelier, qui ne porte pas de nom mais un numéro, « 76 » (*ÉV*, p. 76), l'écrit n'a plus aucune valeur – on fume devant les écriteaux marqués « Défense de fumer » (*ÉV*, p. 75), les bons de sortie sont refusés aux ouvriers malades – et ses rares présences, dérisoires, confirment l'exclusion. Bernier, le chef « jappeur » et ridicule, « compose des pancartes en gothique » (*ÉV*, p. 102) pour étiqueter du matériel industriel à l'usage de travailleurs illettrés, dont les tentatives de rédaction sont incompréhensibles à force d'être fautives. Et encore, il n'est jamais question que de guerre : « Vive la Legeri » (*ÉV*, p. 163), peut-on lire sur le mur des cabinets. En lieu et place de ces mots désuets, l'usine impose les siens, qui n'ont pas cours à l'extérieur – plutôt que « les bourrelets pendus à un crochet, les snapons, dit-on ici » (*ÉV*, p. 91) – et sa syntaxe propre. Élise

---

<sup>58</sup> « S'il est mort, où est son corps ? Qui me le dira ? Vous avez pris sa vie oui, mais son corps qu'en avez-vous fait ? » (*ÉV*, p. 270)

remarque à propos de son frère devenu ouvrier : « Même sa voix changeait. [...] Il s'exprimait avec une grande économie et s'en tenait, en ma présence, à des murmures dont je percevais l'essentiel : "roule, amène, en piste, file, d'accord, je me casse, salut, attige" » (*ÉV*, p. 66). Puis elle le rejoint dans l'atelier et reproduit, dans sa narration, ce rythme syncopé et répétitif comme la chaîne :

Grimper, enjamber, m'accroupir, regarder à droite, à gauche, derrière, au-dessus, voir du premier coup d'œil ce qui n'est pas conforme, examiner attentivement les contours, les angles, les creux, passer la main sur les bourrelets des portières, écrire, poser la feuille, enjamber, descendre, courir, grimper, enjamber, m'accroupir dans la voiture suivante, recommencer sept fois par heure. (*ÉV*, p. 88)

Cette cadence est celle de la répétition signifiée par le dernier groupe verbal, qu'on verra atteindre des proportions gigantesques dans *L'établi*, dont un protagoniste « soude trente-trois mille fois le même interstice de cinq centimètres de long » (*É*, p. 155). C'est par le fait même le rythme, « étriqué » (*ÉV*, p. 234), auquel le chant arythmique des ouvriers immigrés s'oppose. Or, l'ensauvagement dont cette performance est le vecteur a aussi à faire avec l'écriture et sa négation – c'est-à-dire avec l'*oralité*, tel qu'il sera précisé au prochain chapitre. Je noterai pour le moment, avec Jack Goody, que la dichotomie linguistique – « On l'a ou on ne l'a pas<sup>59</sup> » : la simplicité, il faut l'admettre, est réjouissante – n'est pas suffisante pour expliquer le passage, théorisé celui-là par Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, de cette dernière à une pensée « domestiquée ». Elle conduit néanmoins Goody à emprunter la voie des moyens de communication pour évaluer les transitions dont il cherche à rendre compte et à organiser son propre cadre théorique autour de l'écriture, en tant qu'elle participe de leur évolution :

Le plus important progrès dans ce domaine, après l'apparition du langage lui-même, c'est la réduction de la parole à des formes graphiques, le développement de l'écriture. [...] Si l'on accorde aux changements dans la communication une importance décisive, si on les prend dans leur pluralité, sans chercher à y voir une rupture unique, alors la vieille dichotomie entre primitifs et civilisés disparaît, qu'il s'agisse de la « pensée » ou de l'organisation sociale<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Minuit, 1979 [1977], p. 47.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 48.

L'avènement de l'écriture explique, par exemple, l'opposition entre l'histoire et le mythe : la première suppose l'utilisation d'un matériel documentaire. Il est dès lors assimilable à un processus de *domestication*, l'écriture constituant l'axe de part et d'autre duquel se situent le « sauvage » et le « domestiqué », qui permet peut-être la reconnaissance d'un continuum entre les deux pôles. Car selon Lévi-Strauss ces états de la pensée ne correspondent pas à des états historiques : la partition effectuée vise au contraire à déconstruire la haute idée de la « civilisation » qui est encore la nôtre, un demi-siècle plus tard, au détriment des peuples dits « primitifs ». Ainsi dit-il, à propos de la pensée magique (sauvage) et eu égard à la pensée scientifique (domestiquée) : « [Elle] n'est pas un début, un commencement, une ébauche, la partie d'un tout non encore réalisé ; elle forme un système bien articulé ; indépendant, sous ce rapport, de cet autre système que constituera la science, sauf l'analogie formelle qui les rapproche et fait du premier une sorte d'expression métaphorique du second<sup>61</sup>. » L'un et l'autre sont « fonction, non pas certes de stades inégaux du développement de l'esprit humain, mais des deux niveaux stratégiques où la nature se laisse attaquer par la connaissance scientifique<sup>62</sup> », si bien que la pensée sauvage est présente chez chaque être humain – ce que résume joliment le titre du chapitre VII, « L'individu comme espèce » – avant que d'être « domestiquée ».

De ces dernières considérations on peut déduire que la transformation inverse, de *dé-domestication*, est au moins théoriquement possible. Dans le roman ici considéré, ce développement est tributaire, si l'on revient à l'anthropologie sociale de Goody, de la suppression ou de la négation de l'écriture problématisée par l'usine. Or, l'opération initiale intervient selon Lévi-Strauss « en vue d'obtenir un rendement », autrement dit : en vue de doter la pensée d'une « efficacité » objective sur l'environnement<sup>63</sup>. Ces qualités sont pourtant à la base de l'organisation industrielle, dont le perfectionnement est synonyme de leur développement maximal : n'est-ce pas son *rendement* exceptionnel qui fait retenir à Adam Smith l'exemple, parmi d'autres, de la fabrique d'épingles comme illustration d'une division

---

<sup>61</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 21.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 287-294.

réussie du travail<sup>64</sup> ? Les acceptions du terme ne coïncident pas tout à fait, néanmoins il est notable que l'usine littéraire, tout en thématissant elle aussi son versant économique – à travers, notamment, la figure du « chrono<sup>65</sup> », unanimement crainte et honnie dans tous les textes du travail – l'associe simultanément à son envers en termes anthropologiques. Ce résultat de la dé-domestication reprend alors les traits négatifs dont Lévi-Strauss a débarrassé la pensée sauvage par le biais du processus symétriquement inverse. La pensée dé-domestiquée est assujettie au rythme de la chaîne – « La chaîne ne s'arrête pas et mes pensées fluctuent au rythme de mes gestes. Cela donne des angoisses syncopées. » (*ÉV*, p. 161) – et l'impératif de la production lui interdit l'accès à une compréhension de son univers. En témoigne cet échange, dont le propos, tout empreint de lieux communs qu'il soit, est relayé par une forme (syncopée) qui relie l'effritement de la pensée, illustré par le dédoublement du dialogue, à la durée particulière (et syncopée) dans laquelle il s'inscrit :

De temps en temps, Daubat faisait un saut jusqu'à moi. J'étais devenue sa protégée, son élève.

— J'aimerais, lui dis-je, voir comment se fabrique une voiture. Pourquoi n'amène-t-on pas les nouveaux visiter chaque atelier, pour **comprendre** ?

— Attention, vous avez laissé passer un pli, ici. Pourquoi ?

— Oui. Pourquoi ? On ne comprend rien au travail que l'on fait. Si on voyait par où passe la voiture, d'où elle vient, où elle va, on pourrait s'intéresser, prendre conscience du sens de ses efforts.

Il se recula, sortit ses lunettes, les essuya et les remit.

— Et la **production** ? (*ÉV*, p. 94)

L'usine est à l'origine de deux modes de pensée – dé-domestiqué et ensauvagé – qui, s'ils ont paru un instant se confondre, sont distincts. Tous deux découlent de la temporalité

---

<sup>64</sup> Cf. Adam Smith, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations*, nouvelle traduction coordonnée par Philippe Jaudel, sous la responsabilité scientifique de Jean-Michel Sevret, Paris, Economica, 2000 [1776], livre I, p. 9-10.

<sup>65</sup> « Attention, il y a le chrono. [...] Vous ne savez pas ce que c'est, le chrono ? C'est le chrono. Il faut aller doucement. » (*ÉV*, p. 118) La description on ne peut plus tautologique suppose chez le lecteur une connaissance minimale de la mythologie industrielle, au sein de laquelle l'activité indigne de « la blouse blanche [qui] se promène avec le chrono dans la poche, se met derrière le gars qui travaille, clic dans la poche, le gars fait ses mouvements habituels, clac à la fin de l'opération, ni vu ni connu » (*É*, p. 159) lui mérite une caractérisation particulièrement méprisante de la part de Linhart. Lorsqu'Etcherelli donne à son tour plus de précisions, elle atténue cette bassesse en rendant visible son moyen, « un énorme chronomètre qu'il tenait dans sa paume ouverte ». (*ÉV*, p. 121)

imposée par la chaîne de montage, mais tandis que le premier la subit, l'autre y réagit et tente de lui opposer une résistance en recréant de l'histoire, individuelle pour Mustapha redevenu petit « berger assis sous l'olivier » (*ÉV*, p. 235), collective pour ses camarades atomisés par l'organisation du travail mais ré-agrégés en « peuple » – même si « de clochards extasiés ». Le dernier groupe nominal laisse deviner le succès tout relatif et temporaire de l'entreprise, que confirme l'inaboutissement de l'initiation dont elle reproduit les linéaments. Les modes de pensée ne sont pas achevés et se complètent l'un l'autre, à preuve la « musique » produite par la chaîne indépendamment d'un chant dont la seule existence atteste un défaut de la première : « Les moteurs de la chaîne grondaient sur quatre temps, comme une musique. Le plus aigu était le troisième. Il pénétrait par les tempes telle une aiguille, montait jusqu'au cerveau où il éclatait. » (*ÉV*, p. 88) Dans les deux cas la manifestation est artialisée (ou artistique), située dans le temps et d'un effet semblablement douloureux : la mélodie arabe agissait, elle, comme « une épingle dans la chair qui agrandit un trou » (*ÉV*, p. 235), si bien que seules les régions affectées – le cerveau ou la chair, la réflexion ou la sensation – divergent<sup>66</sup>.

Cette complémentarité montre la complexité de l'univers de l'usine et des rapports de pouvoirs qui se jouent dans son enceinte – et, sur un plan narratif plus concret, dans les actions des personnages. Ainsi le contremaître Gilles, « beau [...] militant de banlieue » (*ÉV*, p. 106) selon Élise, est un communiste sincère qui traite ses subordonnés sans affection mais avec justice ; ceux-ci pourtant le jugent sévèrement sur son non-racisme (pour les Français...) ou sa conception, effectivement obsolète en régime Citroën, du travail bien fait. Les pensées et les conduites regroupées sous les concepts d'ensauvagement et de dé-domestication, pour mutuellement disruptives qu'elles soient, forment donc un tout – l'image des courants marins revient à l'esprit – dont la finitude apparaît dans son rapport à la société extérieure à l'usine. Son dedans et son dehors, pour reprendre les termes lévi-straussiens à propos de la magie et de la science, font chacun « système », ils sont « articulé[s] » et « indépendant[s] » ; d'un côté l'usine (le travail), de l'autre la ville (la guerre). Ce positionnement ne les empêche pas de se

---

<sup>66</sup> Compte tenu de l'importance symbolique de l'épingle dans l'élaboration de la valeur-travail – elle ouvre sa première discussion moderne par Smith, citée ci-dessus –, l'usage métaphorique insistant, dans un texte industriel, de petits objets pointus (aiguille, épingle, « épine » [*ÉV*, p. 135] aussi) serait à interroger plus avant. Je noterai seulement que sa dispersion fait écho à celle du réseau sémantique de l'eau : plus discrète, elle en partage néanmoins l'éclatement. On se réfère ainsi tour à tour au travail – dont l'image rend bien compte de l'usure qu'il cause, par à-coups qui grignent ou picotent le travailleur –, à sa résistance, ou encore au domaine sentimental.

mirer l'un dans l'autre : le travail laisse aussi sa marque sur l'espace urbain et, surtout, guerre et travail ont beaucoup en commun. La nuance introduite par Lévi-Strauss lorsqu'il reconnaît « l'analogie formelle qui les rapproche et fait du premier [système] une sorte d'expression métaphorique du second » permet de formaliser ces rapports en réfléchissant les liens narratifs des réalités guerrière et industrielle, véritablement au cœur de la « vraie vie » d'Élise, comme l'interaction (métaphorique) non pas simplement de deux situations isolées mais de deux conditions anthropologiques – on revient aux considérations sur la mort et le travail menées autour de *Germinal* –, de deux façons d'appréhender le monde environnant et la place qu'y occupe l'être humain.

Ces façons sont distinctes et, à plusieurs égards, opposées. Il n'existe pas d'équivalence simple entre le travail et la guerre, néanmoins leur évaluation réciproque permet de mieux les comprendre séparément et de révéler leurs contradictions internes. La destruction inhérente à la production et à la consommation capitalistes, par exemple, longuement décrite, prouvée et argumentée par David Graeber<sup>67</sup>, est violemment et succinctement mise en lumière par la réflexion guerrière. La constance de ces implications permet par ailleurs d'expliquer celle de la métaphore, d'une ponctualité militaire dans ses rendez-vous littéraires avec le travail. Les deux cependant n'usent pas du même langage, comme les relations antinomiques à l'écriture de la guerre d'Algérie et de l'usine thématiques par Etcherelli le montrent. L'imperméabilité du parler de la chaîne de montage, avec son débit propre mais aussi ses vocables adaptés (les snapons, les plages), souligne cette intransmissibilité : l'expérience de l'usine est incommunicable à qui ne la connaît pas. Ainsi Lucien qui, Henri le lui rappelle, veut initialement « témoigner par la plume » (*ÉV*, p. 136) de sa vie d'ouvrier est forcé d'y renoncer. Le côté suranné de l'expression – qui rappelle le « porte-plume » de Bernier et ses « pancartes en gothique » (*ÉV*, p. 102) – est le signe de son inadéquation, aussi Lucien s'empresse-t-il d'exprimer sa propre inaptitude au moyen d'une métaphore plus actuelle : « Toute la journée, je suis comme une caméra qui enregistre des images. Le soir, je m'écroule. Les images ne sortent pas de moi. » (*ÉV*, p. 137)

---

<sup>67</sup> David Graeber, *Des fins du capitalisme. Possibilités 1 – Hiérarchie, rébellion, désir*, trad. Maxime Rovere et Martin Rueff, Paris, Payot, 2014 [2007], 363 p.

La comparaison cinématographique – soit à un médium autre que l’écrit – illustre l’intransitivité : si Lucien ne peut exprimer les « images » du travail, c’est qu’il ne peut les traduire en mots compréhensibles pour tous. Il ne cherche en effet qu’à rendre compte, alors que seul un effort de mise en forme permet la translation recherchée. C’est, du moins, ce que laisse paradoxalement entendre Henri lorsqu’il relaie à son tour et porte à son point culminant (ou inférieur) le trope maritime : « la classe ouvrière, s’exclame-t-il, c’est vingt mille lieues sous les mers » (*ÉV*, p. 136). S’il allégorise ainsi la mise à l’écart obligée des travailleurs industriels dans une société aveugle, comme Roland Barthes l’a relevé dans ses *Mythologies*, aux « opération[s] technique[s] et tout humaine[s] d’ajustement » dont procèdent les objets de consommation qu’elle utilise – et particulièrement les automobiles, apparemment « tomb[ées] [...] du ciel<sup>68</sup> » –, il le fait au moyen d’un renvoi intertextuel à Jules Verne, lequel redonne à l’usine sa place dans la littérature : là où Claire Etcherelli et bien d’autres, avant et après elle, l’ont inscrite. Réinsertion ambiguë cependant, compte tenu de la dimension tayloriste du roman vernien : les matelots du Nautilus sont autant d’ouvriers ou d’esclaves au service du capitaine Nemo – qui verse, certes, une larme à la mort de l’un deux, mais pour le remplacer immédiatement par un autre maillon anonyme et redémarrer les moteurs.

## **L’absence des morts**

Ce rapport différencié des expériences du travail et de la guerre avec la littérature constitue, outre le signe d’une appartenance à des régimes de pensée distincts, la clef respectivement de leur transmission et de leur refoulement. Dans *Élise ou la vraie vie*, la guerre est une « bataille de l’écrit » journalistique, dont l’actualité trop pressante empêche le travail formel nécessaire à son expression. La réalisation éventuelle de ce labeur, cependant, n’est pas exclue : le roman se

---

<sup>68</sup> Roland Barthes, « La nouvelle Citroën », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 140-1. Plus violent – on est en pleine grève à Peugeot-Sochaux –, Charles Lorient décrit lesdites « opérations techniques » comme suit : « Une bagnole, ce n’est donc pas seulement une carrosserie banalisée sur un antique moteur à explosion, ce n’est pas seulement de la matière grise de Cravate [chef], du savoir-faire et du labeur d’esclaves, c’est, en plus, de la hargne et de la vacherie de Cravate, et c’est enfin, technologie de pointe, du rêve criminel d’OS de pendre des centaines de salauds par leur cravate. » (*Charlie Hebdo*, 18 novembre 1981, n° 575.)

termine sur l'évocation d'une « espérance » couvant « sous les cendres » dans l'attente du « souffle qui l'attisera » (*ÉV*, p. 276), image organique de la montée différée de l'espoir qui rappelle celle de la « germination » des hommes « grandissant pour les récoltes du siècle futur » qui clôt le roman minier de Zola (*G*, p. 405) et qui peut être interprétée comme un appel personnel à une remémoration partagée. Les passages entre les deux « paliers » en effet sont fluides. Maurice Halbwachs effectue le rapprochement sur la base de l'unicité des « cadres sociaux » qui les organisent, définissant ainsi la mémoire individuelle comme un « point de vue sur la mémoire collective<sup>69</sup> » : si chacun a le sien propre, selon la place occupée vis-à-vis du matériau mémoriel, celui-ci reste inchangé peu importe l'angle sous lequel on l'envisage. Chez Etcherelli, la stase momentanée relève d'un oubli individuel désiré mais garant de la maturation prochaine du souvenir collectif, selon la relation dialectique de ces deux termes qu'on a vue nécessaire à toute prise en charge mémorielle conséquente, aux dires de Tzvetan Todorov, qui suggère encore que « loin de s'y opposer, la mémoire *est* l'oubli : oubli partiel et orienté, oubli indispensable<sup>70</sup> ». Dès lors le texte, s'il symbolise la rupture qui a lieu à l'époque dans la passation de l'expérience de la guerre et thématise les conditions d'une amnésie à venir, croit – ou veut croire – à la potentialité d'une mémoire, ressoudée après une période d'occultation...

Cinquante ans plus tard, *Élise* s'est fourvoyée. Force est de constater que l'oubli « partiel et orienté » a trop longtemps été oubli total et hermétique pour avoir un avenir. Cela n'empêche pas le passé de ressurgir, bien sûr : le Churchill très freudien qu'on a croisé en épigraphe de *Meurtres pour mémoire* le savait bien. Il le fait toutefois sous des formes déplacées – l'expression « *devoir* de mémoire » le montre à elle seule – qui mènent à ce que Todorov dénonce comme *Abus de la mémoire*, c'est-à-dire à une remémoration sans autre fondement que la conservation d'événements révolus, qui nous coupent du temps présent. Car s'il est essentiel de recouvrer le passé, « cela ne veut pas dire que le passé doit régir le présent, c'est celui-ci, au contraire, qui fait du passé l'usage qu'il veut<sup>71</sup> ». Et c'est bien la première et malheureuse

---

<sup>69</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950, p. 33.

<sup>70</sup> Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 140. L'auteur souligne.

<sup>71</sup> Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, *op. cit.*, p. 24.

proposition qui me vient à l'esprit, tout extérieure que je sois à ces événements et avec la distorsion qu'une telle extranéité suppose, lorsque je lis les réflexions de Boucheron et Riboulet suite aux attentats de janvier 2015 :

À la croisée exacte du chassé-croisé meurtrier de la rue Copernic entre l'antisémitisme de l'extrême droite [plus tôt : « le vieil antisémitisme d'État »] et la haine des Juifs qui s'autorise de la souffrance du peuple arabe se trouvait déjà, pour la France, l'immense blessure algérienne – où l'on retrouve Maurice Papon, préfet régional à Constantine depuis 1956, préfet de police à Paris lors du massacre de Charonne le 17 octobre 1961, où l'on retrouve l'OAS et le putsch des généraux, dont l'un donne désormais son nom à une rue de Béziers, mais où l'on retrouve aussi les atrocités de la guerre civile algérienne, le GIA, les attentats en France après que l'on a volé la victoire électorale du Front islamique du salut (huit morts à la station RER de Port-Royal, [...] c'était le 3 décembre 1996 [...])<sup>72</sup>.

La citation est tronquée car « à tirer ce fil, c'est toute la pelote qui vient<sup>73</sup> », celle qu'en dépit de ses épingles ou ses aiguilles Élise n'osait pas tout à fait – quoique, à bien y penser les « corps que l'on jette [à l'eau] certaines nuits de grosse rafle, dans l'ivresse de la haine » (*ÉV*, p. 270), sont peut-être aussi, dans un roman publié en 67, ceux d'octobre 1961 – ou n'avait tout simplement pas les moyens de dévider. Celle, finalement, d'un monstrueux ratage dans la préservation de l'histoire.

Si l'identité d'un groupe se bâtit d'abord sur sa mémoire, il faut reconnaître avec Joël Candau que « [cette] mémoire collective est sans doute davantage la somme des oublis que la somme des souvenirs<sup>74</sup> », et par conséquent que les membres d'un groupe ont d'abord en commun ce qu'ils ont oublié du passé partagé. Afin de mieux comprendre la signification et les retombées d'un tel état de fait, un détour par la Grèce ancienne n'est pas aussi incongru qu'il en a l'air : pour refonder la cité après la guerre civile qui suivit la défaite dans le Péloponnèse, les Athéniens firent serment en l'an 403 avant notre ère de « ne pas se rappeler les maux du passé » (*me mnesikaeîn*). En d'autres mots, ils se livrèrent sciemment et à l'instigation des vainqueurs

---

<sup>72</sup> Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet, *op. cit.*, p. 119. Les auteurs font référence à l'attentat du 3 octobre 1980, présumément lié à la situation palestinienne, contre la synagogue de la rue Copernic. Cette première violence antisémite depuis la Deuxième Guerre mondiale survient alors que « Maurice Papon était ministre du Budget sans que pratiquement personne n'y trouve à redire » (p. 117).

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>74</sup> Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], p. 72-3.

démocrates des combats à l'opération intellectuelle que les Français des années 1960 firent tous plus ou moins inconsciemment, selon Nelly Wolf. Il ne s'agit pas là des seules occurrences historiques du phénomène, peu s'en faut – qu'on pense, entre autres, aux suites du génocide rwandais et à ceux des peuples autochtones partout à travers le monde –, mais l'exemple grec a ceci de particulier qu'il présente les rouages mêmes de sa structure dans une pureté qu'il est tentant de qualifier de « tragique ». En prêtant ouvertement serment les Athéniens évaluent le marché de l'oblitération et l'acceptent jusqu'au parjure, puisque jurer d'oublier c'est forcément se souvenir.

Cette dualité est au centre de l'analyse que fait Nicole Loraux de l'événement : « Comme si la mémoire de la cité, suggère-t-elle, se fondait sur l'*oubli du politique comme tel*<sup>75</sup>. » Ce glissement a pour fin de neutraliser le *krátos* – la victoire, la supériorité d'un parti sur un autre<sup>76</sup> – dans *demokratía*, au nom d'un idéal d'unanimité qui minimise la division et le débat<sup>77</sup>, qui lui sont pourtant consubstantiels, afin de « se masquer à elle-même [la *pólis*] la réalité de son fonctionnement<sup>78</sup> ». Le parallèle est risqué – quoique l'historienne s'en autorise de semblables, à propos des crimes contre l'humanité commis entre 1939 et 45 –, mais cette automystification paraît aussi le fait de la France d'après-guerre à l'égard de ses pratiques coloniales et de leurs conséquences : Stora montre bien que la censure qui frappe la guerre d'Algérie en métropole vise à préserver la population de la simple *réalité*<sup>79</sup>. Et dans les deux cas le conflit ne s'efface pas si aisément : « le prix à payer pour [l']oubli<sup>80</sup> » est d'importance. L'examen des plaidoyers juridiques de l'époque permet à Loraux de conclure que « barrer la mémoire n'[a] d'autre

---

<sup>75</sup> Nicole Loraux, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot, 2005 [1997], p. 40. L'auteure souligne.

<sup>76</sup> La définition courante de la démocratie antique comme « pouvoir du peuple » élude la dimension conflictuelle également contenue dans le *krátos* : le pouvoir n'est pas donné, il s'acquiert ou se négocie et les débats de l'agora le rappellent.

<sup>77</sup> Cet idéal n'est pas conditionnel à la démocratie. Dans le récit des trois races et des trois métaux de la *République*, le *dèmos* est décomposé en catégories et en fonctions mais le *krátos* n'entraîne pas de rapports de domination pour autant : la distribution des biens est à l'inverse du mérite. Les gardiens de la cité, désignés tels car leur âme est mêlée d'or, ne peuvent en posséder matériellement puisqu'« il n'est pas pieux de souiller cette possession divine, en l'alliant à la possession de l'or mortel ». (Platon, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2008 [380 ACN], III, p. 205.)

<sup>78</sup> Nicole Loraux, *op. cit.*, p. 20.

<sup>79</sup> Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 70.

<sup>80</sup> Nicole Loraux, *op. cit.*, p. 195.

conséquence que de mettre l'accent sur une mémoire hyperbolisée mais figée<sup>81</sup> », ce qui nous ramène en droite ligne au phénomène d'« inflation mémorielle » constaté par Wolf suite à l'amnésie collective de la période gaullienne, ou encore à la « pelote » empoisonnée de Boucheron et Riboulet. Si maintenant l'on se risque à tirer de cette dernière un autre fil, en projetant sur fond contemporain les réflexions étymologiques sur la démocratie de Loraux, le constat n'est guère plus riant mais en regard, cette fois, du pendant thématique de la guerre chez Etcherelli et sujet principal de cette étude : le travail.

Dans *La méésentente*, Jacques Rancière explique le triomphe actuel de ce qu'il désigne comme « post-démocratie », soit « le paradoxe qui fait valoir sous le nom de démocratie la pratique consensuelle d'effacement des formes de l'agir démocratique<sup>82</sup> », par l'abandon de plusieurs conditions fondatrices du régime premier. Celui-ci aurait notamment renoncé à se définir comme le pouvoir du peuple<sup>83</sup>, c'est-à-dire qu'au court-circuit du *krátos* des Athéniens nous aurions substitué celui du *dèmos* – voire nous les aurions « additionnés » car, si les « démocraties<sup>84</sup> » en cause ne sont pas les mêmes, Rancière parle aussi d'excès consensuels. Les conséquences sont multiples : d'une part la société supposément « sans classes » est le lieu d'une nouvelle exclusion plus insidieuse que ses formes antérieures, d'autre part le « partage du sensible » réaménagé qui résulte de l'effacement du peuple et, dans son acception marxiste, du travailleur est corollaire de phénomènes sociaux de vaste portée.

Il y a vingt ans, nous n'avions pas beaucoup moins d'immigrés. Mais ils portaient un autre nom : ils s'appelaient travailleurs immigrés ou, tout simplement, ouvriers. L'immigré aujourd'hui, c'est d'abord un ouvrier qui a perdu son second nom, qui a perdu la forme

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 265-266.

<sup>82</sup> Jacques Rancière, « Démocratie ou consensus », dans *La méésentente. Politique et philosophie, op. cit.*, p. 142.

<sup>83</sup> Abandon signifié avec ironie – ou une grande naïveté – par le titre de l'émission du 12 avril 2016 de *Du grain à moudre* (par Hervé Gardette, sur France Culture) : « Faut-il confier la démocratie au peuple ? » Disponible en ligne : <http://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-moudre/faut-il-confier-la-democratie-au-peuple>

<sup>84</sup> Sur l'évolution du mot « démocratie » dans le vocabulaire politique, on se référera à Francis Dupuis-Déri, *Démocratie. Histoire politique d'un mot aux États-Unis et en France*, Montréal, Lux, 2013, 446 p. L'auteur montre que sa conception actuellement dominante résulte d'un retournement sémantique qui remonte au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui signifie qu'elle est postérieure aux révolutions des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Les systèmes de gouvernement qui sont issus de ces dernières et qu'on associe à l'idée de démocratie ont de fait été instaurés contre cette idée, porteuse de connotations négatives et plébéiennes aux yeux des élites politiques, jusqu'à ce que le terme en vienne à progressivement désigner ce qui était jusqu'alors appelé « république », à savoir un régime libéral électoral.

politique de son identité et de son altérité, la forme d'une subjectivation politique du compte des incompétents. [...] Ce qu'il a perdu, c'est son identité avec un mode de subjectivation du peuple, l'ouvrier ou le prolétaire, objet d'un tort déclaré *et* sujet mettant en forme son litige<sup>85</sup>.

*Élise ou la vraie vie* représente l'état qui précède cette dé-subjectivation de la figure ouvrière, avant qu'elle ne « se scinde [...] en deux : d'un côté, l'immigré ; de l'autre, ce nouveau raciste auquel les sociologues donnent significativement un nom de couleur, l'appelant "petit Blanc", du nom naguère attribué aux colons modestes de l'Algérie française<sup>86</sup> ». Et pourtant, la scission se profile dans la contradiction que recèle la xénophobie des ouvriers blancs et communistes – « Ceux-là qui auraient dû les accepter, les reconnaître, les avaient repoussés, eux qui clamaient dans leurs congrès : "Prolétaires de tous les pays, unissez-vous." » (*ÉV*, p. 236) – et, sur un plan métaphorique, dans la liquidation des deux travailleurs principaux du roman, hormis Élise. (Cette dernière ne s'intègre de toute façon jamais vraiment à l'usine : les cris de ses collègues masculins l'en empêchent et sa tâche, « écrire » [*ÉV*, p. 80] les défauts de fabrication, est inconciliable avec le refus de l'écriture que l'usine érige en norme.)

Pour représentative de l'oblitération de la guerre que soit l'abolition narrative conjointe de Lucien et d'Arezki, en effet, le décalage entre les moyens mis en œuvre pour parvenir à cette fin est révélateur du traitement du travail. Le premier est mis à mort par le texte, qui se contente de faire disparaître le second en insistant sur le cul-de-sac auquel sa recherche aboutit : impossible de savoir ce qu'il est advenu de lui. Si cette incertitude mine la pauvre Élise, elle conduit le lecteur à se demander si ce degré de vitalité « supérieur » à celui de Lucien n'est pas à mettre au compte de leur statut respectif. L'ouvrier français (c'est-à-dire, en France, *l'ouvrier* tout court) est tué, *l'ouvrier immigré* ce n'est pas sûr. Peut-être, justement, parce qu'il n'est tué qu'à moitié, parce qu'il n'a perdu qu'une des composantes de sa double identité : la même qui est aussi annihilée chez Lucien et dont la perte préalable – on se rappelle qu'Arezki est renvoyé

---

<sup>85</sup> Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 161. Le regard social pénétrant du polar et particulièrement de Daeninckx est à souligner encore une fois, lorsqu'un personnage de thésarde en histoire fait du Rancière dix ans avant Rancière : « Les immigrés ont remplacé les romanichels, les jeunes chômeurs ont pris la place des biffins. » (*Op. cit.*, p. 133-134.)

<sup>86</sup> Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 162.

de l'usine – explique sans doute sa fin tragique. « Il ne lui reste alors qu'une identité sociologique, dit Rancière, laquelle bascule alors dans la nudité anthropologique d'une race et d'une peau différentes<sup>87</sup> » et, pour l'amoureux algérien d'Élise, dans l'effacement textuel. En d'autres mots, si du travailleur immigré est soustrait le travailleur, il ne reste que l'immigré – un fantôme du texte qui pointe vers son avenir incertain. La « vraie vie » comme « prise de conscience » (*cf. supra*) tourne court : le peuple non seulement ne surmonte pas le jeu formel de la démocratie, il se délite.

Ces dernières réflexions sont à prendre avec toutes les réserves que l'orientation prospective qu'elles prêtent au roman suppose. Si rien n'est moins sûr que leur validité, je porterai à leur défense qu'elles tiennent de la lecture « actualisante » que défend et revendique Yves Citton dans *Lire, interpréter, actualiser* : « elle[s] s'attache[nt] à exploiter les virtualités connotatives des signes [du] texte [...] afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète » pour, finalement, « apporter un éclairage dépaysant sur le présent<sup>88</sup> ». Qu'on accepte ou non ce plaidoyer, le recours à la pensée de Rancière a le mérite de nuancer la stricte opposition de la guerre et du travail en termes mémoriels qui, de prime abord – c'est-à-dire si l'on s'en tient à l'analyse de leur rapport à l'écriture –, apparaît trop simple pour rendre compte d'une réalité complexe. On a vu l'usine évacuer la médiation graphique obligée qui « fige » et « hyperbolise » la guerre, dans les mots de Loraux, et rend dangereusement branlantes les projections textuelles de sa mémoire. Elle offre plutôt un accès à sa réalité au sujet tout en ménageant la possibilité de sa mise en forme, selon un processus en deux temps qui induit un décalage reproduit dans celui entre le titre du roman qui en résulte, dont la troisième personne crée une certaine distance, et sa narration, liée à un « je » très intériorisé. Tous ne parviennent pas à réaliser ce programme, cependant, et la « vraie vie » n'est pas nécessairement positive : la connaissance qu'elle engendre peut être terrible au point d'en faire rechercher activement le refoulement, ainsi qu'Élise le constate, et elle a partie liée avec la mort – c'est un « mortel réveil » (*ÉV*, p. 98), qui emporte son frère parce qu'il a voulu vivre vraiment.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>88</sup> Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 265.

Or, si dans la conjugaison de l'accident de Lucien à la disparition d'Arezki on lit le remplacement de la figure du travailleur par celle de l'immigré, la transmission de l'expérience de l'usine devient elle aussi incertaine, alors même que c'est un « oubli » – celui de l'idée de peuple – qui explique la mutation effective selon Rancière. Pour peu en effet que l'on sorte (encore) du texte, les processus mis en évidence dans la mémoire collective empêchée de la guerre d'Algérie empruntent un tracé que reprennent ceux qui régissent une invisibilité ouvrière contemporaine qu'on ne peut expliquer simplement par des fermetures d'usines, aussi catastrophiques soient-elles : un rapprochement qu'il s'agira d'avoir en tête lorsqu'on examinera, chez François Bon, les implications sociales, imaginaires, « paysagères » aussi de tels événements. Si la métaphore guerrière continuera à servir de guide pour interpréter au moins en partie les textes, la thématization d'une panne de transmission basculera complètement du côté du travail – à moins, bien sûr, que l'on ne garde en mémoire l'exemple de Claire Etcherelli, comme la modernisation française semble l'avoir (malheureusement) fait de l'Athènes antique.

\*

À ce point terminal de l'étude de la représentation de l'usine dans *Élise ou la vraie vie*, il convient d'effectuer un ultime virage pour noter que la fin absurde de Lucien, parallèlement à ses implications en regard du devenir du travail et de la mémoire de la guerre, est hautement symbolique compte tenu de l'importance de la voiture – et partant de l'accident de voiture – dans l'imaginaire social des Trente Glorieuses. Les accidents de Françoise Sagan, de Roger Nimier, d'Albert Camus et de Michel Gallimard, le *Week-end* de Godard ou les *Tricheurs* de Carné ne sont que des exemples d'une longue liste d'occurrences réelles ou fictives du phénomène, dont Ross dresse l'inventaire<sup>89</sup>. À côté de ce rêve de vitesse et de sa variante cauchemardesque, la montée d'Élise à Paris est aussi risible que celle de d'Artagnan sur son bidet jaune – « Des gens fendaient les routes à de folles vitesses, et moi, je prenais le train pour la première fois » (*ÉV*, p. 60) – et la mort de Lucien encore plus : « Vie manquée, mort dérisoire.

---

<sup>89</sup> Kristin Ross, *op. cit.*, p. 37-74.

Les jeunes héros du siècle mouraient au volant dans le fracas de leurs bolides et lui se tuait sur un solex. » (*ÉV*, p. 267) Victime de sa mauvaise maîtrise d'un véhicule que Pierre Bergounioux a pu décrire comme un vélo équipé d'un « moteur idiot placé à un mètre du sol<sup>90</sup> », il représente l'envers de la vitesse triomphante que veut incarner la France d'après-guerre dans ses aspirations à la modernité hygiénique, technique et industrielle. Si la disparition d'Arezki montre la persistance, pour ceux qui y travaillent, du modèle sociétal de l'usine qu'une urbanité fraîchement rénovée est en voie d'étouffer, la rencontre impromptue de Lucien et d'un « camion venu en sens inverse » (*ÉV*, p. 263) témoigne des ratés de parcours et des dommages collatéraux du processus de modernisation capitaliste.

Elle en fournit aussi, à la manière négative et « photographique » du prolétaire marxien révélant l'humanité tout entière au moyen de son humanité nue (*cf. supra*), l'image la plus parfaite. Avatar raté des Rastignac venus conquérir Paris de leur province<sup>91</sup>, Lucien meurt violemment sur ce qui semble la nationale 13, soit l'une des principales de France, qui s'inscrit dans l'axe historique qui structure l'ouest de la capitale selon l'alignement des Champs-Élysées – emblème de réussite parisienne et haut lieu de la spéculation immobilière qui va de pair avec la modernisation urbaine – et de l'Arc de Triomphe – symbole historique et lieu de la tombe d'un autre inconnu. Sa sœur s'apprête alors à reprendre son train poussif pour Bordeaux, tandis que sa maîtresse s'empresse de rejoindre son unique ami, choix nettement plus judicieux que le précédent : Henri possède une voiture.

---

<sup>90</sup> Pierre Bergounioux, *La mort de Brune*, Paris, Gallimard, 1996, p. 137. Fait intéressant, l'auteur anonyme de l'article Wikipédia consacré au VéloSoleX (la marque déposée) en fait quant à lui « la 2CV des cyclomoteurs » des années 1950 et renchérit en note à propos d'autres objets emblématiques de l'époque : « Position comparable à celle tenue par le BiC, leur exact contemporain, vis-à-vis du stylo à bille, ou de l'Opinel, pour le canif. » (Page consultée le 18 avril 2016.)

<sup>91</sup> On remarquera par ailleurs que le trajet qu'il empruntait plus tôt pour se rendre à l'usine, le même que sa sœur (*cf. supra*), est l'exact opposé de celui du héros balzacien dans Paris.

**François Bon**

**& Robert Linhart, Nathalie Kuperman,  
Dominique Manotti**

**Le temps d'après le travail**

## INTERLUDE

### *Représenter le temps*

*S'il est vrai [...] que raconter c'est laisser des traces, c'est à la fois mourir et accepter notre condition mortelle, la littérature et l'art en général seraient alors la tentative sans cesse répétée, parce que sans cesse manquée et toujours à recommencer, d'abolir le temps.*

– Thierry Hentsch, *Le temps aboli*, 2005 –

François Bon, s'il a écrit sur plusieurs sujets depuis, de la banlieue parisienne<sup>1</sup> aux Rolling Stones<sup>2</sup> en passant par l'incendie d'un complexe hôtelier de Montréal<sup>3</sup>, est entré en littérature par la porte du travail. Ou plutôt, il a quitté celui-ci pour arriver à celle-là : *Sortie d'usine*, son premier roman publié en 1982 aux éditions de Minuit, problématise dès le titre une certaine équivoque du rendu littéraire du travail, selon laquelle on – en l'occurrence le narrateur, qui n'accède à la première personne qu'aux dernières pages d'un livre qui emprunte jusqu'alors la troisième – ne peut parler de l'emploi industriel sans préalablement y renoncer, en « sortir ». Pourtant, cette manière de « désertion » marque paradoxalement le retour dans la fiction française du thème, très présent dans les romans sociaux des deux derniers siècles puis mis sur la touche après la Deuxième Guerre mondiale. Les mouvements combinés, celui du texte et celui de la littérature, suggèrent le rapport particulier au temps du thème traité : l'un et l'autre ne semblent intervenir qu'à « contretemps » (*ÉV*, p. 235) sur le travail, témoins le roman de la Troisième République, selon Nelly Wolf<sup>4</sup>, et la pauvre Élise sur la rive du chant-fleuve. C'est que le travail est créateur de durées qui lui sont particulières mais ne sont pas pour autant

---

<sup>1</sup> *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988, 222 p.

<sup>2</sup> *Rolling Stones, une biographie*, Paris, Fayard, 2002, 673 p.

<sup>3</sup> *L'incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel, 2009, 182 p.

<sup>4</sup> Cf. *supra* et Nelly Wolf, « Lieux communs sur l'ouvrier », dans *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, p. 63-96.

compatibles entre elles : « le rythme étriqué » engendré par la chaîne, chez Claire Etcherelli (*ÉV*, p. 234), s'oppose à sa réaction ensauvagée, le « rythme précipité » des mains qui scande la mélodie jaillissante (*ibid.*).

L'observation de ces temporalités et de leurs interférences ajoute à la compréhension de la difficile mise en forme du travail, redevable par ailleurs de sa charge idéologique (*cf. supra*). Elle permet aussi de mieux saisir ses transformations internes et les significations qu'il endosse pour les personnes qui en font l'expérience à une époque donnée, car le travail fait converger et se cristalliser, dans le temps, des tensions sociales souvent cruciales. Il a de ce fait gagné une importance énorme, et très concrète, dans la vie des individus de nos sociétés de capitalisme avancé – « ce qu'on est » s'y résume souvent à « ce qu'on fait », dans une équivalence entre identité de la personne et identité professionnelle aux effets délétères sur le psychisme des salariés<sup>5</sup> –, tandis que sa portée imaginaire ne cesse elle aussi de grandir depuis son instauration comme « valeur », jamais démentie ensuite, par les économistes du tournant du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. À ces deux ordres de représentation on peut faire grossièrement correspondre des théorisations concurrentes du travail : dans sa conception « expressive » marxienne, il permet la définition et l'épanouissement de l'être humain par le geste producteur, tandis que celle dont il sera question ici est « instrumentale » car elle l'engage dans un procès transactionnel. Faut-il le dire, ces conceptions coïncident rarement. Si Adam Smith attribue, dans sa *Recherche sur la nature et les causes des richesses d'une nation*, sa première signification homogène au travail, c'est sans le définir en soi, ce qui corrompt le caractère absolu que lui prête la critique expressive. Au contraire, le fait d'introduire et de discuter sa division dans un traité d'économie politique, dès le premier chapitre qui plus est<sup>7</sup>, l'érige en puissance créatrice abstraite et toute

---

<sup>5</sup> Cf. Marcelo Otero, *L'ombre portée : l'individualité à l'épreuve de la dépression*, Montréal, Boréal, 2012, 374 p.

<sup>6</sup> C'est-à-dire au moment des débuts de la théorie esthétique, qui incidemment discute elle aussi de « valeur », comme le relève Éric Méchoulan dans un entretien avec Jean-François Bourgeault (novembre 2011, disponible sur *Radio Spirale*) réalisé à l'occasion de la parution de *La crise du discours économique*, ouvrage dans lequel Méchoulan procède selon une approche économique « comparatiste » qui montre que « le discours économique, loin d'être sorti de son moment d'inauguration au XVIII<sup>e</sup> siècle, en figure au contraire le parachèvement » et ouvre ainsi la voie à celle que je tente ici sur un plan davantage sociologique. (Éric Méchoulan, *La crise du discours économique. Travail immatériel et émancipation*, Montréal, Nota bene, 2011, p. 37.)

<sup>7</sup> Dominique Méda remarque que ce positionnement dans la démonstration smithienne – dont l'introduction s'ouvre par ailleurs sur le « travail annuel d'une nation » (je souligne) – l'oriente tout entière, en posant dès son abord que c'est le travail humain et son organisation qui sont à la base de la production exponentielle de la richesse à laquelle

relative. Au nom d'une « nature humaine » caractérisée par sa « propension à permuter, troquer, et échanger une chose contre une autre<sup>8</sup> », Smith instrumentalise le travail en faisant de lui l'étalon de cet échange, soit un trait construit mais essentialiste auprès duquel la monnaie n'est qu'un substitut secondaire.

Par conséquent, dit-il, la valeur d'une marchandise, pour l'individu qui la possède et qui a l'intention de ne pas en faire usage ou de ne pas la consommer lui-même mais de l'échanger contre d'autres marchandises, est égale à la quantité de travail qu'elle lui permet d'acquérir ou dont elle lui permet de disposer. Le travail est donc la mesure réelle de la valeur échangeable de toutes les marchandises<sup>9</sup>.

Le travail comme action s'efface derrière la valeur d'échange, c'est-à-dire que la notion gagne son unité au prix de sa vacuité : lorsqu'il dit « le travail » on ne saura jamais *duquel* Smith parle, s'il est question d'artisanat ou d'agriculture. Mais pour en faire un outil de calcul effectif sur lequel fonder cet échange, l'économiste doit encore déterminer le moyen de le quantifier, de manière à pouvoir comparer entre elles des unités de travail. La « peine endurée » et l'« ingéniosité exercée » s'avérant trop difficiles à évaluer dans les faits<sup>10</sup>, le critère retenu est celui du temps travaillé, le seul réellement objectif mais aussi le plus impalpable : la peine et l'ingéniosité laissent des traces immédiates, sur le corps du travailleur ou sur son ouvrage.

Si une telle appréhension établit de prime abord une distinction entre travailleurs « utiles » et « inutiles » et contient, en germe dans sa vision d'un labeur sécable comme le temps, le taylorisme, elle demeure une abstraction. Le travail est construit et instrumental, si bien que Dominique Méda qualifie cet état de « cadre vide [...] dont le seul intérêt est de rendre les différentes marchandises comparables<sup>11</sup> ». Ce flou du concept explique peut-être que, contrairement au discours purement économique de Smith, il a beaucoup évolué dans le temps : le cadre vide de la valeur-travail est à même de recevoir successivement des contenus différents,

---

est consacré l'ouvrage. (Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs Flammarion, 1998 [1995], p. 61.)

<sup>8</sup> Adam Smith, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations, livres I et II*, nouvelle traduction coordonnée par Philippe Jaudel, sous la responsabilité scientifique de Jean-Michel Seuret, Paris, Economica, 2000 [1776], livre I, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>11</sup> Dominique Méda, *op. cit.*, p. 63.

de l'extraction minière de *Germinal* à l'économie immatérielle à laquelle s'intéresse Nathalie Kuperman. Cet élargissement du salariat, corrélé à la réorganisation technique de tous ses secteurs, est à l'origine d'un nouveau rapport au travail caractérisé notamment, pour les individus qui le vivent, par une interpénétration des sphères publique et privée. L'immixtion n'est pas nouvelle : « les mondes du travail, explique Isabelle Berrebi-Hoffmann, sont des lieux où se redéfinit de façon continue au cours du temps l'imbrication entre les registres du privé et du public<sup>12</sup> ». Ce qui l'est, en revanche, c'est le degré d'enchevêtrement auquel elle est portée. De plus en plus, l'intime est placé au cœur des transformations du travail et de l'économie de service, tour de passe-passe qu'Éric Méchoulan résume joliment dans *Le crépuscule des intellectuels* : « L'ouvrier vendait, autrefois, sa force de travail comme quelque chose qu'il possédait. L'homme de services doit, aujourd'hui, échanger ce qu'il est<sup>13</sup>. » Le temps du travail n'est dès lors plus fondamentalement distinct du temps hors-travail, ce qui d'une part généralise jusqu'au vertige les calculs de valeurs établis par Smith et, de l'autre, change le contenu et la signification – laissés blancs par ce dernier – de l'acte. Sollicitant non seulement le savoir-faire mais le « savoir-être » des salariés, le travail est désormais le lieu de la « socialisation totale » constatée par Michel Lallement : il détermine un ensemble de rapports sociaux, parfois contradictoires, vécus à plusieurs niveaux et sans discontinuité par ceux qui y sont sujets<sup>14</sup>. Est en jeu ici une complexification progressive du réseau de sens recouvert par le signifié « travail » et des procès relationnels et temporels qu'il implique, qui n'est pas étrangère à son « retour » littéraire – tout relatif qu'il soit – amorcé par les textes de Leslie Kaplan et François Bon.

Et cependant, on l'a vu, Bon ne chante pas tant le travail que sa fin, pour le personnage de *Sortie d'usine* pour commencer puis, au fur et à mesure de la construction de l'œuvre, pour lui-même. Plus précisément, ses romans et récits parlent du travail depuis un monde où le travail

---

<sup>12</sup> Isabelle Berrebi-Hoffmann, « Le politique et l'intime : un couple en recomposition ? », dans Isabelle Berrebi-Hoffmann (dir.), *Politiques de l'intime. Des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2009, p. 9.

<sup>13</sup> Éric Méchoulan, *Le crépuscule des intellectuels. De la tyrannie de la clarté au délire d'interprétation*, Montréal, Nota bene, 2005, p. 217.

<sup>14</sup> Michel Lallement, *Le travail. Une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, 676 p. Ces rapports sont contradictoires dans la mesure où le travail est tout à la fois « processus d'extériorisation dialectique du sujet » (selon Hegel) et intériorisation du social : le recouplement de ces procès révèle des processus distincts qui divisent autant qu'ils intègrent les individus à une structure régulée.

n'existe plus, où il a tout juste cessé d'exister. La Lorraine de *Paysage fer* n'est que cela : un paysage entièrement façonné par des êtres humains qui l'ont déserté et se font désespérément rares, sauf dans les cimetières, si bien que leurs aménagements – plans d'eau bétonnés ou complexes industriels gigantesques – semblent bien dérisoires. L'usine de *Daewoo* est vide, fermée, bientôt démantelée ; le lecteur assiste au retrait une lettre géante à la fois de son nom qui orne la façade – un nom qui signifie « vaste univers », preuve qu'il n'est pas exagéré de parler de « monde » et de changement civilisationnel majeur. La présence matérielle du travail est niée par la suppression de ses installations ou l'absence de ses acteurs, absence conditionnelle à sa narration par Bon : cette dernière se construit sur le vide induit par un léger décalage temporel, dont les effets sont soulignés et renforcés dans les textes par un réseau d'images de l'oscillation et du basculement.

Le procédé résonne curieusement avec notre conception, indissociable du temps, de la valeur-travail. Méda explique que cette inscription durative a pour conséquence que « le travail n'est pas seulement *comme* le temps, il *est* le temps ; celui-ci est sa matière première, son ultime constituant<sup>15</sup> ». Cette équivalence, si elle trouve son origine chez Adam Smith, s'est intensifiée depuis dans la mesure où le temps ne sert plus seulement à mesurer le travail de l'extérieur : il est devenu un élément essentiel de ses nouveaux modes d'organisation. Le montrent de manière exemplaire le développement et l'application à des activités professionnelles de plus en plus variées du flux tendu, un concept qui agrège le principe de livraison en « juste-à-temps » à une disparition des stocks (de produits, de données, etc.) de façon à créer une circulation continue des individus, de la matière et de l'information. Tout est à la dernière minute et tout est urgent, dans un système dont la puissance « repose justement sur sa fragilité et sur sa vulnérabilité, qui imposent une mobilisation de tous les instants des salariés soumis à sa logique<sup>16</sup> ». Dès lors, si le travail est le temps dans sa matière comme dans sa mesure, qu'en est-il d'un temps post-travail ? Si l'on a longtemps cru, ou voulu croire, que la réponse résidait dans le loisir et qu'elle

---

<sup>15</sup> Dominique Méda, *op. cit.*, p. 63. L'auteure souligne.

<sup>16</sup> Jean-Pierre Durand, *La chaîne invisible. Travailler aujourd'hui : flux tendu et servitude volontaire*, Paris, Seuil, 2004, p. 60.

était concomitante avec une libération de l'être humain<sup>17</sup>, force est de constater que ce rêve d'une société affranchie du travail ne s'est pas réalisé ou a tourné au cauchemar du chômage.

Il faut donc chercher ailleurs. Le temps post-travail, autrement dit le « post-temps », s'abolit-il lui-même, dans une « fin du temps » qui s'apparenterait à la fin de l'histoire hégélienne revue par Alexandre Kojève<sup>18</sup> et Francis Fukuyama, c'est-à-dire à son terme final<sup>19</sup> ? Ou signifie-t-il l'entrée dans une temporalité autre, radicalement différente et proprement *anachronique*<sup>20</sup> ? Si l'on devine que les textes penchent davantage vers la deuxième option, qui offre des possibilités plus riches et plus complexes, il serait vain de chercher chez Bon une réponse univoque à ces questions, ne serait-ce que parce qu'une œuvre qui se déploie – forcément – dans le temps évolue et se transforme, et sa conception du temps avec elle. Le parcours qui suit tente plutôt de retracer cette évolution, au fil d'avancées et de détours balisés par les positions du carré dessiné au chapitre précédent. L'exemple de la chaîne de montage etcherellienne montre en effet que les rapports du non-travail et de l'ensauvagement sont noués

---

<sup>17</sup> Une proposition fallacieuse en soi, ce qui dès les années 1980 n'échappait pas à la lucidité pessimiste d'André Gorz : « Un travail qui a pour effet et pour but de faire économiser du travail ne peut pas, en même temps, glorifier le travail comme la source essentielle de l'identité et de l'épanouissement personnels. » (*Métamorphoses du travail. Critique de la raison économique*, Paris, Gallimard, 2004 [1988], p. 148.)

<sup>18</sup> Cf. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, réunies par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1979 [1947], 597 p. Kojève parle de la posthistoire comme d'un « éternel présent » de l'humanité revenue à l'animalité, état qui désigne la suppression dialectique de l'humain comme sujet historique. Dans une note qu'on souhaite à moitié sérieuse, il explique avoir longtemps cru cet état incarné par l'*American way of life*, avant de découvrir dans ce qu'il appelle le « snobisme japonais » une alternative humaine – en ce qu'elle distingue encore des sujets et des objets – à la posthistoire américaine (p. 427-443).

<sup>19</sup> « Hegel aussi bien que Marx croyaient que l'évolution des sociétés humaines n'était pas infinie, mais s'achèverait le jour où l'humanité aurait mis au point une forme de société qui satisferait ses besoins les plus profonds et les plus fondamentaux. Les deux penseurs avaient ainsi établi une "fin de l'Histoire" : pour Hegel, c'était l'État libéral ; pour Marx, la société communiste. [...] Cela signifiait [...] qu'il n'y aurait plus de progrès possible dans le développement des institutions fondamentales et des principes sous-jacents, parce que toutes les grandes questions auraient été résolues. » (Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 2012 [1992], p. 12.) Pour Fukuyama, cette fin coïncide avec l'avènement de la démocratie libérale – il se range du côté qu'il attribue à Hegel –, considéré effectif du fait que le libéralisme est, malgré de légers « retours en arrière », « destin[é] à triompher à long terme » (p. 246).

<sup>20</sup> Dans cette optique, la relation du « post-temps » au temps ressemble davantage à celle de la fin de l'histoire à l'histoire qui ressort de la critique derridienne de Kojève et Fukuyama : elle est intrinsèque au processus historique à chacun de ses moments, lesquels ne mènent pas à une fin définitive puisqu'une pensée non binaire de l'événementialité exclut que l'on se fie « à une temporalité générale ou à une temporalité historique faite de l'enchaînement *successif* de présents identiques à eux-mêmes et d'eux-mêmes contemporains ». (Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 119.) Dès lors il se pourrait, sur la base d'une proposition de Kojève et au conditionnel, qu'« au même lieu, sur la même limite, là où s'achève l'histoire, là où finit un certain concept déterminé de l'histoire, là précisément l'historicité de l'histoire commence, là enfin elle a la chance de s'annoncer – de se promettre » (p. 125).

par une disruption temporelle du travail. Le temps apparaît dès lors comme l'agent transformateur d'un carré à l'appartenance sémiotique de plus en plus lointaine : il en occupe le centre relationnel et organise les culbutes de ses pôles autour de son axe.

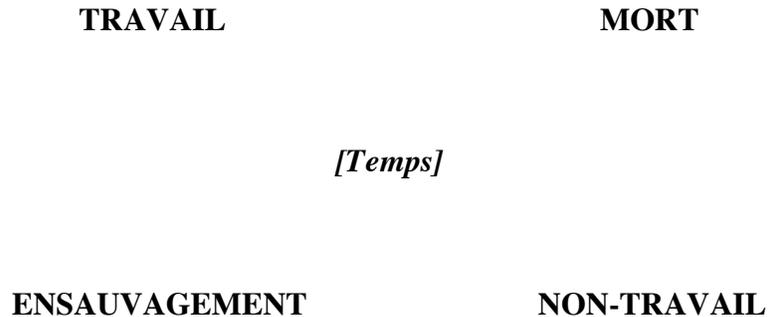


Figure 2. Deuxième carré du travail

Dans *Sortie d'usine*, le temps de la fin du travail est celui d'une bascule de la vie vers la mort qui correspond à un passage du travail au non-travail par le biais d'une tentative d'ensauvagement carnavalesque. Le mouvement est suspendu l'instant de la coupe (dans l'espace, cette fois) opérée par le récit ferroviaire qui exclut un sommet et interdit le réagencement de la figure : si *Paysage fer* transforme les étangs en « rectangle[s] » (*Pf*, p. 33), il triangule le carré par mise à mort de l'ensauvagement. *Daewoo* finalement déporte l'attention du substantif vers le préfixe du « post-temps », tout en gardant en mémoire la perspective « spatiale » sur l'histoire retenue par l'œuvre précédente : le texte décrit un « après », dans le temps et dans le monde, qui se manifeste entre autres par un ensauvagement de la forme romanesque elle-même.

## CHAPITRE 2

# Le Passage

*Sortie d'usine* (1982)

& *L'établi* (1978)

*Rien ne se passe, quelque chose se passe,  
on est hors temps, sous le ciel de l'usine.*

– Leslie Kaplan, *L'excès-l'usine*, 1982 –

Le titre du premier opus thématise immédiatement la dialectique du tout et du rien, de la présence et de l'absence, qui traverse les textes de François Bon : l'existence de l'usine est posée en même temps, voire *par le fait même*, qu'on en sort. Il résume bien en cela le parcours narratif proposé par un livre qui relate, au long de quatre « semaines » qui sont autant de chapitres centrés chacun sur un événement (un accident, un décès, une grève, la peur et le départ), la vie industrielle dure, violente, camarade aussi et drôle par moments. Vie surtout qui côtoie toujours la mort : les deux moments de la relation, imbriqués, sont séparés et étalés dans ce chapitre, qui reproduit le tracé des « Passages » qui scandent le roman. Les implications de ce rituel d'accompagnement d'un mort sur le lieu du travail vers l'extérieur seront progressivement délimitées après une étude de la vie de l'usine, c'est-à-dire de sa mise en texte. C'est dire également que l'analyse finalement se mord la queue, tel le serpent de la chaîne etcherellienne, puisque le Passage constitue un concentré poétique de l'œuvre.

On comprend mieux dès lors qu'un mouvement d'extériorisation semblable soit nécessaire à l'écriture : c'est pour s'être expulsé lui aussi du monde industriel que le personnage principal, « un "il" mécanique qui ne parvient pas à s'énoncer lui-même<sup>1</sup> », sans aucune caractérisation ou presque, peut assumer brièvement, au « je », la narration. Il retourne alors à

---

<sup>1</sup> Dominique Viart, « Écrire le réel », dans Dominique Viart et Bruno Vercier, avec la coll. de Franck Evrard, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2<sup>e</sup> éd. augmentée, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 216.

l'usine, « en dehors des heures de pointe » (*SU*, p. 157) et en voiture, pour observer de la rue la sortie des ouvriers, tandis que l'incipit le montrait en transport en commun, matinal et anonyme – « une gare s'il faut situer, laquelle n'importe il est tôt, sept heures un peu plus, c'est nuit encore » (*SU*, p. 7) – en direction d'une usine dans laquelle il entendait alors « entrer » et non « sortir ». La redécouverte terminale se fait « lentement » (*SU*, p. 159), dans un temps qui invite, rétrospectivement et par opposition, à une poésie qui ne se presse guère et que l'arrivée liminaire excluait d'office via un Baudelaire trop indolent : « Marcher, ce n'est pas le genre de paysage qui pousse à flâner. » (*SU*, p. 17) La boucle est bouclée.

### « L'usine devenue métaphore »

Au sujet de ce retour final, Anne Roche postule une « prise de distance [...] indispensable à la création<sup>2</sup> » en ce qu'elle rend visible ce qu'une fréquentation quotidienne oblitère. L'hypothèse, féconde, est toutefois à nuancer, car la lecture de l'excipit révèle que cette nouvelle visibilité, exprimée au présent, est postérieure au projet littéraire (encore « implicite »), situé pour sa part dans le même passé plus-que-parfait que le travail lui-même : « Jamais je n'avais bossé ailleurs que sur ces cinq mètres. Le point d'où j'avais implicitement ordonné tous les déplacements, figures, positions narratives. » (*SU*, p. 162) L'écrivain-narrateur apparaît tout au mieux comme un chef d'orchestre qui « ordonne » les « récits » sur lesquels, dit-il plus loin, « [il] ne disposai[t] d'aucun pouvoir » (*SU*, p. 163). Le recours au vocabulaire narratologique d'ailleurs n'est pas neuf. Dès la troisième semaine, la relation d'une assemblée de grève problématise, très concrètement – la description semble le fait d'un géologue observant la formation et le choc des plaques tectoniques qui couvent sous le sol apparemment lisse de l'événement –, les relations complexes, souvent contradictoires, violentes aussi, du/des récit(s) avec le réel :

On cherchait à comprendre, reconstituer ce qui s'était passé, il s'en faisait récit et déjà les récits différaient, une haine commençait de sous-tendre les mots et interférait sur le fait. [...] L'attente ne tombait pas, que maintenant tendue chaque récit renouvelé à chaque

---

<sup>2</sup> Anne Roche, « François Bon et la "diction du monde" », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° XXXI, 2004, p. 5.

arrivant, récits qui se heurtaient entre eux, ils palabraient pour colmater au nom du fait leurs divergences sans nier ce que disait l'autre, comme de composer les récits pour préserver la validité de témoin à chaque narrateur en reconnaissant celle de l'autre. (*SU*, p. 109, 110)

L'innovation permise par l'instauration d'une distance n'est donc pas le récit, déjà présent, mais la (relative) prise de contrôle du sujet sur l'objet qui a toujours été le sien : l'usine. Si le narrateur a longtemps buté sur « l'usine comme une évidence sur elle-même enclose » (*SU*, p. 162), le roman se clôt sur le « dévoilement » de « l'usine devenue métaphore » (*SU*, p. 165). De l'évidence à la métaphore, il y a à la fois dématérialisation, multiplication et ouverture du sens : l'usine n'est plus figée, elle est branchée sur une pluralité de représentations possibles et qui lui sont extérieures – ce que son anonymat suggère dès le départ. Car si les « lettres bleues » du nom du patron de la « Société », à l'instar de celles de Daewoo dans le roman éponyme, « s'étal[ent] immenses » (*SU*, p. 102) sur sa façade et, plus petites, sur ses montres corporatives (*SU*, p. 129), on ignore ce nom dont l'absence effective résonne encore dans sa mise en scène. Ajouter à cela que l'usine n'est plus « sur elle-même enclose », c'est affirmer qu'elle accède à un registre de significations plus flou mais aussi plus vaste et qu'elle désigne autre chose que sa seule existence.

Il serait tentant ici de poser l'identité de cet autre métaphorique au « Travail » lui-même, c'est-à-dire d'effectuer un parallèle avec l'image d'un « cadre vide<sup>3</sup> » qu'en donne Dominique Méda. Tentation à éviter, puisque le travail (d'écriture) de Bon va dans le sens exactement contraire : à rebours de son abstraction théorique et de sa dématérialisation grandissante, il concrétise à l'extrême le travail – et c'est ce qui fait toute sa force, esthétique aussi bien que politique. Car si l'on présage aisément que le traitement narratif décrit plus haut donne lieu à un changement d'« ordre de grandeur », celui-ci ne va pas vers le haut mais vers le bas : l'usine est mieux comprise et, par suite, rétrécie à des dimensions humaines, un peu comme le nom du patron dans son passage de la façade à la montre. L'expérience est d'une certaine manière déceptive :

---

<sup>3</sup> Cf. *supra* et Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs Flammarion, 1998 [1995], p. 63.

Retrouver la rue, les murs, ainsi qu'en miniature. C'était bien comme avant, et pourtant différent : comme d'avoir imaginé tout cela plus grand, plus disparate. Comme si je ne décelais mon souvenir que par derrière ce que maintenant j'embrassais d'un seul coup d'œil. L'impression d'un double, à laquelle je me confrontais. Ou à la lecture de traces, si proches puisque je les foulais, et si distantes cependant, puisque l'expérience en était brisée. (*SU*, p. 157)

La « miniaturisation » de l'usine la rend si différente qu'elle concourt au « bris » de l'expérience qu'on en avait et donne l'impression d'un dédoublement. Perçue et décrite par la vision – le « coup d'œil » du narrateur semble conjuguer deux diapositives –, cette bipartition semble le fait de la « persistance rétinienne<sup>4</sup> » élargie dont Bon fera usage imaginaire dans *Paysage fer* en l'associant à l'impératif répétitif d'un voyage en train toujours repris à l'identique. (En cela, l'œuvre elle-même emprunte cette grammaire optique qu'elle met en abyme : à la lecture du texte de 2000, *Sortie d'usine* apparaît en filigrane, à la fois comme image – n'était-il pas question tantôt de « paysage » utilitaire (*SU*, p. 17) ? – et comme résultat de la rémanence rétinienne.) L'expérience est aussi comparée à la « lecture » de traces à la fois proches et lointaines, rattachant du même coup l'écriture (à venir) et son déchiffrement, circularité qui rappelle aussi bien la structure d'un livre qui s'ouvre et se ferme sur un trajet vers l'usine que l'ontologie de la littérature élaborée par Giorgio Agamben. Dans *Le feu et le récit*, le philosophe suggère qu'on lit en amont autant qu'en aval du texte lui-même : la tâche du poète, dit-il, est de « lire ce qui n'a jamais été écrit<sup>5</sup> », ce qui revient à décoder un réel inaccessible de manière immédiate. Cela implique parfois de révéler « le devenir illisible du monde<sup>6</sup> », ce qui est le lot de Bon dans la mesure où le résultat du processus conjoint de métaphorisation et de réduction de l'usine mène potentiellement au néant.

Lectrice de Bon, je bute par moments sur la déconstruction syntaxique, les phrases en suspens, les tournures déroutantes ou vieillies – l'auteur est fervent de Rabelais, il fait résonner

---

<sup>4</sup> Le phénomène est permis par la propriété de l'œil (et du cerveau) à conserver une image déjà vue, superposée sur la rétine aux images qu'il est en train de voir, durant 1/25 de seconde. Sans lui, il n'y aurait pas de cinéma.

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, p. 94.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 92.

sa langue dans la sienne<sup>7</sup>. Celle-ci est tout autant travaillée que malmenée, et les difficultés de déchiffrement entraînées sont signes de celles sur lesquelles on achoppe à la lecture directe d'un quotidien pauvre et brutal :

La recherche d'une langue non mimétique, écrit Dominique Viart, permet de toucher au plus intime du réel. Non pas en reproduisant quelque parole spontanée, surgie des flux de conscience ou de l'inconscient, mais en allant jusqu'au bout de la déraison et de son lyrisme brisé. Les brisures d'une langue défailante s'aggravent des fulgurances de la littérature<sup>8</sup>.

Autrement dit, la phrase est construite, factice, d'une artificialité qui peut rebuter mais expose, toujours selon Viart, l'état actuel d'une société. C'est d'ailleurs le constat final de *Sortie d'usine* : « Et tout m'apparaissait désormais comme une construction : s'accomplissait enfin la renverse qui basculait l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture. » (*SU*, p. 165) La transformation, associée à l'acte de création fondateur du roman, semble de prime abord positive. La mention, quelques lignes plus tôt, de Kafka comme moteur du changement – sa lecture est comparable à la pratique de l'usine – ajoute à cette force esthétique du geste de « renverse » et de « bascule », et pourtant l'utilisation même de ce terme pour le décrire l'inscrit simultanément dans un réseau de perte et de mort qui traverse l'œuvre. Dans *Daewoo*, l'effritement d'une « civilisation vieille » et ses conséquences sur les individus d'une classe spécifique sont exprimés par un autre basculement, d'une page dans un livre : « Une page qu'on tourne, mais nous on était sur la page. » (*D*, p. 35) Si le « nous » désigne un groupe d'ouvrières licenciées (« moi et les copines ») et conséquemment menacées d'écrasement imminent, dans *Temps machine* c'est un « monde », celui de l'industrie lourde, qui est tout entier « emporté vivant dans l'abîme » – avec, pour lest, « nous accrochés au rebord<sup>9</sup> ».

---

<sup>7</sup> Il lui a également consacré un essai, *La folie Rabelais. L'invention du Pantagruel* (Minit, 1990), et son site internet s'appelle *Tiers livre* [<http://www.tierslivre.net/>].

<sup>8</sup> Dominique Viart, « Écrire le réel », *op. cit.*, p. 219.

<sup>9</sup> François Bon, *Temps machine*, Lagrasse, Verdier, 1993, p. 93. Sur l'image de la bascule dans ce roman, on se référera au bel article de Bernard Vray, « Entre bascule et abîme : le franchissement des frontières », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 129-142.

Moment insaisissable parce qu'il s'inscrit dans un processus, dans un mouvement qu'on ne peut mettre sur « pause » aussi facilement qu'un film, l'oscillation entre la vie et la mort est néanmoins saisie sur le vif, en train de se produire, grâce à des images concrètes de l'ordre successivement du très grand (*Temps machine*) et du petit (*Daewoo*). La première façon est typique de la représentation littéraire du travail des dernières décennies, telle qu'on la retrouve dans des textes d'un réalisme plus classique ou de témoignage, où l'état ouvrier est très souvent relayé par des métaphores spatiales ou géographiques. Il devient un « autre monde » (*ÉV*, p. 136) chez Claire Etcherelli, ou pour Robert Linhart le « continent perdu » (*É*, p. 94) – c'est-à-dire « l'Atlantide » (*LC*, p. 188), sous la plume policière de Dominique Manotti – qu'une grève fera remonter à la surface à la manière d'un « raz-de-marée » sur lequel les usines ne sont jamais que les « vaisseaux fantômes<sup>10</sup> » qui tanguent au large de *Flins sans fin*<sup>11</sup>. Si la prise à rebours de cette tendance aux effets un peu emphatiques sera surtout visible dans *Paysage fer*, elle est aussi à l'œuvre dans la citation de *Daewoo*. Le changement d'échelle manifeste d'un texte à l'autre reproduit pour sa part celui qui ouvre, dans le roman de 1982, la description littéraire de l'usine. Il permet de donner taille humaine à cette dernière, ramène par la bande le thème de la lecture – celle du livre et celle du réel – et lie à terme la représentation industrielle à la mort et à sa propre fin, au gré d'un coup de bascule vers le néant ou vers le « devenir illisible du monde » d'Agamben.

Si cette fin d'un « monde » plane à l'horizon de l'œuvre, la mort innerve également tous les instants d'une usine au quotidien traversé de nombreux accidents de travail. La « Première semaine » s'ouvre ainsi sur une description saccadée et sensorielle :

Le cri. D'où, plus loin, de l'autre côté de l'allée. Derrière, contre le mur, là-bas. Le tour, oui, le tour. Tous déjà avaient arrêté leurs mains. Le regard comme celui de tous qui ne portait plus que sur ce même point, déjà savait, voyait. Pas même d'interrogation. Un cri encore, plus long, feulant. Un cri ne trompe pas, malgré l'ivresse ici des bruits, de tous leurs cris. Feulant comme. (*SU*, p. 29)

---

<sup>10</sup> Nicolas Dubost, *Flins sans fin*, Paris, F. Maspero, coll. « Luites sociales », 1979, p. 9.

<sup>11</sup> Les chercheurs en sciences humaines eux-mêmes ne sont pas en reste. « Le continent ouvrier est devenu un non-lieu, une boîte noire, un trou noir. Il a glissé entre deux mondes. Disparu de la scène politico-médiatique, sauf pour de fugitives réapparitions, lorsqu'un conflit particulièrement dur et désespéré [...] permet à ceux qui n'en sont pas de découvrir qu'il existe toujours des ouvriers et que le malheur ouvrier demeure » : l'ethnologue reprend, en substance, la métaphore de *L'établi*. (Guy-Patrick Azémar, « Les voix de l'absence », *Autrement*, n° 126, janvier 1992, « Ouvriers, ouvrières. Un continent [je souligne] morcelé et silencieux », p. 13-14.)

Le paragraphe ne révèle rien encore de la nature de l'événement, il la laisse en suspens à l'identique de sa dernière phrase. Il fait état pourtant d'un « savoir » total (il ne laisse pas place à l'« interrogation ») partagé par les individus présents, mais sans initier le lecteur à ce savoir : à lui de deviner, ou non, qu'il s'agit d'un accident industriel. Cette connaissance est en lien direct avec une vision prospective – c'est « le regard » qui « sait », avant même que de « voir » – laquelle toutefois n'intervient qu'après l'alerte sonore du « cri » et la réaction immédiate de l'« arrêt » du mouvement des mains. Les premiers signaux sont tous définis : la phrase liminaire convoque le célèbre tableau d'Edvard Munch en guise de représentation mentale de l'essence de l'acte de crier, dont on situe ensuite l'origine derrière *le* mur, vers *le* tour que *le* regard cherche. La répétition qui vient ensuite entraîne pourtant la banalisation ; « le cri » devient « un cri » parmi « tous leurs cris ». La charge dramatique toutefois est inchangée (« un cri ne trompe pas »), voire augmentée pour le lecteur par la répétition des accidents, dans les pages à venir, qu'annonce la multiplication jusqu'à « l'ivresse » des bruits et des cris qui « feul[ent] ». Le verbe intrigue, car il s'applique d'ordinaire aux félins, chats ou tigres, et traduit la colère : l'animalisation par le cri, érotisée dans *Élise ou la vraie vie*, devient violente dans son expression et surtout dans sa cause, quoique la répétition adverbialisée atténue sa portée.

Ce début de première « semaine », qui n'est pas le début du roman – le segment initial et non titré cité ci-dessus est consacré au parcours qui mène le sujet de Paris intramuros à l'usine périphérique –, peut ainsi être considéré comme incipit « alternatif » du texte entier. Comme le « vrai », qui appelle le trajet final vers l'usine et constitue une métaphore inversée du « Passage », il remplit les implications duchetiennes du terme, c'est-à-dire qu'il exprime une part des possibles du récit de l'usine à venir, récit bruyant et mortifère. Pour Claude Duchet, l'incipit formule l'esthétique du texte dont il est issu, proposition que le critique démontre par l'analyse des premières lignes de *Madame Bovary* mais dont il résume aussi le contenu de manière plus succincte à propos de celles de *L'innommable*<sup>12</sup> : « La phrase de Beckett exhibe,

---

<sup>12</sup> « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller de l'avant. » (Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 7.)

pour les constituer en texte, les questions de tout incipit, ou plutôt choisit comme texte la problématique du texte ; alors que la phrase "réaliste" tente de l'esquiver en donnant des réponses<sup>13</sup> ». Chez Bon, l'incipit (supposé) ne se présente pas comme une question ou une réponse, plutôt comme une recherche, celle de la provenance du « cri » originel et de sa détermination – « feulant comme. » Le suspens de la fin du paragraphe est représentatif d'un procédé très utilisé et qui concentre ce que Duchet appelle « la fonction idéologique du style<sup>14</sup> » : à l'affût des mensonges d'une langue dominante, administrative et normée du travail, le texte s'efforce d'en souligner les béances en refusant les fausses affirmations, quitte à ne pas terminer ses phrases. De telles ambitions découlent les enquêtes lexicographiques dont regorge *Daewoo* et, plus généralement, la dimension « factice » de la langue relevée plus tôt, qui procéderait d'un attachement autant que d'une méfiance à l'égard de son ou ses usages : elle peut servir également à pointer ou lisser « les brisures du monde contemporain<sup>15</sup> », pour parler comme un Viart se faisant très bonnien d'inflexion.

« Mais la critique de l'idéologie se fait dans l'idéologie d'un style, continue Duchet, lui-même surdéterminé par l'idéologie qu'il conteste<sup>16</sup>. » Cette empreinte idéologique, dans *Sortie d'usine*, est à déceler dans la présence multiple et obsédante de la mort, qui apparaît en filigrane dans le passage étudié, et dans le lien qu'elle entretient avec le travail. Avant de dérouler l'écheveau complexe que tissent ces relations, il convient de noter que l'intérêt principal de la décision critique de dédoubler l'incipit – qui apparaît dès lors comme un phare mettant en relief les rugosités textuelles – est justement de braquer, par contrecoup, un éclairage plus soutenu sur ce réseau en soulignant la relative insignifiance de ce qui ressort du « civil<sup>17</sup> » (*SU*, p. 93) en regard du monde industriel. Les premières pages qui relatent le passage de l'un à l'autre se terminent en effet sur cette phrase : « Cela faisait qu'une fois arrivé à son coin et posé sur sa chaise, avant de passer la blouse et de s'y mettre, c'était comme une étape, le réveil enfin ou le réveil seulement. » (*SU*, p. 26) Le sujet aurait accompli les gestes nécessaires à son arrivée à l'usine dans un automatisme semi-conscient qui s'apparente au sommeil. La reprise insistante

---

<sup>13</sup> Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 10-11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>15</sup> Dominique Viart, « Écrire le réel », *op. cit.*, p. 219.

<sup>16</sup> Claude Duchet, *op. cit.*, p. 14.

<sup>17</sup> C'est ainsi qu'est désignée la vie hors les murs de l'usine, là encore avec de significatives retombées métaphoriques auxquelles on reviendra.

du mot « réveil » en fin de segment narratif révèle toutefois de surprenantes familiarités littéraires : abstraction faite de la syntaxe particulière, laquelle ne l'est d'ailleurs pas tellement ici, l'on n'est pas bien loin du « *Tout cela n'était donc qu'un rêve !* » qui clôt les (mauvais) récits fantastiques. À ceci près que ce ne sont pas des monstres ou d'inquiétants phénomènes paranormaux qui sont mis en échec par la réalité et renvoyés aux méandres de l'inconscient, mais la vie quotidienne, et que cette opération, si elle est d'abord appréhendée sur le mode attendu du désir et du soulagement – « le réveil enfin » – n'est peut-être finalement pas si souhaitable – « ou le réveil seulement ».

Le travail représenterait par le fait même la *vraie vie*, comme pour Élise chez Claire Etcherelli, et ce qui lui précède – le réveil chez soi, les transports en commun, la lecture d'un journal, le café pris à la gare, le « transit » (*SU*, p. 24) aux vestiaires – relèverait d'une fantasmagorie à tout prendre préférable. Cela n'est pas étonnant puisque le travail désigne simultanément la mort, au point où l'enjeu du livre semble pour le sujet promu narrateur de s'en extraire... vivant. En dépit du titre singulier, les sorties d'usine sont en effet plurielles et même courantes dans *Sortie d'usine* : elles y figurent sous forme des « Passages » susmentionnés, au point où les cadavres constituent la seule production apparente. Car le texte ne révèle jamais la raison d'être de l'usine, c'est-à-dire ce qu'elle *fait*. L'activité qui s'y déroule relève de la métallurgie, mais c'est tout ce que l'on en sait : elle est très précisément décrite et néanmoins dépourvue de toute finalité, ou plutôt elle est décrite si précisément qu'elle en perd toute finalité. En segmentant chaque geste qui le constitue, en disséquant chaque torsion qu'il inflige au corps, en identifiant chacun de ses bruits, de ses textures et de ses odeurs, le texte transforme le travail en donnée brute et sectionne les liens qui le relie à son objet, à ses effets et à ses acteurs – en d'autres mots, il rend compte de l'atomisation d'une expérience, qui en devient dérisoire, et de l'aliénation multiforme qui dérive selon Marx du système capitaliste. Une longue citation est nécessaire pour donner une idée du processus et de sa mise en forme :

Lever la table, la main gauche sur le volant lourd, la droite sur la manette plus étroite de l'avance transverse, faire tangenter. Un crissement, une fumée vaguement bleue, un goût de graisse brûlée, l'acier blanchi brille par-delà sa peau oxydée. Reculer la table, régler sur le vernier la profondeur de passe on y voit mal, les divisions sales sous la lampe jaune, toute la journée, dont le bras vert articulé ne tient pas en place, enclencher l'automatisme. Puis ce temps où la machine fait seule, sauf pendant le coup de pinceau enlever les

copeaux s'enroulant en grappe autour de l'outil. Mais on a le temps d'un regard alentour, se redresser, étirer le dos, parfois s'appuyer sur l'armoire derrière, tirer une taffe à la gauloise posée sur le rebord du casier. On sait aux bruits de la bécane si la coupe est correcte ou s'il va falloir bientôt l'affûtage, les jambes sont lourdes, entendre et reconnaître quand la fraise se dégage, la vie alors interrompue comme une diapositive enlevée, débrayer à droite puis retour rapide, le même levier inversé à moins qu'on ne le fasse à la main, il y a le choix, en moulinant. Et deuxième passe, ne pas oublier sur le vernier de reprendre à rebours le jeu du pas de vis, vérifier au gabarit où l'on en est de la cote, pour repartir en avance auto. Ajuster mieux sur l'outil le flexible bavant son huile bleuée un peu chaude, merde plein la main essuyer, et l'autre qui au bout de six mois avait les mains bouffées par l'huile on n'en a plus réentendu parler, où est-ce qu'ils ont bien pu le recaser ? (SU, p. 38-39)

Dans les *Manuscrits de 1844*, Marx déclinait l'aliénation du travailleur industriel selon quatre types qui correspondent aux choses dont il est privé<sup>18</sup>. La première est l'objet de son travail, que l'organisation salariale transforme en « être étranger » à son créateur, en « puissance indépendante » qui le *déréalise* par le fait même de sa *réalisation*. Ce processus est tel qu'il touche non seulement le résultat du travail mais sa réalité, qui devient deuxième source de privation : « le travail lui-même devient un objet dont [le travailleur] ne parvient à s'emparer ». Dès lors, le travailleur produit sa propre aliénation : « plus [il] se dépense dans son travail, et d'autant plus puissant devient le monde étranger, objectif qu'il engendre en face de lui, et d'autant plus pauvre il devient lui-même, d'autant plus pauvre son monde intérieur, et d'autant moins a-t-il de choses en propre ». En d'autres mots : par le biais d'une activité dont il est dépossédé du sens, le travailleur place son expression, sa vie dans une production dont il est irrémédiablement séparé et dont la « puissance » croît proportionnellement à sa faiblesse. Le bris du contact avec soi qui s'ensuit est aussi bris du contact avec les autres, dans la mesure où une aliénation si totale entraîne une rupture complète d'avec tout ce qui l'entoure. C'est son « essence » humaine qui est perdue.

Si ce dernier type est le plus évident sans doute, l'extrait ci-dessus les répertorie tous. *Sortie d'usine* témoigne alors, dans sa synchronie, d'une amplification diachronique de l'aliénation : à ses caractéristiques marxiennes s'ajoute le divorce du travail et de la « vie »

---

<sup>18</sup> Karl Marx, « Travail aliéné et propriété privée », dans *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, introduits, traduits et annotés par Franck Fischbach, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 116-129 (XXII-XXVII).

constaté par André Gorz suite aux avancées de l'automatisation, contemporaines du roman, et à l'élargissement de la consommation<sup>19</sup>. Cette dernière se manifeste à l'intérieur de l'usine sous forme surtout pornographique. Elle génère un cercle vicieux<sup>20</sup> dont le mouvement se communique à la « spirale » des copeaux qui, dans le passage cité, « s'enroul[ent] en grappe » : le « renversement du capitalisme » provoqué par la dissociation des figures du travailleur et du consommateur<sup>21</sup> sert avant tout les entreprises consommatrices de travail et l'amalgame des couches historiques de la dépossession est complet. Leur poids combiné pèse si bien sur l'individu scindé que ses contacts humains se délitent au même titre que son unicité, témoin « l'autre » qui n'apparaît qu'au détour d'une phrase et sans possibilité d'échange : l'interrogation finale marque la fin d'un paragraphe et le suivant, qui change abruptement de propos, n'apporte aucune réponse. La déliaison est d'autant plus grave que l'éviction de cet autre aux « mains bouffées par l'huile » est aussi celle du topos de la littérature ouvrière de la description des mains laborieuses. Dans *Germinal*, les rencontres des mineurs se font autour de brasiers où l'on se chauffe les mains, mais où on les affute aussi : les « mains d'ouvrier accroupi » de Bonnemort qui fascinent la bourgeoise Cécile ont tôt fait de l'étrangler – « fort[es] » et « solides », elles deviennent « crochues » et mortelles (*G*, p. 379). La violence se retourne contre l'ouvrier dans *325 000 francs* de Roger Vailland (1955) : Busard travaille comme un forcené pour amasser la somme éponyme et ses efforts le laissent manchot<sup>22</sup>. Surtout, les mains « bouffées » rappellent

---

<sup>19</sup> André Gorz, *Métamorphoses du travail. Critique de la raison économique*, Paris, Gallimard, 2004 [1988], p. 57-69. Le philosophe appréhende cette « vie » en tant que système de valeurs, de conduites, de prescriptions morales, tandis que Bon, toujours friand d'images optiques, la compare dans le passage cité à une « diapositive » qu'on « interromp[t] » comme on l'« enl[ève] ».

<sup>20</sup> « Les images dont [les ouvriers] s'entour[ent] raval[ent] leur corps au consommable » (*SU*, p. 55), un paradoxe déployé concrètement – et « géométriquement » – au vestiaire. Là où, le bleu tombé, les (sous-)vêtements pourraient exprimer l'individuation, ils marquent la dissolution de la personnalité au profit de catégories définies par la consommation : « les vieux en slip blanchâtre largement échancré, un triangle pendant au gonflement visible, les jeunes sanglés dans une forme horizontale, élastique et colorée comme sur les pubs » (*SU*, p. 23).

<sup>21</sup> Cf. Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010, p. 50. Lordon explique que cette dissociation, résultat à long terme du compromis fordiste, fait en sorte que les individus, qui ne s'identifient plus qu'à la figure du consommateur, acceptent la détérioration de plus en plus marquée de leurs conditions de travail – allongement de la durée, déréglementations – car elle leur fournit les moyens économiques de réaliser leur identité sociale de consommation.

<sup>22</sup> « La main tout entière était broyée. Une pression de plusieurs milliers de kilos. Des brûlures jusqu'au coude : un volume de matière en fusion exactement égal à celui de la chair et des os qui emplissait le moule avait fusé par les joints. » (Roger Vailland, *325 000 francs*, Paris, Buchet Castel, 2003 [1955], p. 188.) L'accident est préparé de longue date par le texte qui transmet la hantise du personnage au lecteur : Busard, terrifié par la possibilité d'une blessure, « sen[t] dans sa propre main comme si elle était en train d'être broyée » (p. 167) lorsqu'il serre la main

le formidable témoignage de Christian Corouge enregistré pour le film *Avec le sang des autres* (Bruno Muel, groupe Medvekine Sochaux, 1976) et retranscrit par Jean-Paul Goux dans *Mémoires de l'enclave* :

ils ont *bouffé* mes mains... [...] j'ai tellement mal au mains... tellement de grosses mains... mes mains me dégoûtent, tellement... et pourtant, je les aime mes mains... je sens que je pourrais faire des trucs avec... mais j'ai du mal à plier les doigts... ma peau, elle s'en va... je ne veux pas me l'arracher... c'est Peugeot qui me l'arrachera, et je lutterai pour éviter que Peugeot me l'arrache... c'est pour ça que je veux pas m'arracher la peau... je veux pas qu'on touche à mes mains... c'est tout ce qu'on a... Peugeot essaye de les *bouffer*, de nous les user, et nous, on lutte pour les avoir... c'est de la survie qu'on fait<sup>23</sup>...

Dans ce contexte discursif, ne citer les « mains bouffées » que pour signifier qu'« on n'en a plus réentendu parler » est un constat de la victoire par forfait de Peugeot et du silence de Corouge, c'est-à-dire de la dissolution de la mémoire et de l'identité ouvrières par l'extinction d'une de ses voix<sup>24</sup>. Ces derniers éléments sont lisibles, dans l'extrait de *Sortie d'usine*, dans le rapport très problématique de soi à soi qui complète le tableau marxien de l'aliénation. Si la troisième personne de la narration semble être celle du sujet principal, celui qui deviendra un « je », cela ne peut être puisque contrairement à l'amateur de Gauloises du passage, « lui ne fume pas » (*SU*, p. 7), et c'est d'ailleurs l'un des rares traits qu'il possède. De qui donc est-il question ? D'un travailleur anonyme à l'identité en souffrance, dont les actions rapportées à l'infinitif, comme déjà celles d'Élise (*ÉV*, p. 88), s'enchaînent mécaniquement sans intervention concertée de sa part. Leur attribution à des membres spécifiques (« la main gauche », « la

---

d'un inconnu et la découvre mutilée. Ces derniers motifs sont présents dans *Sortie d'usine* : le sujet évoque la sensation de « palper plutôt que voir, en creux dans le serrement, une phalange amputée » (*SU*, p. 53) et le souvenir de sa blessure au poignet, si de moindre gravité, fait l'objet d'une description rigoureuse. « Mais ne retenait que ce lambeau déchiré, épais, tentait d'empêcher de s'ouvrir la peau tranchée en maintenant par son pouce fermement pressé les bords refermés de la plaie creusée dans son poignet, incision sèche, sans qu'il souffre, comme de s'en être aperçu qu'après, et le sang s'en écoulait par jets fiers de leur pulsion généreuse, le pouls battait par ce sang qui débordait. » (*SU*, p. 148)

<sup>23</sup> Jean-Paul Goux, *Mémoires de l'enclave*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2003 [1986] p. 482-483. Je souligne. L'enquête de Goux sur l'usine Peugeot de Montbéliard, qui a plusieurs traits communs avec *Daewoo*, fait l'objet de deux textes de Bon sur <http://remue.net/>. L'extrait des « mains », dans *Avec le sang des autres*, peut être visionné en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=c0iAknVWm0>

<sup>24</sup> Christian Corouge, O.S. chez Peugeot depuis ses 18 ans, a activement travaillé à l'expression et à la transmission de cette mémoire en participant aux groupes Medvekine, composés de cinéastes-ouvriers de Sochaux et Besançon, et en cosignant avec Michel Pialoux quatre articles et un livre d'entretiens (*Résister à la chaîne. Dialogue entre un ouvrier de Peugeot et un sociologue*, Marseille, Agone, 2011, 463 p.).

droite », etc.) élimine la fonction cérébrale – et, du même coup, le contrôle de l’individu sur son travail – tandis que l’humanisation de la machine souligne par contrecoup le machinisme de l’humain, dont elle n’aura bientôt plus besoin : « ce temps où la machine fait seule » profile son extensibilité. En attendant l’outil « bav[e] » son huile, et les moteurs « chauff[ent] et hal[ètent] dans l’effort » (*SU*, p. 81).

L’homme aux jambes lourdes est si intégralement dépossédé de l’objet de son travail que le texte l’est tout autant : plusieurs pages de gestes méticuleux ne livrent aucune mention de leur finalité, de ce qu’il en sort. Il en résulte que les seules choses à jamais *sortir*, à l’issue des Passages et via le « service expédition » où « on le[s] met dans un carton » (*SU*, p. 91), sont bel et bien les corps morts remarquables plus haut. Le lecteur n’en saura pas plus sur le sort qui les attend une fois le portail franchi, mais quelques « statistiques » sur la cérémonie elle-même sont mises à sa disposition :

La scène se répétait sept ou neuf fois l’année. Parfois plus, avec des vagues. Le vieillissement d’eux tous compensait bien les acquis en temps et peine de travail, on mourait bien. La tendance aurait même été à un léger accroissement. (*SU*, p. 91-92)

Si *Daewoo* expose la soumission des « chiffres » au geste des puissants « qui écarte de l’égalité [leurs] semblables » (*D*, p. 12), la scandaleuse prise en charge discursive de la mort par un langage de la croissance de *Sortie d’usine* la réalise en pratique. Dans une telle perspective inflationniste, les « sept ou neuf fois » l’an déconcertent. Pour un livre qui couvre un mois et relate au moins trois Passages différents, ils sont bien en-deçà d’une moyenne qu’on imagine, calcul rapide à l’appui, dépasser la trentaine. Le tableau morbide demeure flou et contrairement à sa version concrète, le « panneau syndical » de l’aciérie de Longwy en Lorraine (*SU*, p. 142<sup>25</sup>), il ne tient pas strictement le compte des morts. Il n’en paraît que plus effrayant et la néanmoins définitive sortie sur deux pieds du sujet s’en détache comme un ovni, une irrégularité à la norme

---

<sup>25</sup> Le même panneau est mentionné dans le « Post-scriptum » à *Paysage fer* (*Ps*, p. 212).

de l'usine partiellement compensée – peut-être – par le changement de statut narratif : l'accession au « je » narrateur, c'est aussi la fin du « il » travailleur, son « Passage ».

## Vie d'usine

La mort, pour avoir pris de telles proportions narratives, apparaît comme référent possible de la « métaphore » que devient l'usine à la fin du roman. La trame narrative individuelle se double dès lors d'une allégorie du Passage : les deux récits se conjuguent dans une même *sortie d'usine* et le décalage entre ces deux « définitions » du titre en révèle l'étrangeté mutuelle, à la manière du quotidien vis-à-vis du travail. Pour commencer, la trame personnelle est extrêmement mince et surtout *impersonnelle*. En conséquence probable de son inaptitude à réaliser des projets – lorsqu'il désire quelque chose, comme suivre une formation en secourisme, c'est au conditionnel : « Lui aussi, il voudrait. » (*SU*, p. 31) –, le sujet s'efface derrière la description et, à l'occasion, derrière la voix des autres. Sans être identifiés comme tels, certains passages se distinguent par un changement de ton, un parler plus argotique ou des adresses au lecteur qui paraissent le fait d'un locuteur externe. L'un d'eux, dédié à des considérations sur le maniement et l'utilité du transpalette<sup>26</sup>, fait un usage très marqué de la première personne, singulière et plurielle, dans un souci de différenciation identitaire sur les plans linguistique (« six huit centimètres de diamètre, du quatre-vingt millis qu'on dirait nous »), socio-professionnel (« Engin donc bien commode dans toute l'industrie, enfin l'industrie courante, nous. ») et individuel (« Moi, vous me mettriez pas dans un burlingue, poli et tout. Ah non, je tiendrais pas. »). Assumer cette identité requiert de postuler l'existence – la dernière citation le montre – d'un destinataire avec lequel cette première personne établit une connivence : « si vous voyez ce que je veux dire ».

Cette incarnation marquée, d'une part jure formellement avec la quasi-abstraction du sujet principal, de l'autre précise discursivement l'impossibilité énonciative à laquelle celui-ci

---

<sup>26</sup> L'extrait court sur dix pages (*SU*, p. 42-51) ; les citations du texte qui suivent en sont tirées, sauf indication contraire.

est condamné : « Je sais bien, venant visiter une tôle d'un peu plus de mille bonshommes, peut-être vous seriez-vous attendus à autre chose que le transpalette, je sais pas moi, de l'intrigue. Ben faut pas croire. Les histoires, elles restent à la porte. » La dernière phrase peut étonner : elle rappelle le constat désabusé de Lucien dans *Élise et la vraie vie* – enthousiaste à l'idée de « témoigner » du travail à la chaîne, le jeune homme est pourtant incapable d'exprimer, à la fin de la journée, les « images » qu'il a « enregistr[ées] » (*ÉV*, p. 136-7) – et semble reconduire un certain lieu commun, celui de l'incompatibilité du récit et de l'usine. Or on a vu celle-ci régie par un vocabulaire narratologique dès *avant* que le sujet devenu narrateur ne rejoigne les histoires « à la porte », à moins bien sûr que ce vocabulaire n'ait été placé là pour signaler l'incompatibilité en question, c'est-à-dire pour souligner la fausseté des « événements » incorporés par ce texte et d'autres à la « routine » de l'usine<sup>27</sup>. Le parallélisme spatial est en tel cas trompeur : il invite à réfléchir au mot « histoires » qui précède, en relation avec le récit, autrement dit à juxtaposer les deux notions à la manière de la persistance rétinienne pour faire apparaître en transparence leurs contours respectifs – ce qui correspond, en pratique, au programme de Gérard Genette<sup>28</sup>. À la différence du théoricien toutefois, le chanteur du transpalette n'envisage pas les concepts sur un mode exclusif. Lorsqu'il reconnaît que les « histoires » peuvent constituer un réel « besoin » humain, il leur attribue un caractère essentiel qui n'est pas étranger à la fonction fabulatrice d'Henri Bergson, soit à une capacité que son lien intrinsèque à la religion rend non seulement « naturelle à l'homme<sup>29</sup> », comme chez Aristote, mais vitale<sup>30</sup>. Or, Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino montrent bien que l'appréhension par

---

<sup>27</sup> Cf. Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 109-120.

<sup>28</sup> « L'analyse du discours narratif sera donc pour nous, essentiellement, l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration. » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 74.)

<sup>29</sup> Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990 [vers 335 ACN], 1448 b, l. 5.

<sup>30</sup> « L'homme peut sans doute rêver ou philosopher, mais il doit vivre d'abord ; nul doute que notre structure psychologique ne tienne à la nécessité de conserver et de développer la vie individuelle et sociale. » (Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 [1932], p. 111.) Si l'argument religieux ne convainc pas, Bergson cite plus loin l'exemple d'une femme dont la fonction fabulatrice, pour éviter qu'elle ne se jette dans le vide laissé par une cage d'ascenseur défectueuse, suscite dans son esprit la « perception fictive, hallucinatoire », d'un homme qui la tire en arrière... (p. 124-125)

le philosophe d'une « faculté bien définie de l'esprit, celle de *créer* des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire<sup>31</sup> » est d'une portée anthropologique trop restreinte.

Il convient d'élargir la perspective de Bergson, proposent-ils, en considérant cette faculté comme neutre par rapport à soi et aux autres, par rapport au réel et à la fiction. Les histoires que nous nous racontons portent en effet aussi bien sur soi que sur d'autres personnes, sur des êtres réels comme sur des personnages fictifs. La fonction fabulatrice est donc la capacité qui nous permet de représenter, par le geste ou la parole, des personnages agissants, c'est-à-dire des actions ainsi que les intentions et les états d'esprit qui les accompagnent et grâce auxquels nous pouvons les prédire, les interpréter et les expliquer<sup>32</sup>.

En reproduisant pour mieux la brouiller ensuite la distinction bergsonienne entre récits fictifs et non fictifs – une entreprise poussée à son paroxysme dans *Daewoo*, roman qui collige une série de témoignages inventés –, le texte de Bon complexifie les relations que recouvre la fonction fabulatrice. Mais il va plus loin, c'est-à-dire qu'il brouille l'organisation interne du récit. Si l'extrait cité suggère une déshumanisation engendrée par l'usine en opposant celle-ci à la nécessité humaine de raconter (« Les histoires, ceux qu'en ont besoin, ils vont pas venir pointer tous les jours. [...] Dès le premier jour on peut le dire : celui-là, il ne va pas rester longtemps. »), le livre étend l'opération à l'entièreté du monde perçu par le sujet industriel. Les « personnages agissant » et les « actions » dont font état les Molino sont certes représentés, sans être reliés toutefois aux « intentions » qui pourraient permettre de « les prédire, les interpréter et les expliquer », autrement dit de les agencer en un tout cohérent : le récit est bien là, mais réduit à une expression si simple qu'il en est vidé de sa substance. Viart note à cet effet que « le réel ne se donne à lire que par fragments et par images instantanées<sup>33</sup> » – les mêmes peut-être qu'échoue à traduire Lucien. Selon lui, le texte fait usage d'une grammaire visuelle, à laquelle il faudrait pouvoir adjoindre des dimensions oratoire et rhétorique : si *Sortie d'usine* est un collage d'images, c'est également un casse-tête de langues, de discours et de leurs modes d'expression.

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 205 (je souligne), et cité par Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 47.

<sup>32</sup> Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 47.

<sup>33</sup> Dominique Viart, « Écrire le réel », *op. cit.*, p. 216.

Dans la célébration des splendeurs et misères du transpalette, les difficultés de ces interactions se manifestent par la prise à partie ironique du « vous », lecteur hypothétique ennuyé par un texte effectivement bien pauvre en « intrigue ». L'entente supposée plus tôt entre les première et deuxième personnes n'est plus limpide – dans « si vous voyez ce que je veux dire », rien n'assure que quiconque voit quoi que ce soit – ce qui reproduit à un niveau plus restreint le fossé mis en évidence, voire créé par le locuteur, dans les deux exemples précédents. Le « nous » s'y définit minutieusement par des opérations d'équarrissage adjectival (« l'industrie, enfin l'industrie courante, nous ») et de mises en opposition (*nous nous ne parlons pas centimètres, mais millimètres*) qui paraissent nécessaires à la détermination de son identité : pourquoi mentionner les centimètres, sinon ? La fraction plus petite ou plutôt son abréviation, les « millis », fait ici office de signe de reconnaissance qui permet d'identifier ceux qui font partie du « nous », de les distinguer d'une altérité linguistique et sociale. En cela, le vocable s'inscrit dans une « communauté linguistique » particulière, telle que la conceptualise Rainier Grutman :

Une communauté linguistique est un ensemble de locuteurs entre lesquels existe une interaction assez fréquente pour que s'établissent à la fois un code de comportement linguistique commun (un système de contraintes langagières) et un répertoire verbal constitutif d'une identité. [...] Plutôt que de se borner au *code* abstrait que partagent certains sujets parlants, il faut étudier la constitution d'un réseau social de *communication*<sup>34</sup>.

Si Grutman considère ces communautés d'un point de vue géographique et culturel – ce qui est assez logique compte tenu de son étude d'un corpus québécois, dans lequel affirmation linguistique rime aisément avec affirmation nationale –, la notion peut être adaptée à des groupes socioéconomiques, en l'occurrence les travailleurs industriels : les « millis » font partie de leur « répertoire verbal » identitaire et la topique antinomique du discours relève du « code de comportement linguistique » qu'ils partagent en vertu d'une stratification du langage. Les choses se corsent toutefois lorsqu'il s'agit de délimiter le « réseau social » au sein duquel la communication se constitue, puisque celle-ci, toute projetée qu'elle soit dans l'horizon des

---

<sup>34</sup> Rainier Grutman, *Formes et fonctions de l'hétérolinguisme dans la littérature québécoise, entre 1837 et 1899*, Thèse (Ph.D.), Université de Montréal, 1994, f. 28-29. L'auteur souligne.

possibles, n'advient qu'au conditionnel : « du quatre-vingt millis qu'on dirait nous ». La communauté linguistique, représentée par un locuteur anonyme et solitaire, ne s'actualise pas plus à l'indicatif que la formation en secourisme du sujet, elle demeure à l'état du « *code* abstrait » que Grutman désire justement dépasser dans son analyse.

Les répercussions sociales du constat linguistique sont lourdes, d'autant que les fameux « millis » peuvent facilement se confondre avec une représentation concrète des individus qui composent la communauté linguistique en latence, ou encore de la classe ouvrière comme ensemble. Ils désignent la plus petite unité de mesure métrique d'usage courant – les suivantes sont quasi-invisibles à l'œil nu – et par conséquent celle qui doit être multipliée pour remplir les plus grandes : dix pour seulement un de ces centimètres, bien courts pourtant, auxquels le locuteur les préfère. Ils sont en bas de l'échelle des distances comme les travailleurs dans celle de la production capitaliste, souvent illustrée dans les cercles qui contestent son organisation par une pyramide dont la large base s'amenuise à chaque échelon hiérarchique. La version la plus connue, colorée et stylisée, en est produite en 1911 par le syndicat d'action directe I.W.W. (Industrial Workers of the World<sup>35</sup>). Elle correspond schématiquement à l'image qui orne la page suivante.

---

<sup>35</sup> Fondé en 1905 aux États-Unis, ce syndicat international promeut une organisation « horizontale » de type industriel (c'est-à-dire par industrie ou genre de production, peu importe l'activité ou la qualification des individus), qui s'oppose au syndicalisme professionnel généralement pratiqué en Amérique du Nord. Il vise ultimement l'abolition du salariat. Malgré une baisse marquée de leurs effectifs dans les années 1920 – ils plafonnèrent à 150 000 adhérents en 1917, selon Eric Thomas Chester –, les *Wobblies* comptent aujourd'hui près de 4 000 membres à travers le monde. (Cf. Eric Thomas Chester, *The Wobblies in Their Heyday. The Rise and Destruction of the Industrial Workers of the World during the World War I Era*, Santa Barbara, Praeger Publishers, 2014, p. xii.)



Figure 3. Représentation de la pyramide sociale dans la société capitaliste

Par-delà sa visée didactique et sa dimension insurrectionnelle active<sup>36</sup>, l'image propose une représentation « quantifiée » de la société, à la manière d'un graphique à colonnes ou d'un diagramme circulaire. En somme, il s'agit d'une « règle ». Les catégories sont sans doute trop étanches et plus tout à fait à jour : il faudrait ajouter les médias quelque part. Néanmoins l'inégalité purement mathématique que leur agencement révèle – et dont le slogan "We are the 99%" propose une traduction contemporaine<sup>37</sup> – est bien actuelle et résonne toujours, sur les plans culturel et linguistique, dans le rapport des « millis » aux centimètres.

Le grand nombre des unités sociales opprimées génère toutefois une solidarité effective, présente métonymiquement dans le drapeau rouge au coin inférieur gauche du dessin, que le conditionnel des « millis » annule et duquel le sujet, qui n'en partage pas le sociolecte fortement identitaire, est de toute manière exclu. S'il reconnaît par ailleurs la valeur de résistance individuelle de l'expression politique, en tant qu'elle permet une définition valorisante de soi dans un milieu hostile et l'appropriation personnelle (par l'ajout de collants, affichettes, etc.) d'un espace de travail dépersonnalisé, il limite la portée de son action. « La parole militante non plus n'y échappait [à l'emprise de la hiérarchie], usant tout pareil de ce qu'elle savait des mots déjà dits. » (*SU*, p. 58) La carence créative à l'origine de la reproduction des rapports de pouvoir – on fait « tout pareil » que ce qu'on connaît « déjà » – est désastreuse puisqu'elle s'attaque aux « mots » qui font également défaut à la communauté linguistique en mal de réalisation concrète : ils sont notoirement absents d'un « cahier de revendications » ouvert pendant une grève au seul usage de les recevoir. Même si « un bic au bout d'une ficelle » y invite, le résultat est clair : « Resté vierge depuis. Écrire, pourquoi. » (*SU*, p. 119) La ponctuation minimale et « télégraphique » des phrases, l'hésitation formelle de la deuxième entre la question et l'affirmation aggravent encore le rapport déprimé au langage et à l'écriture qu'elles énoncent. Car c'est bien la transcription de la pensée qui pose ici problème, puisqu'on a vu l'usine

---

<sup>36</sup> Appuyée, dans l'original, par l'identification à la couche inférieure suscitée chez le spectateur au moyen des adresses qui lui sont dirigées de chaque étage à l'exception du rez-de-chaussée (ou du sous-sol ?) qu'il habite par défaut : "We work for all / We feed all" ; "We eat for you" ; "We shoot at you" ; "We fool you" ; "We rule you" (je souligne).

<sup>37</sup> Sur les implications sémantiques et économiques de ce slogan définitoire du mouvement *Occupy*, on se référera à David Graeber, *Comme si nous étions déjà libres*, trad. Alexie Doucet, Montréal, Lux, 2014 [2013], p. 50-52 ; Joseph E. Stiglitz, "Of the 1%, by the 1%, for the 1%", *Vanity Fair*, May 2011, URL: <http://www.vanityfair.com/news/2011/05/top-one-percent-201105> et *Le prix de l'inégalité*, trad. Françoise et Paul Chelma, Paris, Les liens qui libèrent, 2012, p. 8-10.

s'organiser en « récits » et son espace se quadriller en « positions narratives ». Si la réticence industrielle à la graphie est récurrente dans les textes du travail – ici encore l'exemple de Claire Etcherelli est probant –, il est remarquable qu'elle soit thématisée dans un livre qui raconte la venue à la littérature de son personnage principal, lequel « lit » ainsi le réel comme un récit.

Le tableau qui se dégage de cette représentation du travail est complexe et confirme, si nécessaire, que les rapports entre oral et écrit ne sont pas simplement d'opposition ou de transfert. L'anthropologue Jack Goody, dans une remise en cause globale de « la grande dichotomie<sup>38</sup> » qui gouverne la façon occidentale d'appréhender le monde, les cultures, les mœurs, etc., considère ces deux pôles plutôt comme des positions sur un continuum qui ne peut être compris autrement que dans sa globalité. « Comme si l'écrit, résumant joliment Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, pour parler en termes physiologiques, prenait naissance dans la voix, et s'en émancipait pour se matérialiser ; comme si l'écriture n'était que la sensation de la parole, elle, mouvement originel<sup>39</sup>. » Les deux modes d'acquisition et de transmission de savoir conditionnent sa nature et la manière dont il est organisé, toutefois leurs effets peuvent à l'occasion se croiser. Chacun possède une logique – Goody désigne celle qui est propre à l'écriture comme la « raison graphique » qui donne son titre à la traduction française de son ouvrage *The Domestication of the Savage Mind* – et ce sont les interactions, les frictions ou les convergences de ces deux logiques que problématise *Sortie d'usine*. Dans la mesure, bien entendu, où l'écriture est apte à rendre compte d'une oralité dont elle transforme forcément le contenu...

Elle le tue, même. Du moins, c'est ce que le bref parcours narratif de Ravignani donne à penser. Sa description, celle d'un « débris » mais pas si « vieux » qu'il en a l'air – « cinquante-deux balais, ils lurent sur le faire-part, le mois suivant » (*SU*, p. 67) –, clôt en quelque dix pages la première semaine en liant d'emblée la mort et l'écrit. Son alcoolisme explique pour une part le délabrement anticipé du personnage ; il réduit son activité professionnelle (et purement

---

<sup>38</sup> "The Grand Dichotomy reconsidered" est le chapitre final de *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 179 p.

<sup>39</sup> Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, « Oralité/Littératies/Littératures », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique*, Montréal, UQAM, *Cahier Figura*, n° 38, 2015, p. 124.

machinique) à une « oscillation lente, issue des chevilles » (*SU*, p. 65), irrégulièrement interrompue par les inspections hiérarchiques qui le forcent à « se rabattre sur une occupation genre travail, comme de se mettre à la perceuse et percer, il avait une tôle prévue pour, toute trouée déjà dans sa moitié supérieure, avec son nom marqué dessus à la craie : Ravignani, souligné » (*SU*, p. 66). Il est encore question d'écriture et dans des formules presque identiques dans les dernières lignes : « On fit comme pour tout le monde la quête, dans les ateliers, l'enveloppe qui passait de service en service, avec le nom dessus : Ravignani, souligné. » (*SU*, p. 73) Le soulignement décrit souligne le procédé itératif, dans une sorte de tautologie formelle qui rappelle la perceuse servant à percer. Toujours dans la description du mort en devenir, « les traces de paluche qui ont inscrit du doigt le mot *sale* sur la poussière » (*SU*, p. 62) assignent encore l'écrit à la simple redite. Il est conséquemment relié à la mort physique et à celle d'une pensée qui tourne à vide ou qui substitue le pléonasma mental à la création de sens nouveau.

Ses interactions avec le domaine oral sont gravées sur la « tôle prévue pour ». Y cohabitent la rondeur des trous – la forme n'est pas précisée, mais une mèche rotative ne perce jamais que des cercles – et le trait rectiligne sous le nom manuscrit de Ravignani. La première évoque la courbe, associée par l'esprit humain, quelle qu'en soit la provenance, à une « réalité naturelle<sup>40</sup> » que Cnockaert et Dumoulin relie à l'oralité, le second est structurellement assimilable à ce qu'elles nomment « la verticalité de la lettre<sup>41</sup> ». La partition est un peu rapide – les auteurs mettent d'ailleurs en garde contre la hiérarchie qu'elle semble suggérer –, toutefois le commentaire qu'en propose Étienne Gilson dans *Peinture et réalité* fait écho à la dimension tautologique de l'écrit remarquée dans *Sortie d'usine* : « La droite, dit-il, [...] est donc le seul signe plastique dont on est certain qu'il ne signifie que soi-même<sup>42</sup>. » Dans les citations, elle ne sert effectivement qu'à confirmer le statut écrit de l'écriture, au détriment de la courbe « orale » progressivement évincée : non seulement sa présence sur la tôle est exprimée par le rien ou l'absence des « trous », qui sont de plus confinés à une fraction de sa surface, mais

---

<sup>40</sup> Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998 [1958], p. 282. Cité par Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, *op. cit.*, p. 127.

<sup>41</sup> Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, *op. cit.*, p. 127.

<sup>42</sup> Étienne Gilson cité par Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, *op. cit.*, p. 127.

elle disparaît carrément de l'enveloppe, réceptacle rectangulaire de la raison graphique – et, dans ce cas-ci, de l'argent qu'on suppose amassé par la quête.

Cette dernière association tend à lui prêter la suprématie que lui refusent Cnockaert et Dumoulin, ou du moins – si l'on considère la quête comme une pratique horizontale de solidarité : l'enveloppe circule « dans les ateliers » (*SU*, p. 73), elle ne monte pas dans les bureaux de la direction « là-haut » (*SU*, p. 92), à l'étage – à l'insérer dans un cadre normé et accepté qui précise l'association de l'écrit à la mort : le premier relève de la régulation « officielle » de la seconde. Car la fin de vie est prise en charge de plusieurs manières à l'usine, et il est notable à cet effet qu'une section du roman composée d'un collage discursif qui met bout à bout des segments de paroles et de discours hétérogènes sur des sujets divers lui soit en si grande partie dédiée<sup>43</sup>. Huit paragraphes sur vingt et un portent sur la mort, tandis que les treize autres citent des directives patronales ou discutent de la retraite des ouvriers, de leurs projets (rarement accomplis) « pour s'en sortir », du parcours du sujet et de ses lectures – qui l'éloignent irrémédiablement de ses collègues – ou d'une grève. La fin de cette dernière clôt d'ailleurs l'ensemble, par l'entremise d'un regard sympathique mais désabusé sur l'euphorie générale :

Alors la fin de la grève, après le dernier vote dans la cour décidant à l'unanimité moins les irréductibles la reprise, les gars rentrant dans le hall en manif, criant on a gagné. Scandant, comme au Parc des Princes, tout comme. Une vraie fête, allons enfants, on remet ça. Et les moteurs en route, les compresseurs. On chantait encore, les mains déjà noires.

L'expression de la gaieté partagée est très vocale : on « crie », on « scande » le retour à la règle comme on le ferait d'un spectacle sportif « au Parc des Princes ». Le « chan[t] » entonné reprend même le début de *La Marseillaise*, ce qui associe la fin de la grève au « jour de gloire » que les « enfants [de la Patrie] » font advenir à flot de « sang impur ». Dans ce contexte festif et violent, les « mains déjà noires » évoquent à la fois le travail et les extrémités d'un cadavre qui commencent à noircir. Apposées au chant au sein d'une phrase dont la progression adverbiale

---

<sup>43</sup> Cet extrait-ci couvre également une dizaine de pages, à la fin de la troisième semaine (*SU*, p. 124-133), dont les citations du texte qui suivent sont tirées.

(« encore [...] déjà ») reproduit le mouvement de « bascule » temporelle de l'œuvre entière, elles miment l'évolution des rapports de leurs deux référents métaphoriques au fil des textes : le travail verse dans la mort. Le passage se fait ici au moyen d'un sacrifice – les « mains noires » rappellent *Les mains sales* de Sartre –, celui des « irréductibles » dont le vote, s'il comptait, transformerait « l'unanimité » en « majorité ».

Si la dernière occurrence de la mort, qui constitue le prélude « direct<sup>44</sup> » de la réflexion sur la démocratie représentative déployée dans *Daewoo* (cf. *infra*), projette la représentation du travail en aval, d'autres la connectent avec son amont. Lorsque la phrase « "Mimile est mort" » se répand, le diminutif non seulement mime les « millis » mais il rappelle le prénom, qui n'en est pas vraiment un non plus, de l'ouvrière (morte elle aussi) du premier grand roman social français : *Fantine*<sup>45</sup>. La description de la mort fait ainsi alterner la brusquerie de l'annonce de bouche à oreille et les éloges convenus qui en figent et diluent la sincérité – « À toute sa famille, permettez-nous d'unir notre chagrin à votre douleur et de vous exprimer nos sentiments de tristesse et d'affectueuse sympathie. » Ce dernier fragment est suivi de près par un extrait de consignes sur l'absentéisme à la syntaxe tout aussi plate et transparente (« Il a paru préférable de demander à chacun d'agir librement par autodiscipline. Il est du devoir de l'Encadrement de rappeler ces décisions, toutes les fois que cela sera nécessaire. »), si bien que la proximité et la parenté discursive tissent des liens troublants entre la mort et « les pertes de temps pendant les heures de travail » réprochées ici. Compte tenu de l'identité du temps et du travail constatée par Méda (cf. *supra*), le libellé des consignes, même détaché du contexte discursif, implique une profonde rupture dans la chronologie, assimilable à sa fin, c'est-à-dire sa « mort », ou encore à sa dislocation shakespearienne – perdre le temps du temps ne revient-il pas à coincer l'articulation ou les gonds que lui prête Hamlet ? *The time is out of joint* : c'est, métaphoriquement et matériellement, l'objectif toujours repoussé de l'opération de « bloquer la chaîne », régulièrement fantasmée dans les récits et les textes de témoignage des années 1960

---

<sup>44</sup> Pour peu que l'on accepte de résumer, pour les fins de la démonstration, la démocratie directe à l'exercice du vote – dans les faits, une telle équivalence est très réductrice.

<sup>45</sup> *Fantine*, née de parents inconnus à l'époque du Directoire, n'a ni nom de famille, ni nom de baptême – il n'y a plus d'église. « Elle reçut un nom comme elle recevait l'eau des nuées sur son front quand il pleuvait. » (Victor Hugo, *Les misérables*, tome I, Paris, Librairie Générale Française, 1985 [1862], p. 128.)

et 70<sup>46</sup> – quand la chose était encore possible. La description particulièrement haletante qu'en propose Marcel Durand dans le livre inspiré de son expérience de monteur évoque une telle bataille de titans. L'affrontement très concret des forces en présence (« la chaîne » vs. « l'objet ») a pour enjeu colossal « le temps », si bien que le tout prend des proportions imaginaires grandioses, qui insufflent une vitalité agressive aux corps inorganiques.

La chaîne, ses maillons, ses roulettes et ses crochets glissent dans une longue coulisse centrale. Nous laissons tomber un objet dans cette coulisse : bout de ferraille, gâche de porte, enjoliveur. La chaîne passe sur l'objet indésirable. Elle le plie, le tord dans des grincements sinistres. Elle se bat avec l'intrus, se cabre, se relâche en brusques secousses puis finit par s'immobiliser, coincée. Le jeu consiste à calculer le temps que mettra l'obstacle à bloquer la chaîne<sup>47</sup>.

La rupture peut donc être positive et créatrice, marquer l'invention d'une temporalité parallèle. Cette temporalité est subversive, peut-être, mais elle est surtout nécessaire : celle de l'usine est arrêtée. Arrêter la chaîne relève dès lors de la (re)mise sur ses « gonds » d'un temps bloqué, de l'afflux d'un écoulement interrompu, le sujet en fait l'expérience dès qu'il les franchit, par les portes de la « tôle » :

Arrivé à Paris, il avait immédiatement commencé la tournée des boîtes d'intérim. Hasard, dès le lendemain il attaquait dans cette tôle où trois mois plus tard il était embauché en fixe. Cette sensation de figé. Durée qui ne s'ouvrait qu'à elle-même, n'était même pas attendue. Ils n'attendaient pas la retraite, elle était déjà là, dans leur vie d'aujourd'hui, carnet d'épargne-logement et photos des petits-enfants mais oui déjà. Insertion dans une durée aussi figée que le gros qui l'avait interrogé, engoncé derrière son bureau, l'avait fait débiter son curriculum quels sont vos hobbies, et qui le croisant le lendemain dans l'atelier l'avait déjà oublié. (SU, p. 130)

---

<sup>46</sup> Que ce soit sur le mode du rêve calme : « Les hommes [...] arrêtaient leurs machines, abandonnèrent la chaîne » (Jean-Marie Konczyk, *Gaston ou l'aventure d'un ouvrier*, Paris, Gît-le-Cœur, 1972, p. 95), ludique : « un crochet se tord et bloque l'engrenage au milieu des éclats de rire et des caoutchoucs qui volent » (*É*, p. 69) ou agité : « Tout à coup, il se met à hurler et il se précipite sur les ailes des voitures en brandissant son tournevis comme un poignard. Il lacère une bonne dizaine de carrosseries » (*É*, p. 59), il n'y a qu'« un objectif : bloquer la mécanique » (Nicolas Dubost, *op. cit.*, p. 59).

<sup>47</sup> Marcel Durand, *Grain de sable sous le capot. Résistance & contre-culture ouvrière : les chaînes de montage de Peugeot (1972-2003)*, Marseille, Agone, coll. « Mémoires sociales », 2006 [1990], p. 111.

L'enchaînement rapide des actions, rythmé par les premiers groupes adverbiaux soulignés, est ralenti par l'entrée à l'usine – en une phrase on passe des jours aux mois<sup>48</sup> – puis stoppé net par l'embauche en « fixe » qui signifie ou appelle, par allitération, la durée par deux fois « figée ». Cette suspension se manifeste physiquement, comme la « sensation » d'une « insertion » dans un volume d'une densité inconnue, dont la matérialité et le désagrément qu'il procure sont appuyés par sa comparaison avec l'« interrog[ateur] » chargé des entretiens d'embauche. Le corps peu athlétique du personnage représente un temps où plus rien n'arrive, car tout est « déjà » arrivé : la retraite, les petits-enfants et l'oubli – bientôt, la mort –, fantastique télescopage relayé par la reprise des mots qui l'expriment et une parataxe qui emboutit les propositions comme l'absence d'attente les événements. Dans cette optique, la perte de temps est plus qu'un mode de résistance ouvrière reconnu – et elle l'est au moins depuis Taylor, qui s'échinait à vaincre la « flânerie systématique<sup>49</sup> » des employés de manufacture. Cette lutte de tous les instants, illustrée par le titre de Durand, *Grain de sable sous le capot*, devient une stratégie existentielle : il s'agit de rendre à l'individu la maîtrise de son temps et par le fait même de son histoire. En conséquence, son association formelle à la mort dans *Sortie d'usine* communique à cette dernière une capacité d'action semblable.

## Mort d'usine

La perte de la vie rejoint d'abord la perte de temps dans la stigmatisation dont elles font conjointement l'objet. La seconde est un « abus » (deux fois plutôt qu'une, même, dans les

---

<sup>48</sup> La transition des unités de mesure reproduit en quelques mots celle qui scande *Élise ou la vraie vie* à échelle romanesque : la narratrice divise son temps à la chaîne en « jours » (*ÉV*, p. 91) puis en mois et en saisons. Si l'impression de durée étirée est semblable dans les deux cas, son effet est beaucoup plus rapide et irrémédiable dans l'usine des années 1980.

<sup>49</sup> Frédéric W. Taylor, « Direction des ateliers » [1903], trad. L. Descroix, dans *Organisations du travail et économie des entreprises*, textes choisis et présentés par François Vatin, Paris, Éditions d'organisation, 1990, p. 40-44. Sur la perte de temps comme résistance, on se référera entre autres à Stéphane Beaud et Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, Paris, Fayard, 2004 [1999], 479 p.

directives citées<sup>50</sup>) et la première le devient en conséquence de la longueur des Passages : « on savait qu'ils [certains membres de la direction] en déploraient les coûts, deux heures de boulot au minimum paumées pour chaque gars, plus les réparations » (*SU*, p. 92). Si l'accident non léthal suscite déjà une obsession de la reprise immédiate chez les chefs – « Allez les gars, c'est fini. C'est pas la première fois. Allez les gars. Restez pas là comme ça. » (*SU*, p. 32) –, c'est donc la ritualisation qui entoure la mort qui est surtout en cause. Au sein de l'assemblage discursif étudié plus haut, cette dernière oppose ce potentiel de subversion aux réprimandes patronales à l'endroit des « pertes » qu'elle entraîne par la négative, c'est-à-dire qu'elle constitue l'envers de la « cérémonie traditionnelle [...] de la remise des montres<sup>51</sup> » décrite dans un de ses morceaux. Les « anciens » y sont récompensés de leur mérite – ou simplement de leur résilience – par l'octroi de « la montre des quinze ans, gravée aux initiales du patron ». Certes paternaliste, le geste est surtout symbolique et fétichiste ; le propriétaire de l'usine et du travail l'est aussi du temps, il lui donne son nom et en offre une concrétion (davantage portative que le gros superviseur de tout à l'heure) à ceux qui lui consacrent le leur. Au point d'en perdre la notion : « il était loisible de penser qu'après bien cinq mille journées pareilles on n'ait plus besoin de savoir l'heure. Et si c'était pour leur faire redécouvrir ? » Mais la redécouverte élude la moquerie du sujet : elle n'intervient pas avant l'autre et dernière « cérémonie<sup>52</sup> » de l'accompagnement du cadavre hors des murs où il réintègre, on l'espère, l'ordre « civil » du temps.

Le terme est utilisé de manière substantive, « le civil », pour signifier son opposition à un « ici<sup>53</sup> » qui l'excède mais le rejoint sur le plan commémoratif : dans les deux sphères, « la mort [a] des rites tout aussi abstrus ». Or, si la définition usuelle est très large<sup>54</sup>, son utilisation à des fins de comparaison le rapproche d'un usage restrictif qui qualifie ce qui ne relève ni du

---

<sup>50</sup> « Notamment en ce qui concerne l'absentéisme et les pertes de temps pendant les heures de travail. Ceci s'adresse à toute personne qui commettrait ces abus dans les bureaux ou dans les ateliers. [...] Ces abus sont notamment constitués par : [...] »

<sup>51</sup> Il est aussi fait mention d'une autre cérémonie, qui célèbre « la fournée [annuelle] des médaillés du travail » : on pense à Lydie Salvayre, dont le roman *La médaille* (Seuil, 1993) démonte les discours d'une « grande réconciliation » semblable (*SU*, p. 129) en juxtaposant, un peu comme Bon mais sur fond de révolte ouvrière, la succession d'allocutions et de réponses à l'occasion de la remise des médailles aux employés méritants...

<sup>52</sup> Le terme est utilisé indistinctement pour désigner la remise des montres et le Passage (*SU*, p. 79, 92).

<sup>53</sup> « Dans le civil, la mort avait bien des rites tout aussi abstrus : alors pourquoi pas ici, pour le pauvre gars qui clamsait sur place ? » (*SU*, p. 93)

<sup>54</sup> « Qui concerne les individus en tant que membres de la société organisée en État, et leurs rapports mutuels ; qui concerne le citoyen ou un ensemble de citoyens », d'après le *Trésor de la langue française*.

domaine militaire, ni du domaine ecclésiastique, reliant du même coup l'usine et le travail à ces derniers. L'association n'est pas neuve : elle est à l'œuvre dans *Germinal*, dont un passage agrège en quelques lignes plusieurs réseaux d'images propres au travail. Le pendant belliciste de la métaphore se décline sur la chaîne de montage d'*Élise ou la vraie vie*, tandis que l'autre est mis à profit par le narrateur de *Composants* qui compare son labeur à une « machine infernale ou divine » (C, p. 113). Cette occurrence-ci a la particularité de poser ces liens en prenant l'usine comme point de référence – en désignant ce qui lui est extérieur comme « civil », on confisque tout potentiel mystique et militaire à son profit –, ce qui tranche sur l'ensemble des textes du travail qui tendent plutôt à rapprocher la notion de l'église ou de la guerre par le biais d'un tel potentiel, partagé, afin de mieux lui accoler ensuite le pouvoir de sujétion (l'église) ou de destruction (la guerre) prêté *de facto* aux secondes. Du côté militaire – moins présent que l'autre, ce qui distingue par ailleurs *Sortie d'usine* de *Paysage fer* ou *Daewoo* –, le conflit armé est englobé par le travail, *inséré* lui aussi dans sa durée figée puisqu'il est intégré à son espace : « Ils nous font signer un papier spécial, quand on est embauchés : mobilisés sur place. » (SU, p. 45) Du côté religieux, les Passages tentent d'opérer une carnavalisation de scènes évangéliques pour en vampiriser le sens et épuiser le contenu. Ils ratent la cible.

Non seulement le premier Passage du roman, dit plus loin « fête jaculatoire » (SU, p. 82), se déroule « entre Noël et le Nouvel An » (SU, p. 78), mais le mort a « une gueule d'œuf de Pâques » (SU, p. 79<sup>55</sup>). Sont convoquées en autant de pages les deux principales fêtes chrétiennes, qui commémorent la naissance et la résurrection du Christ, accompagnées d'une mention à un autre (re)commencement, de l'année celui-là. La position du corps rappelle pour sa part la dernière adoptée par Jésus de son (premier) vivant, mais à l'horizontal – il est « assis à l'oblique, la tête tombant un peu vers l'avant » –, à l'envers – ce sont les « pieds [qui sont] écartés » – et sur un « transpalette ». Il ne porte pas cette croix nouveau genre, c'est plutôt le contraire et ce malgré son teint « rose », son « air bon vivant » qui dénote le « bonheur poupin » et, pourquoi pas, la palingénésie prochaine. Cette étrange Passion se déroule en effet au début de la « deuxième semaine » : le mort a toute latitude de ressusciter pour la troisième

---

<sup>55</sup> Sauf mention contraire, les citations du texte qui suivent sont tirées de cette page et de la précédente.

comme le fils de Dieu au troisième jour. Le décalage temporel reproduit celui qui atteint l'usine entière, sous le coup d'une durée qui s'allonge, lorsque les jours deviennent semaines, ou se raccourcit. Le transpalette en effet a « trente ans de maison » à son actif, presque les trente-trois nazaréens : retraité, il était sur place pour « son premier repas des anciens », (dernière) Cène dévoyée qui lui aura été funeste. « REVENIR CREVER À L'USINE [c'est un sourd qui parle] C'EST DRÔLE PLUTÔT. » Cette fatalité comique et le détournement d'éléments historiques et théologiques de la crucifixion prêtent à la cérémonie « une composante d'ironie, sans que le déferlement en soit en rien étouffé », selon le sujet qui l'observe. Le rire côtoie le tragique sans heurts, sans flafla, dans une représentation grinçante de la mort qui rappelle le Bonnemort de Zola et ses crève-la-faim du coron Paie-tes-dettes.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit, d'une représentation, d'une fiction caustique dans laquelle l'être humain accède finalement aux privilèges habituellement réservés à... la matière. Le travailleur en effet est « remorqué sur le transpalette », engin destiné à « remorquer les palettes » (*SU*, p. 42) dont on a vu l'importance industrielle – objet rare, de convoitise, on se le « piqu[e ...] en pétant le cadenas » (*SU*, p. 46) – et linguistique – dans son sillage se cristallise un sociolecte. Semblable inversion et son corollaire symbolique, la crucifixion des « pattes raides », tiennent du carnavalesque identifié par Mikhaïl Bakhtine dans la culture populaire du Moyen Âge (et, plus largement, dans « toute la vie riche et variée de la fête populaire au cours des siècles<sup>56</sup> »), dont ils présentent toutefois une version dégradée et dysphorique.

La langue carnavalesque [...] est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers » [*la crucifixion*], « au contraire » [*l'homme plutôt que la palette*], des permutations constantes du haut et du bas [*la croix et le transpalette*], de la face et du derrière [*les bras et les jambes*], par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons [*le mort bon vivant à gueule d'œuf de Pâques*]<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> « Nous donnons, explique-t-il, au terme "carnavalesque" une très large acception [...] désignant non seulement les formes du carnaval au sens étroit et précis du terme, mais encore toute la vie riche et variée de la fête populaire au cours des siècles et sous la Renaissance, au travers de ses caractères spécifiques représentés par le carnaval à l'intention des siècles suivants, alors que la plupart des autres formes avaient soit disparu, soit dégénéré. » (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 [1965], p. 218-219.)

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 19.

Le schéma général est là, il est vrai. Mais si « le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous<sup>58</sup> », force est de constater que le Passage n'en est qu'une triste et pâle copie. Loin de suspendre ou subvertir la domination, son rite la reproduit ; son transbahutage en transpalette rappelle que, plus d'un siècle après Marx, « l'existence du travailleur est [toujours] réduite à la condition d'existence de toute autre marchandise<sup>59</sup> » – car c'est ce dont sont normalement chargées les palettes : de « colis vulgaire[s] » (*SU*, p. 97).

Les formes du carnaval sont présentes dans *Sortie d'usine* mais, vidées de leur substance critique et de leur vitalité grotesque, elles échouent à transformer même temporairement la réalité. Au contraire, elles accusent ses inégalités béantes : pour le Passage du patron, la « sauvagerie » se teinte de « gravité ample, comme respectueuse » (*SU*, p. 97). Cette « défaite » textuelle est à appréhender dans la perspective de son objet : la religion, ou plus précisément le récit d'une résurrection, phénomène qui exclut la raison scientifique et dont la transmission nécessite par conséquent une adhésion sous forme de croyance. Celle-ci est garante de l'actualisation imaginaire du récit, tout comme elle est créatrice de savoirs et d'unité sociale. Or, Bernard Stiegler affirme que ce lien est détruit par l'évolution récente du capitalisme : sa financiarisation transforme par le calcul la *croyance* en *confiance*, puis en *discrédit*, alors même qu'une forme de croyance est nécessaire à son dynamisme économique puisqu'il lui faut s'assurer l'adhésion des individus. Si l'on a pu relever la dimension millénariste des utopies politiques modernes<sup>60</sup>, leur rival capitaliste n'est pas tout en fait en reste ; le regretté Bernard Maris l'exposait avec sa verve habituelle en 2000, dans une entrevue avec Richard Brouillette<sup>61</sup>, et le dieu accroupi de *Germinal* le suggérait dès 1885. Dans cette optique, la position indécise

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>59</sup> Karl Marx, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, *op. cit.*, p. 77 (1).

<sup>60</sup> On se référera entre autres à Marc Angenot, *Gnose et millénarisme : deux concepts pour le XX<sup>e</sup> siècle* suivi de *Modernité et sécularisation*, *Discours social*, 2008, vol. XXIX, 382 p.

<sup>61</sup> Réalisée pour le film *L'encerclement - La démocratie dans les rets du néolibéralisme* (2008), l'entrevue – qui fait dès lors office de « Passage » à l'économiste – a été diffusée dans son intégralité peu après son assassinat en 2015, sous le titre *Oncle Bernard - L'anti-leçon d'économie*.

du démiurge, déjà longuement commentée, peut aussi être liée au statut problématique de la croyance dans l'appareillage capitaliste, laquelle mène Stiegler à conclure :

Je soutiens que le problème du capitalisme actuel, qui est au bord de l'autodestruction, est essentiellement celui d'une refunctionalisation des mécanismes de croyance. Et je crois que ce problème aussi bien que sa solution historique passe par la prise en compte du rôle des formes contemporaines d'*hypomnémata*, lesquelles peuvent aussi bien contribuer au développement d'une nouvelle forme de sublimation qu'à un contrôle accru des individus – qu'à la poursuite de leur désindividuation<sup>62</sup>.

L'*hypomnématon* est un support de mémoire artificielle (l'*hypomnésis*, une mémoire « morte » qui s'oppose à l'*anamnésis* platonicienne) et le terme recouvre une série de techniques de production et de transmission mémorielle. Les « formes contemporaines » dont parle Stiegler désignent principalement les technologies numériques, toutefois un livre agit aussi comme un tel support<sup>63</sup>, de même qu'une cérémonie pour peu qu'elle participe d'une histoire – ce qui est bien le cas du Passage, « tradition d'usinage » (*SU*, p. 95). La tentative de carnavalisation religieuse par le rituel *et* son inaboutissement s'inscrivent dès lors dans une réflexion globale sur la notion de croyance en lien avec le travail : la première rejoue la constitution, à la fois dans le refus et dans la communautarisation, d'un ethos ouvrier, mais le second marque l'incertitude de son devenir – ou sa « déshérence<sup>64</sup> », dirait Viart.

Du carnaval ne demeure donc que la dimension spectaculaire décrite par Bakhtine : composante primordiale du Passage, elle retentit même doublement, comme en écho métatextuel, dans les remarques du sourd qui ponctuent son déroulement. Le vieux en effet est mis en scène comme un comédien qui s'ignore, « il marmonnait à longueur de journée, accompagnait cela, depuis quelques années, peu à peu, de mines, puis de gestes. L'air de fulminer, d'être en colère après son interlocuteur absent, levant haut les sourcils ». Sa moustache

---

<sup>62</sup> Bernard Stiegler, *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems, Paris, Mille et une nuits, 2008, p. 34.

<sup>63</sup> Le rapprochement peut être éclairant pour réfléchir l'usage éminemment « littéraire » que fait Bon du web : dans une émission de *La place de la Toile* (Xavier de la Porte), il compare le numérique à une « grammaire contemporaine » des écrivains (« François Bon, autobiographie numérique », France Culture, 5 juin 2011).

<sup>64</sup> Cf. Dominique Viart, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Simon Harel et Adelaïde Russo (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 209-224.

« à la charlot » (*SU*, p. 77) ne fait qu'accentuer la ressemblance avec son maître en pantomime : portant « à longueur d'année une cravate verte, bouchonnée torve comme une ficelle sur sa chemise jaunasse à force de lavages », c'est une version couleurs de Charlie Chaplin. Ou encore son avatar dans une vision postmoderne (avec cette fois « la salopette du bleu tendue sur le rond du ventre, une bedaine de maigre ») des *Temps modernes*, où les « ouvriers » se sont éclipsés au profit des « opérateurs<sup>65</sup> » d'une chaîne de plus en plus invisible<sup>66</sup>. On ne sait donc plus très bien si le personnage ne se joue ou raconte pas tout ce qui suit à lui-même – le Passage n'est-il pas fête du bruit, donc fantasme de sourd ? –, confusion entre la réalité diégétique et sa narration relayée graphiquement par les cassantes majuscules de ses phrases, signes visuels du retentissement sonore des paroles dont il ne contrôle pas l'intensité : les interactions de l'oral et de l'écrit sont bouleversées aussi, renversées au passage par le tourbillon (pseudo)carnavalesque.

« En résumé, pendant le carnaval [*ou le Passage*], c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même<sup>67</sup>. » Ou en son contraire : le mort qu'on a vu « cocasse », à la fois « poupin », « apoplectique » et possiblement christique, s'inscrit pour partie dans la conception du corps que Bakhtine associe au carnaval – « corps ouvert, non prêt (mourant-naissant-à naître)<sup>68</sup> ». On entrevoit là un « thème de la mort vue comme le renouveau, la juxtaposition de la mort et de la naissance », voire des « images de morts joyeuses<sup>69</sup> » ; et pourtant la dépouille n'est pas « cosmique », elle ne peut pas représenter l'univers matériel puisque l'univers l'avale dans son « carton » final. La frontière est infranchie, la limite entre le corps et la matière maintenue : si l'on substitue l'un à l'autre le temps d'une balade en transpalette, le premier n'est pas « mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses<sup>70</sup> ». Au contraire les choses se cabrent, comme le déroulement de la cérémonie le montre

---

<sup>65</sup> Le changement terminologique, parmi d'autres – on dit de moins en moins « patron », on parle plus volontiers de « ligne » que de « chaîne » de montage – participe d'une oblitération des réalités ouvrière et industrielle et des rapports de domination du travail. (Stéphane Beaud et Michel Pialoux, *op. cit.*, p. 34 ; Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011 [1999], p. 424 ; Vincent De Raeve, *L'usine*, Bruxelles, Couleur Livre, 2006, p. 39.)

<sup>66</sup> C'est le titre de l'ouvrage de Jean-Pierre Durand cité plus haut.

<sup>67</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 36.

éventuellement. La signification du rituel est en effet révélée peu à peu, avec une lenteur que la lecture que j'en fais reprend à son compte. Elle apparaît après une première occurrence de son élément déclencheur – la mort, elle-même précédée d'une gradation d'accidents – et au fil de la description, qui s'éclaire progressivement, d'une de ses manifestations. Si bien qu'on ne comprend vraiment de quoi il s'agit qu'à la page 80 d'un livre qui en compte 168 (moins six de paratexte) : les mystères de la mort et du Passage sont littéralement au cœur du texte. Leur bonne compréhension nécessite toutefois un (dernier) détour, via le témoignage de son établissement par Robert Linhart.

### ***L'établi ou l'entrée avant la Sortie d'usine***

« Montre-lui, Mouloud. »

Fidèle au principe de l'inversion, cette fois de la logique narrative, *Sortie d'usine* présente les effets du Passage avant d'expliquer sa nature. Le texte introduit le personnage du sourd sur fond d'un « bruit » auquel il participe vaguement – « et n'en faisait qu'à peine, tapant d'une barre de ferraille sur son établi » (*SU*, p. 77) –, et encore d'une manière qui détourne l'attention de l'habitué de la littérature du travail vers le titre de Linhart. Publié chez Minuit également et d'une longueur semblable, riche d'un épisode de grève et d'un mort après un mois de retraite et « trente-trois ans dans la machine Citroën » (*É*, p. 120), *L'établi* annonce surtout *Sortie d'usine* en ce qu'il se clôt sur la « sortie » d'un narrateur<sup>71</sup>, licencié celui-là, qui en retire une vision diminuée de l'usine. Il la cadre dans le « paysage », après une phrase introductive qui la met dédaigneusement en apposition finale :

Je la regarde, l'usine.

Vue de la rue, elle a l'air inoffensive, avec ses bâtiments gris de taille moyenne, fondus dans le paysage. (*É*, p. 177)

---

<sup>71</sup> Le motif final est récurrent dans les témoignages, il faut le dire. *L'usine* de Vincent De Raeve (*op. cit.*) se termine pareillement – et s'ouvre sur une préface de Bon significativement intitulée « Du temps trop long ». Mais une telle tentative peut aussi se solder par un échec durement ressenti, comme dans les *Carnets d'un intérimaire* de Daniel Martinez (Agone, 2003).

En cette qualité, les (nombreux) traits qui différencient les textes sont révélateurs de l'évolution du travail industriel pendant les années 1970. Chez Linhart ce travail a au moins un objet, la production automobile, et malgré la « peur » omniprésente et multi-facettes qui règne chez Citroën les discours militants qui l'entourent y sont bien plus confiants qu'en 1982. La façon d'en rendre compte se modifie en conséquence et le signifiant « établi » peut tenir lieu de dénominateur commun pour mieux faire apparaître ces divergences.

À la manière du titre de 1978, qui désignait à la fois son auteur/narrateur, intellectuel de la Gauche prolétarienne « établi » en usine de septembre 1968 à juillet 1969<sup>72</sup>, et une table de travail, l'établi du sourd se représente lui-même et autre chose : il renvoie au texte précédent et à son homologue diégétique, mais relie aussi, par analogie, le sourd et le retoucheur à l'établi dans *L'établi*. Les deux sont nettement plus âgés que leurs collègues, les « cheveux blancs » (*É*, p. 155) de l'un et le crâne « chauve » de l'autre l'attestent. Mais tandis que le vieil ouvrier anonyme de *Sortie d'usine*, gueulard et qui « bave<sup>73</sup> » (*SU*, p. 77), n'utilise son établi que pour taper dessus, Linhart élève le sien au moyen d'un patronyme quasi aristocratique<sup>74</sup> et en fait « un artisan, presque un artiste » (*É*, p. 156) : Demarcy réussit où échoue le Charlot manqué aux simagrées duquel « personne [n'a] jamais rien compris » (*SU*, p. 78)<sup>75</sup>. Le professionnel – c'est

---

<sup>72</sup> Sur l'établissement, on lira avec profit *Volontaires pour l'usine. Vies d'établis, 1967-1977* (Seuil, 1994) de Virginie Linhart, fille de Robert, qui décrit les espoirs et les revendications de ces centaines d'activistes auxquels Jean Fourastié pense sûrement lorsqu'il moque les « quelques adolescents sympathiques mais mal informés, bénéficiant du niveau de vie et du genre de vie actuels de la France[, ... qui] critique[nt], voire déteste[nt] la "société de consommation" ». (Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses*, Paris, Fayard, 1979, p. 27.)

<sup>73</sup> La sécrétion est très présente aussi dans *L'établi*, mais aux lèvres des chefs honnis – « Danglois, fou de rage, lippe tordue (je crois bien qu'il bave) » – qui persécutent en retour le narrateur pour lui faire « "en baver" » (*É*, p. 146).

<sup>74</sup> *L'établi* est un témoignage, mais l'auteur a « modifié quelques noms de personnes » (*É*, p. 180) : l'étude onomastique de Demarcy, qui ne saura que répondre « merci » à l'injure, est pertinente.

<sup>75</sup> La référence à Chaplin traverse les années – 325 000 francs entrevoit le moment où « *les Temps modernes* [...] ne seront plus qu'un témoignage du Moyen Âge de l'industrie » (Roger Vailland, *op. cit.*, p. 127) – mais aussi les aires culturelles. Dans *Toyota. L'usine du désespoir*, Kamata Satoshi l'utilise de manière explicite pour communiquer à la fois « l'effroi qu'on peut éprouver devant un homme devenu inconscient, un homme qu'on a conditionné à agir en automate » (Kamata Satoshi, *Toyota. L'usine du désespoir*, trad. André L'Hénoret, Paris, Demopolis, 2008 [1973], p. 104) et l'aspect horriblement « comique » (p. 88) – selon une perspective qui rappelle celle de Bergson dans *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) – d'une telle transformation. Kamata est un journaliste qui a travaillé cinq mois comme assembleur de boîtes de vitesse à l'usine Toyota de Nagoya en 1972, dans une sorte d'établissement documentaire. *L'usine du désespoir* relate cette expérience qui, pour quasi-contemporaine qu'elle soit de celle de Linhart, ressemble à son aboutissement dystopique par anticipation – ou par

un O.P., pas un O.S. – a bricolé son établi, « il l’a confectionné lui-même, modifié, transformé, complété. Maintenant, il fait corps avec » (*É*, p. 157) cet

engin indéfinissable, fait de morceaux de ferraille et de tiges, de supports hétéroclites, d’étaux improvisés pour caler les pièces, avec des trous partout et une allure d’instabilité inquiétante. Ce n’est qu’une apparence. [...] Et, quand on le regarde travailler pendant un temps assez long, on comprend que toutes les apparentes imperfections de l’établi ont leur utilité. (*É*, p. 156-157)

L’établi de Demarcy est constitué de la ferraille qu’il utilise le sourd pour fracasser le sien et il y finira<sup>76</sup>. Anachronique dès avant cette extrémité – son concepteur « paraît presque déplacé, oublié comme un vestige d’une autre époque dans l’enchaînement répété des mouvements de l’atelier » (*É*, p. 156) –, il représente un état antérieur du travail, révolu parce qu’il s’inscrit dans un « temps [...] long » : celui qu’il faut pour prendre la mesure de ses perfectionnements subtils<sup>77</sup> et qui n’est pas, ou plus, d’actualité à l’usine. En cela, l’outil gagne une dimension « critique » qui le rapproche de la perte de temps et, partant, de la thématization de la mort dans *Sortie d’usine*. Sa mise au rancart signe en effet la fin, à coup de « rationalisation » (*É*, p. 159), de la conception expressive du travail esquissée plus haut. Demarcy a fabriqué l’établi pour répondre aux besoins précis qui sont les siens dans le cadre des tâches qui lui sont imparties. Il l’a conçu « à son image », pourrait-on dire, car il s’accomplit lui-même dans l’accomplissement de ces tâches<sup>78</sup>. Celles-ci proposent des problèmes complexes, dont la résolution nécessite la concentration d’« un chirurgien », et originaux, car une retouche n’est « presque jamais

---

régression : « quand on arrive chez Toyota, c’est comme si on retrouvait la période féodale » (p. 234). La réalité décrite n’a en effet pas touché la France avant les années 1980 et 1990 : c’est ce qu’on appelle le « toyotisme ».

<sup>76</sup> « Coup d’œil nostalgique vers son vieil établi, jeté au fond de l’atelier, qui rouillera là avant de partir à la ferraille. » (*É*, p. 172). L’établi s’en sortira mais Demarcy, très affecté par sa perte temporaire, « tomb[e] malade » (*É*, p. 182) : les deux font bel et bien « corps ».

<sup>77</sup> « Et, de fait, si on regarde travailler Demarcy juste deux ou trois minutes, il semble perdre du temps à tripatouiller son établi, à déplacer les écrous, à ajuster les cales. » (*É*, p. 163)

<sup>78</sup> Demarcy réalise la première partie du rêve de Marx « suppos[ant] que nous produisions comme des êtres humains » : « Dans ma production, je réaliserais mon individualité, ma particularité, j’éprouverais, en travaillant, la jouissance d’une manifestation individuelle de ma vie, et, dans la contemplation de l’objet, j’aurais la joie individuelle de reconnaître ma personnalité comme une puissance réelle, concrètement saisissable et échappant à tout doute. » La réciprocité et l’échange nécessaires – « Nos productions seraient autant de miroirs où nos êtres rayonneraient l’un vers l’autre » – sont toutefois évacués par l’usine : la « production humaine » n’est pas possible, ce qui explique peut-être la quantité de « presque » qui tempère la description du retoucheur. (Karl Marx, *Notes de lecture*, dans *Économie et philosophie, Œuvres (Économie)*, t. II, Paris, Gallimard, 1979, p. 22.)

identique à la précédente » (*É*, p. 156), si bien que Demarcy doit mettre toutes ses ressources et tout son être en jeu pour les résoudre. On s'en rend compte par la négative lorsqu'une fois son gracile instrument remplacé par « un engin de fonte massif » (*É*, p. 165), il est incapable de fournir : il s'effondre.

Sa plénitude imposante constitue l'innovation principale du « gros cube massif » : « il n'y a plus aucun de ces trous, de ces passages, qui permettaient à Demarcy de travailler dessus, dessous, au bord, sans changer sa portière de position » (*É*, p. 165). Les trous – qui rappellent la tôle percée de Ravignani, c'est-à-dire la mort – sont des « passages » qui mettent en abyme ceux que le narrateur cherche à aménager entre l'usine et son dehors : « Nous briserons les murs de l'usine pour y faire pénétrer la lumière du monde » (*É*, p. 94) ; « dans une usine de Changhaï, les ouvriers ont ouvert de vastes brèches dans les murs, pour qu'il y ait une communication avec l'extérieur » (*É*, p. 63). Ils endossent en conséquence la même fonction narrative que le rituel homonyme de *Sortie d'usine*, à ceci près que ce dernier n'enclenche le contact qu'une fois trépassé son protagoniste – ce que problématise à nouveau le sourd à l'établi, bien vivant et volontairement coupé du monde : « les premières années il portait un de ces appareils sous l'oreille, mais il l'avait abandonné » (*SU*, p. 77). Le roman de Bon apparaît dès lors comme l'envers mortifère du récit de Linhart, ou encore, en termes sociologiques, il profile son devenir dans l'évolution du travail industriel.

Les Passages, on l'a vu, font se toucher la durée autrement « figée » de l'usine et celle de l'extérieur. Chez Linhart l'interaction semble d'abord spatiale – on salue les camarades chinois par brèche murale partagée –, mais elle est aussi temporelle puisque la différence entre dedans et dehors l'est également : au temps cyclique et répétitif de l'usine s'oppose celui de la diversité, de l'inattendu. Mouloud le montre 33 000 fois par an, et non sans une ironie mordante, désespérée sans doute, du narrateur à son propre endroit :

Trente-trois mille fois dans l'année, il a refait les mêmes gestes. Pendant que des gens allaient au cinéma, bavardaient, faisaient l'amour, nageaient, skiaient, cueillaient des fleurs, jouaient avec leurs enfants, écoutaient des conférences, se gointraient, se baladaient, parlaient de la Critique de la Raison pure, se réunissaient pour discuter des barricades, du fantasme de la guerre civile, de la question du fusil, de la classe ouvrière comme sujet et des étudiants comme substitut du sujet et de l'action exemplaire qui révèle et du détonateur, pendant que le soleil se levait sur Grenade et que la Seine clapotait

doucement sous le pont Alexandre III, pendant que le vent couchait les blés, caressait l'herbe des prairies et faisait murmurer les feuillages dans les bois, trente-trois mille carcasses de 2 CV ont défilé devant Mouloud depuis septembre, pour qu'il soude trente-trois mille fois le même interstice de cinq centimètres de long. (*É*, p. 154-155)

Mais tandis que la donne semble fixée une fois pour toutes dans *Sortie d'usine*, elle est encore l'enjeu d'une lutte dans *L'établi* qui reporte ce qu'il nomme la « guerre des classes<sup>79</sup> » (*É*, p. 85) sur le front temporel. Déjà, la grève qui occupe la partie médiane du livre, ce qui fait d'elle l'équivalent narratif du Passage de *Sortie d'usine*, a pour but d'empêcher un allongement de la journée de travail, imposé par la direction au motif de « remboursement des avances consenties au personnel » (*É*, p. 76) en mai 68. L'enjeu est capital : en usine « le temps est devenu une denrée rare » (*É*, p. 64).

L'onde de ce conflit central parcourt l'ensemble du texte : plusieurs types de durée s'y affrontent, avec des répercussions variées sur les individus qui y sont soumis, le tout sous la gouverne assumée de Linhart qui commente à l'occasion les événements de « l'instant où [il] écri[t] » (*É*, p. 93) – une autre dimension inexistante chez Bon. Déjà, la découverte de la chaîne confronte l'idée qu'on s'en faisait de loin (« Je me représentais la chose à un rythme rapide – celui des "cadences infernales" dont parlent les tracts » [*É*, p. 9]) et la réalité de son « mouvement lent », « long glissement glauque » (*É*, p. 10) qui frappait aussi Élise et engage, quoi qu'il en semble, continûment les ouvriers. La « torpeur du néant » qui en résulte fait l'effet d'une « anesthésie progressive » (*É*, p. 50) au narrateur, lequel « atten[d] » des mois qu'il « se pass[e] quelque chose » (*É*, p. 71) tout en établissant par l'imagination une solidarité historique avec des ouvriers antifascistes de 1944 : « Figures d'hier et d'aujourd'hui d'un même prolétariat immigré arc-bouté dans sa résistance à l'écrasement. » (*É*, p. 112) Le temps dans lequel évolue Demarcy est déjà autre, car il est non monotone et fait intervenir les « hasards » (*É*, p. 156), tandis que celui d'Ali (le « fils de marabout et manœuvre chez Citroën » [*É*, p. 7] à qui le livre est dédié) est tellement étranger à l'usine que le narrateur a une vision extérieure, à la fois inscrite dans une chronologie et dégagée de son emprise, de leur entretien : « Et, dans le temps

---

<sup>79</sup> L'expression consacrée est « la *lutte* des classes » : le déplacement témoigne du ralliement du texte à la métaphore militaire.

que j’entreprends cette réponse, il me semble que je nous vois de loin, seuls, debout, face à face, dans ce bâtiment vaste et vide, où il n’y a que des piles de caisses, ferrailles grises, armatures stupides de voitures à venir. » (*É*, p. 144) Le moment est précisément délimité, c’est celui de la réflexion préalable à la prise de parole, et pourtant il est produit par une concaténation spatiale de temporalités anciennes – parmi les ferrailles se trouve peut-être l’établi de Demarcy – et futures – les voitures, « à venir » mais présentes sous forme de leur « squelette » (*É*, p. 12) comme les dinosaures dans un musée<sup>80</sup>.

Ce cadre matériel est « vide », à l’instar de la conceptualisation du travail proposée par Méda, et pourtant encombré d’objets signifiants de la diégèse et de « piles de caisses » au chargement matériel ou symbolique inconnu, qui lui donnent une allure singulière et historiquement déterminée : l’échange a lieu tout à la fois dans un entrepôt et dans un état du « Travail » ou, en reprenant plutôt les termes de Boltanski et Chiapello, dans un état de l’esprit du capitalisme, empli des contenus moraux qui le justifient à une époque donnée. La présence des *armatures* d’automobiles – soit leur structure, ce qui soutient et tient ensemble leurs divers éléments – est à ce titre doublement signifiante, l’automobile elle-même jouant un rôle de support, dont on a dévoilé l’envers délétère chez Etcherelli, dans l’essor économique d’après-guerre<sup>81</sup>. Celle du narrateur l’est également, dans la perspective de l’« à-venir » annoncé par ces armatures. Si l’esprit du capitalisme qui régit actuellement nos existences a bien intégré, pour en sortir plus robuste et pallier son indifférence normative, les critiques formulées à l’endroit du précédent durant la « crise » de Mai 68<sup>82</sup>, comme l’analysent Boltanski et Chiapello, cette

---

<sup>80</sup> Ou encore comme leur « carcasse » (*ÉV*, p. 81), objet croisé en bordure d’une autre thématization de la temporalité de la chaîne : celle des « plages » d’*Élise ou la vraie vie*, qui résonnent curieusement au contact d’un texte d’après Mai 68 – ce n’est sûrement pas à elles que les archéologues des pavés pensaient.

<sup>81</sup> Kristin Ross explique que « vers le milieu du [XX<sup>e</sup>] siècle, l’industrie automobile se révèle plus exemplaire et plus révélatrice que toute autre ; sa simple présence ou sa simple absence permet d’évaluer la puissance ou le niveau d’une économie nationale. La croissance économique qui fut celle de la France au cours de l’après-guerre résulta directement de la modernisation des secteurs de production qui semblaient vitaux – le plus vital de tous étant la production automobile ». (Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, trad. Sylvie Duranti, Paris, Flammarion, 2006 [1995], p. 33.)

<sup>82</sup> Soit, pour résumer à gros traits, une demande d’*authenticité* et d’*autonomie créative*, aux dépens de la *sécurité* garantie par le compromis fordiste. Le renouvellement se traduit, à partir des années 1980 – celles de *Sortie d’usine* – et surtout 1990, par la remise en cause des acquis sociaux précédents pour promulguer une *flexibilité* accrue au nom de l’autonomie. (Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 160-165 ; 259-315 [sur le rôle de Mai 68 dans le renouvellement du capitalisme] ; 71-95 [sur le fonctionnement de la critique].)

digestion idéologique commence tristement dès l'entrepôt : l'étudiant contestataire s'est fait établi dans les « convulsions de l'après-mai 68 » (*É*, p. 15)<sup>83</sup>.

Ces lectures plurielles, pratiques et théoriques, auxquelles la scène invite lui prêtent des airs simultanément grandioses et dérisoires – on oserait dire beckettien puisque le narrateur taxe quelques pages plus loin la « combinaison » qu'il forme avec Ali d'« absurde » (*É*, p. 147) –, à l'image du vêtement trop grand et trop petit – autre « combinaison » absurde : l'emboîtement mène au vertige des caisses empilées – d'un de ses protagonistes de piteuse apparence.

Moi avec ma veste de bleu de travail élimée, déchirée par les tôles aiguës qui accrochent. Lui flottant dans une combinaison de manœuvre trop large pour sa maigreur, trop courte pour sa haute taille. Et ce dialogue solennel, irréel, de plénipotentiaires de cultures lointaines, de langues lointaines, de façons d'être lointaines. (*É*, p. 144)

De *temps* lointains, aussi : le fier Ali se métamorphose, un peu comme Mustapha redevenu « petit berger » sous l'effet de son chant, chez Etcherelli (*ÉV*, p. 235), en l'enfant qu'il fut/est sous les yeux du narrateur<sup>84</sup>. Ces mouvances conjuguées donnent à Linhart le « sentiment du monde » – c'est le titre du chapitre qui relate la rencontre –, c'est-à-dire celui d'une circulation dans le temps, dont le pauvre Mouloud ne fait pas l'expérience. Le rapprochement proposé avec l'épisode du chant sur la chaîne dans *Élise ou la vraie vie*, qui va se ramifiant si l'on ajoute que ses choristes sont comparés à un « peuple de clochards extasiés » apparenté, via la référence beckettienne, aux crasseux dialoguistes, associe par ailleurs ce sentiment à l'ensauvagement. C'est-à-dire que la représentation du travail va de pair avec celle de sa critique – ce qui peut être interprété dans les termes « vampiriques » de Boltanski et Chiapello.

---

<sup>83</sup> Dire cela revient à révéler une certaine « porosité » littéraire entre les formes de critiques – qui seront examinées au chapitre 5 – proposées par les sociologues. Boltanski et Chiapello associent en premier lieu Mai 68 à ce qu'ils appellent la *critique artiste* (pour résumer : de la dimension industrielle du capitalisme) en opposition à la *critique sociale* (de sa dimension marchande), tandis que le programme de la Gauche prolétarienne, bien que la diversité de ses origines à la fois libertaires et marxistes-léninistes complique la donne, est plus proche de la seconde. Or, l'automatisation et la standardisation des objets qui est le vecteur, dans *L'établi*, d'un désenchantement de la vie ouvrière (cf. *infra*) tient d'une *critique artiste*.

<sup>84</sup> « Ses yeux se brouillent. Il regarde ailleurs. C'est un choc pour moi, d'entrevoir soudain, dans le visage anguleux de l'adulte, les traits apeurés de l'enfant marocain de jadis, de l'enfant affamé à jamais, de l'enfant que le grand chien noir [d'un capitaine français] pourchassera jusqu'à sa mort. » (*É*, p. 149)

La rencontre avec Ali n'a duré « qu'un seul jour. Une journée complète de travail, de sept heures du matin à cinq heures du soir ». Et pourtant, elle a représenté un tel « choc » pour le narrateur que, « même aujourd'hui, [il] ne pourrai[t] le définir avec exactitude, alors que près de dix ans ont passé » (*É*, p. 140) : elle est point de rencontre des durées courtes et longues qui s'entrechoquent tout au long du récit et représente en cela un de ses pivots, entre « L'établi », chapitre final consacré à Demarcy, et « L'ordre Citroën » qui précède (et nie) « Le sentiment du monde » qu'elle distille. Contrairement aux chapitres-semaines de *Sortie d'usine*, qui partagent forcément une unité de temps mais aussi de lieu, ceux de *L'établi* couvrent des plages temporelles dissemblables et accompagnent le narrateur dans quelques déplacements. C'est le cas de « L'ordre Citroën » : bien que son titre évoque la mentalité ou la « philosophie » de l'entreprise, il ne se déroule pas dans son usine mais dans une dépendance où la direction envoie le narrateur en « contention » (*É*, p. 120) pour calmer ses ardeurs militantes<sup>85</sup>. Et de fait cette (petite) délocalisation exprime la doctrine Citroën puisqu'elle concentre son programme idéologico-immobilier des prochaines années :

C'est officiel. Citroën vend le terrain, fait raser les bâtiments. [...] On déménagera le matériel et on répartira la production sur d'autres usines, plus modernes, surtout en grande banlieue, là où le terrain est moins cher. [...] Ceux qui ne voudront pas de leur nouvelle affectation pourront s'en aller (et on peut compter sur la direction pour soigner tous les gêneurs, les syndicalistes et les fortes têtes : les postes perdus à l'autre bout de la France, ça ne manque pas !). (*É*, p. 161)

---

<sup>85</sup> La dimension rétributive de l'affectation, vécue comme un « isolement » (*É*, p. 128) et une privation de liberté par le narrateur, ajoute à un réseau de sens de l'enfermement qui parcourt le texte conjointement à celui de la guerre. Les ouvriers, délinquants en puissance, sont surveillés et à l'occasion fouillés par les « gardiens » d'une usine (ou d'une chaîne de montage) comparée à une « prison » (*É*, p. 63) – institution dont Didier Fassin analyse le lien au temps mais, surtout, à sa perte et sa vacuité : « la dimension spatiale de la détention est [...] indissociable de sa dimension temporelle » (*L'ombre du monde. Une anthropologie de la condition carcérale*, Paris, Seuil, 2015, p. 200). Le témoignage de Grégoire Philonenko de son expérience de la vente en grande surface montre l'aboutissement du processus par l'entreprise de service, qui est aussi une culbute. « C'est ainsi que j'apprends que la mise sous blister, l'emballage plastique, de leurs articles est confectionné en milieu carcéral, afin d'abaisser les coûts de production au minimum. » : le travail est une prison et la prison est un travail – une logique bien assimilée par les pénitenciers *for-profit* des pays anglo-saxons. (Grégoire Philonenko, Véronique Guienne, *Au carrefour de l'exploitation*, préface de Vincent de Gaulejac, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 81.)

Mais en attendant d'aller rejoindre la périphérie lointaine de *Sortie d'usine* – dont le sujet est astreint quotidiennement, de Paris, à un long périple ferroviaire pour aller travailler –, le narrateur de *L'établi* a un aperçu de son univers au dépôt Panhard.

« Cette annexe perdue trouve son origine dans les strates successives de la concentration capitaliste » (*É*, p. 116) et aussi, détail non négligeable, de la gestion militaire de territoires coloniaux : Citroën a racheté les usines de la porte de Choisy à Panhard, constructeur d'automobiles et d'automitrailleuses, en même temps qu'elle a pris en charge le service après-vente de la firme disparue et son entrepôt de pièces détachées. Malgré cette filiation tapageuse, le dépôt est « un cul-de-sac absurde, [où l'on est] réduit à compter les heures » (*É*, p. 121) en piquant des sommes entre deux bons de commande. « Chacun exécute [la sienne] le plus lentement possible et, vers le milieu de la journée, le spectacle de ces ombres errant en silence le long des casiers obscurs, paraissant en proie à une léthargie incurable, a quelque chose d'irréel. » (*É*, p. 118) Le temps « anesthésié » de la chaîne s'abîme dans une « léthargie » volontaire qui rejoint le temps « figé » de *Sortie d'usine* – il est d'ailleurs significatif que le personnage dont le parcours mortuaire prélude celui du premier bénéficiaire d'un Passage soit issu de cet épisode et que les « ombre[s] » (*D*, p. 29) annoncent celle de la mort qui plane sur *Daewoo* – et recouvre toutes choses à l'instar de la « substance brune, grasse, à base d'huile » dont sont enduites les pièces du dépôt pour les protéger de la rouille (*É*, p. 117).

Le narrateur vit très mal ce transfert. Si « l'univers de la grande chaîne [... lui] manqu[e] physiquement » (*É*, p. 121), ses nouvelles conditions ne sont pourtant pas si différentes. Il les explique en ces termes : « Nous pointons comme les autres, sommes astreints aux mêmes horaires, sous la coupe du même agent de secteur. Mais nous ne produisons rien. » (*É*, p. 117) La non-production – partagée symboliquement avec *Sortie d'usine* et concrètement avec *Composants* (cf. *infra*) – expliquerait donc le marasme des employés du dépôt, dont l'activité s'apparente plutôt à la consommation : « Nous utilisons [...] des chariots et nous partons nous approvisionner à travers les allées comme si nous faisons nos courses dans un grand magasin. » L'effacement d'une des facettes de l'organisation capitaliste au profit de l'autre thématise l'importance identitaire grandissante de la consommation étudiée par Lordon et sa montée en puissance dans la France des Trente Glorieuses. Il pointe toutefois – à l'instar des pornophiles de *Sortie d'usine* – vers l'envers de cette consommation aliénante par la dépendance qu'elle

suscite : l'odeur de la substance antirouille finit par « droguer » le narrateur, qui prend un coupable mais « réel plaisir à [la] décaper avec une lame acérée quand personne ne [le] regarde » (*É*, p. 117).

Bien qu'ils soient exclus des promesses de la croissance économique – puisqu'ils représentent un « monde enfoui » sous un autre (*É*, p. 94) –, les travailleurs industriels (et leur substitut intellectuel) ne sont pas à l'abri des tentations sociales ambiantes : ils contribuent à l'exploitation des ouvrières de Hong Kong en achetant « pour presque rien » les transistors qu'elles s'usent prématurément les yeux à monter (*É*, p. 44). Plus généralement, certains de leurs comportements se rapprochent de l'obsession de la propreté étudiée par Kristin Ross, comme si les ouvriers voulaient participer de l'appétit consommateur de la France d'après-guerre en mimant – ou caricaturant – l'hygiénisme qui lui est corollaire<sup>86</sup>. Comme Élise et ses collègues de *La vraie vie*, les personnages de *L'établi* se décrassent frénétiquement : « Après l'usine, on se nettoie à fond, pour essayer de se décoller de tout ça. Certains utilisent des acides, des détergents, s'acharnent à récurer leur peau et aggravent le mal » (*É*, p. 39). Particularité du témoignage<sup>87</sup>, les produits employés sont destinés aux voitures, parallèle souligné par la réaction des chefs à ces velléités aseptiques outrancières : « s'ils veulent bousiller leur peau, qu'ils le fassent : [...] ce n'est pas comme si on abîmait une carrosserie » (*É*, p. 40). Les ouvriers deviennent l'équivalent des objets qu'ils produisent et voudraient consommer – on repense à Marx et au travail-marchandise –, dotés toutefois d'une moindre valeur : « Les carrosseries, les ailes, les portières, les capots, sont lisses, brillantes, multicolores. Nous, les ouvriers, nous sommes gris, sales, fripés. » (*É*, p. 58) La couleur est « sucée » par l'objet, autant dire extraite d'une matière humaine désormais grise, à l'instar des « ferrailles » au rebut dans l'entrepôt où un narrateur tout aussi sale et fripé côtoie Ali et l'esprit du capitalisme. Le constat reconduit – et complexifie par l'ajout d'une relation causale – la finalité industrielle énoncée plus loin : « L'usine est conçue pour produire des objets et broyer des hommes » (*É*, p. 95) ou, plus justement, *en broyant* des hommes, correspondance que suggérait déjà les métaphores reptiles

---

<sup>86</sup> Kristin Ross, *op. cit.*, p. 99-100.

<sup>87</sup> Celui-ci, il faut le reconnaître, donne toujours un tour de vis supplémentaire à la métaphore. Si Linhart et Etcherelli associent tous deux les chefs à des animaux – cochons pour l'un, chiens pour l'autre –, le premier enfonce le clou en faisant, par ailleurs, du (mauvais) médecin du travail un... « vétérinaire » (*É*, p. 45).

d'Etcherelli : le « serpent mécanique » de la chaîne s'y employait à « dévorer » les hommes (ÉV, p. 116) et « vomi[ssait] les carrosseries » à mesure (ÉV, p. 120).

Cette analyse jette un éclairage inédit sur un texte qui, s'il s'insurge avec son narrateur contre la « dictature de l'objet », n'en problématise pas moins ses rouages avec une certaine délectation, par le tableau récurrent de ses « surfaces lisses » – donc idéales, selon Roland Barthes<sup>88</sup> – et rutilantes – « bleu ciel, bleu nuit, vermillon, émeraude » (É, p. 57) – qui suscitent des « gestes d'amateur d'art » (É, p. 58) chez les directeurs : logique, Demarcy est un « artiste ». L'objet prend dès lors une importance étonnante sous une plume pourtant fermement engagée du côté des *hommes broyés*, jusqu'à compter parmi les éléments définitoires auxquels elle s'identifie elle-même. « Les personnages, les événements, les objets et les lieux de ce récit sont exacts » (É, p. 180) : l'avertissement final (qui fait état en deuxième partie de la modification des noms propres mentionnée plus haut) est courant dans les textes qui prétendent à l'authenticité ; l'inclusion parmi les gages d'« exact[itude] » des « objets », par contre, l'est moins. Ceux-ci deviennent des garants narratifs au même titre que les « personnages » auxquels la diégèse les oppose dans une lutte perdue d'avance (pour les seconds) et y gagnent l'autonomie que leur description détaillée, qui dénonce la fétichisation tout en y souscrivant – dire « Il faut que ça brille, que l'apparence soit parfaite » (É, p. 57), c'est accepter qu'elle peut l'être –, leur prêtait déjà. *L'établi* fait signe par là au Nouveau Roman et à la représentation détournée qu'il donne de l'aliénation en assujettissant l'intrigue aux choses : qu'on pense à l'épisode de la cafétéria automatique, dans *Les gommes*, où Wallace acquiert des aliments parfaitement standardisés dans une machine puis « commence à couper son repas en petits cubes<sup>89</sup> ». Le constat surprend, voire dérange, et n'en mériterait que mieux d'être creusé pour faire apparaître, d'une part les filiations littéraires d'une littérature de témoignage volontiers écartée de la « grande », d'autre part la socialité, louvoyante sans doute, d'un Nouveau Roman qu'on a trop

---

<sup>88</sup> « On sait que le lisse est toujours un attribut de la perfection parce que son contraire trahit une opération technique et tout humaine d'ajustement : la tunique du Christ était sans couture, comme les aéronefs de la science-fiction sont d'un métal sans relais » (*Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 140-1) Plus loin, Barthes compare le tableau de bord de « la nouvelle Citroën » à « l'établi d'une cuisine moderne »...

<sup>89</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les gommes*, Paris, Minuit, 1953, p. 161. Wolf relie justement cette scène à la réflexion sur la fascination exercée par la rationalité technique élaborée par Jean Baudrillard dans *Le système des objets*. (Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 121-122.)

dit apolitique. Pour faire apparaître aussi la polysémie de cette socialité : si Kristin Ross relève, il en a été question, la participation formelle de Robbe-Grillet et consorts au projet de grand nettoyage gaullien, tout est d'évidence un peu plus compliqué.

Dans la logique interne du récit de Linhart, cette autonomisation de l'objet est révélatrice d'une montée de la consommation – ce n'est guère original – thématisée en corrélation avec un affaiblissement du travail lisible dans son ancrage temporel – ce l'est davantage. C'est-à-dire que le texte non seulement met en présence les surfaces « lisses » de l'objet destiné à « la vente » (*É*, p. 136) et les « opération[s] technique[s] et tout humaine[s] d'ajustement » qu'elles annulent pourtant, selon Barthes, mais éclaire crûment le mouvement qui consiste, précisément, à occulter les secondes pour la plus grande gloire des premières :

Sur chaque carrosserie qui arrive, les parties métalliques qui constituent la courbure au-dessus de la fenêtre avant sont juxtaposées et clouées mais laissent apparaître un interstice. Le travail de Mouloud est de faire disparaître cet interstice. [...] La fissure disparaît : la partie métallique au-dessus de la fenêtre semble ne plus se composer que d'un seul tenant. (*É*, p. 17)

La tâche « n'a pas l'air trop difficile », pense le narrateur. Cela ne le prémunit pas d'un lamentable échec lorsqu'il s'y essaie à son tour, tandis que Mouloud y excelle 33 000 fois plutôt qu'une. Il scelle ainsi l'image « magique », « merveilleuse », « spirituelle » – c'est Barthes qui parle – de l'automobile en effaçant les stigmates qui sur elle « trahi[ssent]<sup>90</sup> » le travail, en d'autres termes il gomme sa propre action ou encore se gomme lui-même : l'Algérien annule son existence et se soumet à l'impératif de « NET-TO-Y[AGE] » (*ÉV*, p. 176) raciste qu'Élise identifiait dans l'imaginaire social du Paris de 1958. Six ans après la fin de la guerre, dont personne ne reconnaît l'existence encore, les rapports de force n'ont guère changé pour les individus qui les vivent concrètement<sup>91</sup>. C'est dire que l'effacement de la mémoire collective de l'événement, annoncé par Etcherelli, tourne chez Linhart à plein régime.

---

<sup>90</sup> Roland Barthes, *op. cit.*

<sup>91</sup> Ou pas vers le mieux : « ce sont bien des Français qui ont [...] convié ces mêmes Algériens à venir travailler au cœur même de l'ancienne puissance coloniale avant de finir par les vouer aux gémonies du mépris et de la relégation depuis que l'on se dit qu'ils ont, les ingrats, tapé l'incruste ». Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet, *Prendre dates. Paris, 6 janvier - 14 janvier 2015*, Lagrasse, Verdier, 2015, p. 19.

Le tout se fait de manière sérielle, sur une chaîne de montage, ce qui associe l'opération de camouflage à la sublimation de l'automatisme décrite par Baudrillard<sup>92</sup> et par le fait même la déplace de la périphérie au cœur de la « mythologie » moderne esquissée par Barthes. La dialectique de l'apparition et de la disparition qui façonne le geste rappelle par ailleurs, mais à l'envers, le paradoxe au cœur de *Sortie d'usine* : une nouvelle « bascule » esthétique a lieu qui, au-delà des nombreuses divergences formelles que présentent les deux textes et qu'elle résume en quelque sorte, exprime la distance qui les sépare sur le terrain, dont j'ai tenté plus haut le balisage, de la représentation. À l'instar de ses phrases régulièrement suspensives, le narrateur de Bon quitte le travail pour en parler (il disparaît pour faire apparaître) tandis que celui de Linhart reste aussi longtemps qu'il peut et fait apparaître, par une description « complète » à laquelle sont progressivement soustraits certains éléments, une disparition : celle de la « fissure », de l'établi de Demarcy (puis de l'établi tout court, mis à la porte), autrement dit celle du travail non automatisé et désublimé. Le traitement problématise son propre dévoilement par le texte et, plus largement, la volonté de monstration sociale – mais aussi politique, au vu de l'oblitération de la mémoire algérienne – qui constitue la visée du témoignage. La vérité de l'usine qu'il entend communiquer est ainsi « incarnée<sup>93</sup> » dans sa forme puisque cette monstration est programmée dès l'incipit : « "Montre-lui, Mouloud." » (*É*, p. 9) La résonance, par allitération, du nom du soudeur dans le groupe verbal et la possible confusion, pour peu qu'on abrège la pause signifiée par la virgule, du porteur de l'un avec le complément d'objet direct de l'autre (soit le travail, escamoté par l'ellipse) font de Mouloud un agent grammatical et narratif de ce dernier. Elles marquent ainsi l'identité immigrante de l'industrie française des Trente Glorieuses – la majorité de ses confrères partagent l'origine étrangère de Mouloud – et, du même coup, sa désintégration – c'est Mouloud qui tout à la fois *montre et fait disparaître*.

Linhart, par ailleurs, relie narrativement les deux réalités au moyen d'une sociologie de l'intertexte : « Émietté, éclaté en gestes insignifiants indéfiniment répétés, notre travail peut être un supplice » (*É*, p. 97). Isolée, l'allusion au célèbre ouvrage de 1956 de Georges Friedmann

---

<sup>92</sup> « L'AUTOMATISME – concept majeur du triomphalisme mécanicien et idéal mythologique de l'objet moderne. » (Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 131.)

<sup>93</sup> C'est la définition du témoignage de Corinne Grenouillet, *op. cit.*, p. 17.

sur les effets du progrès technique<sup>94</sup> n'apporte rien au texte sinon la preuve de l'érudition de son auteur<sup>95</sup>. Mise en relation avec d'autres éléments, elle constitue le point émergé d'un réseau sémantique de la miette qui en quadrille le fond. Le travail s'émiette et du coup la « propagande [vole] en miettes » (*É*, p. 64) – comment rejoindre de « possibles activistes » éparpillés dans de vastes ateliers ? – et « nous » également :

nous indéfiniment renouvelés mais inventant constamment la résistance [...], nous le sandwich qu'on partage, et la cigarette offerte, et le geste d'aide et de réconfort quand on est près de s'effondrer, nous parlant toutes les langues et venant de tous les pays, brassés, éparpillés, séparés, retrouvés, toujours autres et toujours proches (*É*, p. 140).

La parcelle de pain n'est pas nommée dans la phrase mais un Petit poucet critique identifie ses propriétés dans les dernières épithètes et retrouve sa trace quelques lignes plus haut dans le « sandwich », étrange symbole d'unité boulangère des miettes ou des damnés de la terre. Cette coalition internationale – quoique très hexagonale de forme : on doute que les camarades maliens raffolent de jambon-beurres – semble la seule possible car les communautés locales subissent aussi l'émiettement : « Vertigineux tourbillon de nations, de cultures, de sociétés détruites, éclatées, ravagées, que la misère et l'extension mondiale du capitalisme jettent, en miettes, dans les multiples canaux de drainage de la force de travail » (*É*, p. 35) et dont Mouloud, Ali, mais aussi Pavel, Primo, Sadok, Théodoros et beaucoup d'autres sont les miettes ou les embruns.

La phrase citée réalise en effet l'amalgame, peu ragoûtant en pratique, de deux ensembles métaphoriques : le pain et l'eau. Le second élément, qui sous-tend le « raz-de-marée<sup>96</sup> » provoqué par l'émersion du « continent » ouvrier (*É*, p. 94), emprunte des formes

---

<sup>94</sup> *Le travail en miettes* s'attache à démontrer que l'éclatement des tâches déterminé par les progrès de la rationalisation et de la spécialisation du travail entraîne une « véritable désagrégation d[es] métier[s] qualifié[s] » – ce que vit Demarcy. (Georges Friedmann, *Le travail en miettes. Spécialisation et loisirs*, Paris, Gallimard, 1964 [1956], p. 37.)

<sup>95</sup> Lequel est suivi par Nicolas Dubost qui, un an après *L'établi*, fait de la chaîne de *Flins sans fin* un « travail qui émiette » (Nicolas Dubost, *op. cit.*, p. 15).

<sup>96</sup> Alain Touraine, Michel Wieviorka et François Dubet utilisent une image aquatique semblable pour signifier l'explosion de rage accumulée. « Coup de colère, prévisible ou non, la grève des O.S. est en général soudaine et brutale. Même lorsqu'elle procède d'un motif apparemment secondaire, elle se présente souvent comme une lame de fond d'une puissance irrésistible. » (Alain Touraine, Michel Wieviorka et François Dubet, *Le mouvement ouvrier*, Paris, Fayard, 1984, p. 275.)

multiplés dans le texte, qui toutes s'imbriquent ou se coulent dans la thématisation du travail qui figure son plancher océanique – un procédé dont *Élise ou la vraie vie* offrait un prélude en mode mineur. Les travailleurs portent des tenues de « scaphandriers » (*É*, p. 74), tandis qu'un chef aux traits de « marin » (*É*, p. 32) « navig[ue] » (*É*, p. 36) à vue dans les ateliers et qu'un autre « tempête et postillonne » (*É*, p. 93) – les cadres, eux, ont des têtes à « faire du voilier » (*É*, p. 169). C'est que l'usine, où le narrateur monte des sièges de voitures qui ressemblent étrangement à des voiles (*É*, p. 37-38), « sombre dans l'hiver » comme dans une mer : elle est un « vaste bateau réduit à sa salle des machines<sup>97</sup> » (*É*, p. 42). Autrement dit les êtres qui le peuplent n'accèdent pas au pont du navire, ils comptent pour « une goutte d'eau » (*É*, p. 40) et c'est à peine si la C.G.T. « se mouill[e] » pour les défendre (*É*, p. 108). Résultat ils « coulent » dans l'alcool (*É*, p. 62) ou sur la chaîne de montage, laquelle marque la cristallisation de la métaphore et la développe dans la durée. Car l'eau c'est le travail mais c'est *aussi* le temps, et donc le temps c'est le travail : la sociologie formelle de *L'établi* non seulement déploie les possibilités des analyses de Friedmann mais les lie à l'essence temporelle du travail. Selon qu'ils sont en avance sur le labeur à réaliser ou accumulent du retard, les ouvriers en effet « remontent » ou « coulent » le courant « et, parfois, c'est aussi angoissant qu'une noyade » (*É*, p. 12).

Ce positionnement relatif – directement influencé par la découpe des tâches effectuées à coup de « chronomètres » (*É*, p. 159) – signifie d'abord que c'est le temps qui « s'écoule » : à preuve, Demarcy aussi finit par « couler », bien que son poste soit à l'écart de la chaîne. Si la locution est figée par la langue familière, il est notable que l'image de la noyade se retrouve également chez Ross, dans un usage similaire : le rôle actif de l'automobile dans la « reproduction » de la structure capitaliste, dit-elle, « la noie à chacun de ses trois "moments" dans une temporalité définie par la répétition<sup>98</sup> ». Les trois « moments » dont elle traite, soit la *production*, la *transformation* en discours (publicitaires ou médiatiques) et la *consommation*, sont tous pris en charge de près ou de loin par *L'établi* : son horizon immédiat est l'usine, mais le texte réfléchit à l'investissement imaginaire de l'objet hors de ses murs et projette sa finalité consommatrice. Les transitions de l'une à l'autre dimension se font avec fluidité, au gré des

---

<sup>97</sup> Dubost s'est souvenu sans doute de la vision maritime en faisant des usines des « vaisseaux fantômes » (*cf. supra*).

<sup>98</sup> Kristin Ross, *op. cit.*, p. 34.

courants de la chaîne aquatique omniprésente – et du narrateur bien sûr, qui se définit de toute manière comme « homme-chaîne » (*É*, p. 140) –, du moins jusqu’au point mort représenté par le dépôt Panhard. Là où le temps est figé, en effet, l’eau « croupit » dans un « bocal<sup>99</sup> » (*É*, p. 115) : « Abandonné par le ressac dans ma petite flaque de la rue Nationale, je continuai à entasser mollement mes pièces détachées Panhard et, pour peu qu’on m’oubliât quelques instants, à somnoler au fond de l’entrepôt. » (*É*, p. 127) La temporalité cataleptique qui pointe vers un état postérieur du travail se concrétise dans la stagnation d’un liquide qui coulait plus tôt, processus délétère dont la contamination s’étend, de surcroît, dans l’espace : par le biais de la rue, c’est la nation entière qui baigne dans la flaque du temps figé – et d’une guerre qu’on exporte, à « Abidjan » ou « Conakry » (*É*, p. 118), à coup de pièces détachées<sup>100</sup>.

Le constat social et politique accablant remet en question la vision héroïque des Trente Glorieuses communément admise – du moins jusqu’à récemment. Mais si l’on peut désormais taxer Jean Fourastié, principal édificateur de cette geste moderne, d’« apôtre de la productivité<sup>101</sup> », celui-ci semble déjà douter, parfois, des assises de sa construction discursive. L’incertitude perce dans des formules inutilement alambiquées, à propos notamment du devenir historique des changements qu’il célèbre : « Mais il n’en demeure pas moins certain, écrit-il, que cette étape glorieuse ne débouche pas sur un arrêt de l’histoire, ne débouche pas sur un avenir figé par l’avènement d’une prospérité permanente et d’un bonheur immuable<sup>102</sup> ». La double (ou la triple) négation embrouille le lecteur, qui termine par ailleurs la phrase sans plus savoir à présent qu’au début sur quoi exactement débouche ladite étape. Peut-être, justement, parce qu’elle pave bel et bien la voie à cet « avenir figé » que craint Fourastié mais que célèbre Fukuyama sous les traits d’une démocratie libérale qui satisfait le désir humain de

---

<sup>99</sup> Le dépôt prélude à cet égard non seulement *Sortie d’usine*, mais Toyota : Kamata imagine regarder l’usine d’en haut pour voir les ouvriers « s’agiter tels des poissons dans un aquarium » (Kamata Satoshi, *Toyota. L’usine du désespoir*, *op. cit.*, p. 173).

<sup>100</sup> Certes, l’annexe de la rue Nationale est réellement sise rue Nationale. Toutefois sa localisation n’a pas valeur qu’informatrice : la réitération insistante de ce nom dans le texte, couplé dans la phrase qui m’occupe au signifiant militaire Panhard, relève d’un choix esthétique à appréhender comme tel.

<sup>101</sup> C’est le titre d’une contribution au collectif dirigé par Céline Pessis, Sezin Topçu et Christophe Bonneuil : *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d’après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013, 309 p. Fait amusant, plusieurs articles soupèsent l’impact environnemental d’une modernisation industrielle trop rapide ou évaluent, en particulier, la contamination des cours d’eau qu’elle entraîne : cf. Gabrielle Bouleau, « Pollution des rivières : mesurer pour démoraliser les contestations », p. 211-229.

<sup>102</sup> Jean Fourastié, *op. cit.*, p. 28.

reconnaissance<sup>103</sup> – et du même coup « arrête » l'histoire. De ce premier temps « post-temps », Linhart et Bon montrent quant à eux l'envers : derrière le paravent d'une « prospérité permanente », l'usine *broie des hommes* (et des femmes) pour que d'autres puissent jouir du « bonheur immuable » de la consommation et que les victimes elles-mêmes l'entrevoient – quitte à voler pour y parvenir les yeux des ouvrières de Hong Kong « à moitié aveugles à quinze ans » (*É*, p. 44). Les moyens qu'ils mobilisent dans ce dessein ne sont toutefois pas les mêmes et le décalage fournit une amorce de définition du « roman de recherche » sur le travail : contrairement au témoignage qui montre les disparitions, les absences, ce roman s'inscrit directement dans l'absence ou la perte qui sont les fondements de la *Sortie d'usine* « comme écriture » (*SU*, p. 165). Il faut dire aussi qu'entre les publications la « page » d'un état de l'esprit du capitalisme a été « tournée<sup>104</sup> » et « un monde [*celui qui, tout « enfoui » qu'il était en 1969, remontait à la surface en temps de grève ?*] emporté vivant dans l'abîme » : les « accrochés au rebord<sup>105</sup> » sont moins visibles mais leur écrasement progresse inexorablement. Cet impératif sacrificiel, que Linhart place avec une simplicité désarmante et terrible au cœur du capitalisme mais aussi de *L'établi*, tendu tout entier dans son expression – « Montre-lui, Mouloud » –, est donc elle aussi contenue dans l'établi, le meuble, que Bon place à l'entrée de la description du Passage. Et, de fait, il aide à en circonscrire la portée, dont on sait qu'elle lie la mort du travailleur à la consécration marchande du travail.

## Le Passage – Fin et transition

La règle était, pour tout le temps du Passage, une règle du bruit. Du grand bruit. Le Passage était par règle la fête extrême du bruit. Faire bruit de tout, faire **son** de tout ce qui pouvait faire **son**, avec pour seule condition d'amplifier jusqu'à l'extrême ce que recelait de bruit ce dont on l'extrayait.

---

<sup>103</sup> Cf. la section finale de son livre : Francis Fukuyama, « Le "dernier homme" », dans *La fin de l'histoire et le dernier homme*, *op. cit.*, p. 321-380.

<sup>104</sup> Cf. *Daewoo* : « Une page qu'on tourne, mais nous on était sur la page. » (*D*, p. 35)

<sup>105</sup> « Un monde emporté vivant dans l'abîme, et nous accrochés au rebord, qu'il avait requis et modelés pour lui. » (François Bon, *Temps machine*, *op. cit.*, p. 93.)

Bruit désordonné, des **sons** extorqués par le viol de l'usage, les *choses* disséquées par la distension extrême en elles des résonances. Comme règle : faire bruit sans règle, et la dissonance même n'aurait pu advenir deux fois consécutives, qu'on savait toujours briser en lui extorquant plus encore de dissonnement. Quitte à la destruction de la *chose* si l'on n'en tirait pas l'apothéose sursaturée qui excluait par sa surdité sifflante le bruit même, le lendemain on réparerait.

Tout : l'outil, l'acier, le cri, moteurs, air comprimé, tout ce qui ici était susceptible de manifestation bruyante, dans cette seule condition de libérer une sonorité qui ne soit pas en-deçà du bruit général mais atteigne l'intenable où cela commence vraiment à faire mal. Non pas un instrument de plus dans le tohu-bohu général, mais un bris du **son** même dont la règle n'était que de le faire jaillir à l'excès dans la provocation sans limite des *choses*. (SU, p. 80)

Le Passage n'est finalement qu'un vacarme monstre qui accompagne la traversée de l'usine des ouvriers morts à l'ouvrage et salue leur sortie hors de ses murs. Il est remarquable que le corps inanimé endosse, en semblable rituel tonitruant, la fonction de l'ouvrière dans *Élise ou la vraie vie*, dont on a vu l'univers masculin signaler une irruption féminine par « un hurlement [qui] s'él[ève], se prolong[e], repris [...] par tous les ouvriers de l'atelier » (*ÉV*, p. 76). Le devenir de la femme en milieu industriel est broyé : non seulement l'emploi féminin a effectivement décliné en France entre 1968 et 1980<sup>106</sup>, mais *Sortie d'usine* objective sa présence sous une forme exclusivement pornographique... Si la mort du travailleur paraît se dédoubler au terme de cette macabre équivalence avec une homologue bien vivante, qu'on pourrait dire entraînée par le transpalette, celle du travail est suggérée par la destruction des « choses disséquées » pour en tirer l'essence sonore du rituel : parmi elles figure le fameux établi – qui réapparaît plus loin « tord[u], éraill[é] » – dont la « surdité » du propriétaire désigne par antiphrase l'aboutissement de la « fête extrême du bruit ». Le Passage s'anéantit en effet par le fait même de son existence : sa règle étant de n'en avoir pas, la condition de sa pratique la réfute ou la dégrade, c'est-à-dire que le « viol de l'usage » qu'elle entraîne ne peut pas vraiment en être un dans la mesure où il signifie la reconnaissance d'une règle. La circonvolution du raisonnement rappelle le rapport conflictuel du travail et de la littérature. Le premier remet en question les possibilités représentatives de la seconde, qui justement le représente à contretemps, si bien que l'une et

---

<sup>106</sup> La répartition sectorielle des emplois féminins est passée de 25 à 22 % dans les domaines de l'industrie et du bâtiment. (Margaret Maruani, *Travail et emploi*, quatrième édition, Paris, La Découverte, 2011 [2000], p. 11.)

l'autre réalités s'abolissent ou participent réciproquement de leur construction. Elles sont « contradictoires » et « indissociables », pour reprendre et déplacer les termes de l'écriture de la pauvreté, selon Michel Biron et Pierre Popovic<sup>107</sup>.

Une réflexion semblable est construite au fil de la longue description du Passage<sup>108</sup>. La répétition lancinante des signifiants du « bruit » et des « sons » qui la composent produisent un effet assommant tout en problématisant l'élaboration de cette cacophonie parallèle, en écho silencieux de la principale, mais aussi leur commune extinction prochaine : si les deux mots additionnés appellent la première personne plurielle du verbe bruire, « nous *bruissons* », leur récurrence va en diminuant et se meurt avant « la retombée » finale. Métonymie esthétique, le Passage opère dès lors, de l'orée de l'œuvre de Bon où il se situe, un passage formel vers sa suite – voire vers sa fin, qu'on verra inscrite aux abords de *Paysage fer* et actualisée dans *Daewoo* – en exposant, déjà, un concentré de ses aspirations « matérielles ». La présence elle aussi très appuyée des « choses », que les textes mettent en tension constante avec « les mots qui les cherchent » (*D*, p. 10), est l'élément thématique essentiel d'une écriture qui cherche à abolir la distance qui les sépare ; c'est l'objectif de la bascule de « l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture », dont la difficulté est toutefois exprimée par le bris de ces choses par « dissonnement ». Car cette représentation d'une esthétique littéraire est projetée dans une scène qui, non contente de faire la part belle au bruit, relève « des rites coutumiers, des pratiques rituelles<sup>109</sup> » qui fondent l'oralité dans sa conception ethnocriticienne : la thématization de ses interactions avec la raison graphique, au premier plan sur la tôle de Ravignani, est au second plan du Passage, juste derrière celle des rapports de la littérature et du travail.

Ce dernier est sous le coup des mutations fantastiques que le rituel fait subir à ses matières en altérant leur état. La « destruction [du fer est] molle », les substances « fond[ent] », à tel point que « l'on n'aurait pas été surpris de voir se gondoler ou cloquer comme caoutchouc les dalles de béton du sol ». Pareille transformation du dur en mou ne sera plus conjuguée au conditionnel dans *Daewoo* : un incendie industriel « déplie » le fer « comme matière molle »

---

<sup>107</sup> Cf. *supra* et Michel Biron et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté*, actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de sociocritique, Université de Montréal, septembre 1993, Toronto, Éditions du Gref, 1996, 389 p.

<sup>108</sup> Sur cinq pages (*SU*, p. 80-84), desquelles sont tirées les citations du texte qui suivent.

<sup>109</sup> Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, *op. cit.*, p. 122.

(*D*, p. 30) et on devine que le « squelette » qui en résulte désigne plus que le métal (*cf. infra*). La « mort » d'une usine – lisible dans les « usines mortes » (*Pf*, p. 90) de *Paysage fer* – se surimpose à celle de l'ouvrier accompagné hors des murs au moment précis du changement de consistance, ce qui explique que cette alchimie constitue le point culminant des virtualités subversives du Passage. On est enfin « hors la normale de l'usage », là où le bruit devient « un bruit du mal », ou encore le bruit de l'ensauvagement annoncé par la présence appuyée de la mort. La brièveté de l'instant indique que cet ensauvagement est inachevé et il l'est à vrai dire encore plus que dans *Élise ou la vraie vie*. Si la réalisation d'une phase de séparation est suggérée par la double mort, la « bascule » chimique de la matière qui en concentre la deuxième occurrence ne fait jamais que reproduire la bascule historique qui infléchit l'œuvre entière. Du même coup elle interdit l'accession à une *autre* temporalité, qui initierait la « marge » de la deuxième phase dans le modèle de Van Gennep<sup>110</sup>. La structure de l'extrait confirme cette contention temporelle en enchâssant le Passage entre deux représentations de l'oscillation : la description s'ouvre sur l'alternance phonétique rapide des « bruits » et des « sons » et se ferme sur la vision d'une « charge métallique qu'on accroch[e] au pont roulant sous douze mètres de câble [...], qu'on balan[ce] par un mouvement de va-et-vient du pont [...], et [que] tel un moderne bélier on envo[ie ...] dans le portail métallique qui barr[e] l'extrémité du hall, gong effroyable d'aigreur, gong sans résonance ». Le gigantesque pendule répète inlassablement la bascule, ce qui empêche un autre type d'impulsion ou un autre temps – le gong est « sans résonance ».

Néanmoins le passage marque une volonté ou un désir d'ensauvagement : le souligne à nouveau la matière dure devenue liquide, comme le fleuve d'*Élise* auquel fait encore écho plus loin une « vague » de verre brisé. Le roman d'Etcherelli est également convoqué via un « serpent hurlant », variante sauvage du « serpent mécanique » (*É*, p. 116) de sa chaîne de montage :

Et l'air comprimé, ce qu'on en sortait, transformé par l'étranglement du jet en serpent hurlant, quand on brisait entre ses mains le jet pour en extirper le venimeux de l'air jaillissant, un sifflement tordu, strident mais épais, multiplié de chacune des bouches à air et dont le miaulement s'approfondissait du halètement sec des compresseurs qui ne fournissaient plus à la décharge.

---

<sup>110</sup> Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 2011 [1909], p. 21.

Le reptile, antérieurement lié au travail, naît de la négation du travail en non-travail signifié par « l'étranglement » d'un boyau – sa mort, comme celle de Cécile aux « mains » de Bonnemort – qui le détourne d'une utilité pratique pour le faire participer au bruit environnant par un sifflement « strident mais épais », qui semble osciller lui aussi entre deux états. « Venimeux », le son perpétue les qualités de son instrument et entraîne le non-travail du côté de l'animalisation, qualité dont *Élise ou la vraie vie* montre qu'elle se distingue de l'ensauvagement : c'est un « miaulement », par la suite une « stridence feulée ». Le dernier adjectif ramène en droite ligne au « cri » du début de la première semaine et complexifie les traits prêtés alors au travailleur accidenté « feulant comme » (*SU*, p. 29). Comme un félin, mais aussi comme la machine à air comprimé mise à contribution de manière à révéler, par le feulement qu'elle en tire, « l'acier fait visible, son cri même, dans la vision épurée de ses angles à vif usinés ». Rétrospectivement, c'est l'usine blessée tout entière qui criait avec l'ouvrier de « l'incipit du travail » et la blessure comme le cri se creusent ou augmentent pour, finalement, se taire et mourir à la fin du Passage.

La cérémonie, point névralgique du texte, fait ainsi se croiser plusieurs questions qui traversent les romans de Bon et, plus largement, les textes du travail. Elle constitue une sorte d'exposé programmatique de l'œuvre, comme peut l'être – mais à l'autre extrémité – le *Livre des Passages* de Walter Benjamin. Si le penseur était très discrètement convoqué par le biais de l'allusion à la flânerie, qu'il discute dans ses essais sur Baudelaire, les « verrières » en surplomb du rituel sont une trace plus tangible de sa présence, à la manière du travail en (ou sur les) miettes de *L'établi* pour Friedmann. La description adjoint par ailleurs progressivement un autre élément à l'hommage mortuaire dans la finalité du rituel : d'abord Pâques carnavalesque, il se mue en « culte [...] de l'acier » duquel l'usine est le « temple ». La fonction n'est pas si lointaine de celle que le passage occupe chez Benjamin pour une autre époque. « Dans ce symbole architectural, écrit Jean-Michel Palmier, ce cercueil de verre et d'acier où plane la lumière moderne de l'insolite, il trouve moins les vestiges d'une époque que ses rêves mort-nés, brisés

par la logique infernale de la marchandise<sup>111</sup> » : l'histoire-Janus de Maxime Du Camp, mise en exergue de l'exposé de *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, « voit les mêmes choses », (ou à tout le moins les mêmes armatures) « qu'elle regarde le passé ou le présent<sup>112</sup> ».

Les rêves brisés – comme les verrières « dont il n'[est] pas rare que l'une s'écroul[e] et complète ainsi [la] fête de sa vague fraîchement jaillissante, la gerbe des éclats dans le fracas au sol d'une vitre sur le ciment, dont mille bruits sonnaient les mille brisures ensemble » – ont aussi valeur emblématique et collective dans *Sortie d'usine*. Ils peuvent désigner autant les « projet[s] pour s'en sortir » (*SU*, p. 127) des ouvriers, qui n'aboutissent pas, leur identité collective, disparue avec les « mains bouffées par l'huile » (*SU*, p. 39), ou leur humanité. Le Passage en effet transfère celle-ci à la machine, « chauffant et haletant », « secou[ée] » par l'effort et des « hoquets lamentables », voire à « la structure même de l'usine qui sembl[e] gueuler, crier sa folie ». Le lien rêvé de la « chose humaine et des choses tout court » (*Pf*, p. 120), bientôt en passe de rupture, se mue temporairement en « cauchemar des presses s'écrasant à vide » : le même peut-être qui inspire au narrateur tout juste sorti de l'hôpital la vision d'un « tombeau humide mais vaste suffisamment » (*SU*, p. 154) et devant lequel il « ne p[eut] rien, ni faire ni fuir, ni transformer ni comprendre » (*SU*, p. 155). Si la structure – de la phrase, cette fois – fait se rejoindre dans la mort production et transformation, elle pose aussi une équivalence entre fuite et compréhension. Celle du nouveau narrateur hors de l'usine, et la mienne vers un autre type de passage : celui de Paris à Nancy, vers *Paysage fer*.

---

<sup>111</sup> Jean-Michel Palmier, « Quelques remarques sur la notion et la fonction de l'image dialectique chez Walter Benjamin », dans *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu : esthétique et politique chez Walter Benjamin*, édition de Florent Perrier, Paris, Klincksieck, 2006, p. 787.

<sup>112</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Herne, 2007 [1939], p. 7.

## CHAPITRE 3

# La coupe

*Paysage fer* (2000)

& *Nous étions des êtres vivants* (2010<sup>1</sup>)

*Une ultime inquiétude se mêle à mes incursions sur les marges, parmi les rebuts. C'est la raréfaction des restes de l'âge, tout proche et déjà primitif, du fer – celui qui culmina dans la déraison et la fureur en notre siècle même et rendit orphelins tant de petits enfants –.*

– Pierre Bergounioux, *La casse*, 1994 –

*La voiture traînait dans sa course folle une file de wagons interminable. [...] La fin du convoi était composée de containers sans toits qui bondissaient en l'air et retombaient lourdement sur les rails, provoquant des gerbes à l'odeur de poudre. À chacun de ses sauts, des milliers de crânes d'une blancheur calcaire jaillissaient des containers et éclataient sur le ballast du couloir.*

– Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, 1984 –

Si *Sortie d'usine* était le récit d'un « Passage » de la vie vers la mort, *Paysage fer*<sup>2</sup> propose la radioscopie – peu ou prou narrativisée – d'un état médian de ce spectre temporel. Armé de l'« ultime inquiétude » de Bergounioux, le texte interroge patiemment les vestiges du bassin industriel lorrain que son auteur aperçoit, tous les jeudis, par la même fenêtre du train Paris-

---

<sup>1</sup> Ce chapitre fait fond sur un article et une contribution à un ouvrage collectif, approfondis et remaniés ici : « *Paysage fer à la frontière* », @analyses [en ligne], Dossiers, *La frontière en soi. Vivre et écrire entre les lignes*, printemps 2015, URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1324/1226> ; « Littérature et travail. *Nous étions des êtres vivants* ou le théâtre de l'entreprise », dans Patrick Maurus et Pierre Popovic (dir.), *Actualités de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 32-44.

<sup>2</sup> Je n'utilise pas le livre publié chez Verdier mais une version électronique (gracieusement fournie par l'auteur), qui comporte six photographies et quatre textes plus brefs en sus de *Paysage fer* (Pf). Ces annexes sont : *Novembre 2002, un journal de voyage* (N2), *Paris-Nancy, le front contre la vitre* (PN), *Le mot « partir »* (Lm), *Paysage fer, un voyage d'hiver* (PFh) et *Post-scriptum : ce que je dois au mot Lorraine* (Ps). Les citations proviennent essentiellement de *Paysage fer* et figurent dans l'édition Verdier ; les pages toutefois différents.

Nancy. Autrement dit, il décrit un « un fragment arbitraire du monde vu en coupe » (*PFh*, p. 192), laquelle « coupe témoigne [...] du destin des hommes et femmes au présent » (*Lm*, p. 169). Ce présent s'étale sur les cinq mois que dure le projet, c'est-à-dire qu'il est constitué d'environ vingt trajets de trois heures qui font se succéder à chaque fois les mêmes usines, les mêmes jardins ouvriers, les mêmes pauvres hôtels. Le mouvement de « bascule » prêté plus tôt à l'œuvre de Bon est un instant suspendu, le temps de soupeser, en synchronie ou plutôt en une série de coupes rapprochées<sup>3</sup> – on pense à l'aiguille d'un disque vinyle qui saute –, les retombées humaines et communautaires de la fin de « l'âge du fer ». À l'affût des résonances d'une vie et d'une culture menacées, le descripteur se heurte à la question d'une transmission impossible faute de destinataire, soit à ce que Dominique Viart désigne par la notion juridique de *déshérence*, qui « rend compte de la caducité des pratiques, des savoirs, des modes d'être et de faire – dont nul n'est ni ne se veut plus l'héritier, ou dont l'héritage lui-même est devenu irrecevable tant il ne livre que des pratiques et des connaissances obsolètes<sup>4</sup> ».

L'ambiguïté de la situation tient toujours de la même oscillation entre l'existence et la perte – le disque au complet –, que Bon problématise lorsqu'il se fait, avec *Temps machine*, mémorialiste d'un « monde emporté vivant dans l'abîme<sup>5</sup> ». Dans *Paysage fer*, cette déshérence est inscrite à même les lieux traversés : « On a cherché [...] les livres qui comporteraient des images de cela, des images de l'histoire des villes, des images de l'histoire des usines et des images de l'histoire des eaux, les canaux, les écluses, les métiers. Il n'y a rien. Cela apparemment n'intéresse pas la mémoire collective. » (*Pf*, p. 110) Cette dernière est plus portée vers ce qui est « monumental » (*Pf*, p. 112) : pour attirer peut-être son attention et faire entrer les objets délaissés – le « fer » éponyme – dans les livres, le titre de celui qu'on tient entre les mains invite à lire ces espaces sociaux en termes esthétiques. Le mot « paysage » est porteur d'une connotation picturale et il peut désigner des vues de pays comme des tableaux de grands

---

<sup>3</sup> Le descripteur respecte une série de « rituels » pour s'assurer que les conditions d'observation, et donc le paysage observé, sont identiques à chaque voyage : « s'installer vers l'avant du train où juste après la motrice un wagon est désert parce qu'une moitié est réservée aux colis et journaux [...]. Que dans ce compartiment on s'assoit sens de la marche côté fenêtre, à la même place. » (*Pf*, p. 59)

<sup>4</sup> Dominique Viart, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Simon Harel et Adelaïde Russo (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 212.

<sup>5</sup> François Bon, *Temps machine*, Lagrasse, Verdier, 1993, p. 93. Je souligne.

maîtres, soit des choses qu'« on ne fait pas avec de la géométrie<sup>6</sup> », aux dires de Victor Hugo. Si la citation semble curieusement décalée en regard des usines rectilignes qui « se superposent » à un écosystème déliquescents de l'autre côté de la fenêtre, elle indique qu'un paysage est aussi à « faire » et que cela résonne avec le « fer » dont on peut dès lors se demander s'il « fait » bien ou mal dans l'ensemble. C'est dire que la juxtaposition des deux vocables du titre tout à la fois signale et met en question, dès la couverture, l'intrication serrée de l'art – mais aussi, forcément, de l'humain – et de l'environnement.

L'imbrication est réitérée par l'exergue, dans lequel Michel Foucault fait état d'une réciprocité entre la terre et « nous » : « C'est à notre sol silencieux et naïvement immobile que nous rendons ses ruptures, son instabilité, ses failles ; et c'est lui qui s'inquiète à nouveau sous nos pas<sup>7</sup>. » (*Pf*, p. 5) L'anthropomorphisation du lieu, doté de sentiments, le place sous le coup d'une logique paysagère extrême, puisque celle-ci résulte du choc de l'individualité et de l'espace. Placée à l'entrée du texte dont elle oriente la lecture, cette logique redonne une place – toute symbolique, certes – à l'humain dans l'apparent « désert » post-industriel décrit, relativisant d'autant la déshérence qui en ronge les armatures ferreuses. Mais aussi, elle autorise à appréhender l'ouvrage entier comme structuré par la notion de paysage, en vertu d'un « recadrage » de l'éthique textuelle qui accorde la primauté aux « choses » qu'elle met en forme (*cf. supra*). *Paysage fer* entre ainsi en dialogue avec ce que Michel Collot appelle la « pensée paysage », et ce sur tous les plans de sa construction. La forme du paysage, en tant que point de vue subjectif et culturellement orienté d'un espace<sup>8</sup> faisant se rejoindre le sujet et l'objet<sup>9</sup>, est

---

<sup>6</sup> « La logique est la géométrie de l'intelligence. Il faut de la logique dans la pensée ; mais on ne fait pas plus de la pensée avec la logique qu'un paysage avec la géométrie. Les figures abstraites, rigoureuses, parfaites et absolues ne se superposent pas plus aux choses de l'homme et de la vie qu'aux choses de la création. » (Victor Hugo, *Post-scriptum de ma vie. Œuvres posthumes*, Lausanne, Guilde du Livre, 1959 [1901], p. 19-20.)

<sup>7</sup> C'est la deuxième partie d'une phrase dont la première divulgue l'inscription métaphorique : « En essayant de remettre au jour cette profonde dénivellation de la culture occidentale, [...] ». Il est notable que Foucault fasse état d'une « dénivellation » – plus haut, d'un « seuil » – qui sépare la pensée classique de la modernité ; au sujet de ce passage d'un état à l'autre, Bon parlerait sans doute de « bascule ». (Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 16.)

<sup>8</sup> Alain Roger, « Histoire d'une passion théorique ou comment on devient un Raboliot du Paysage », dans Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Syssel, Champ Vallon, 1994, p. 112-117. (Roger développe sa « proposition théorique » dans un *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 199 p.)

<sup>9</sup> Michel Collot, « Présentation », dans Michel Collot et Augustin Berque (dir.), *Les enjeux du paysage. Interventions présentées lors des deux journées d'études tenues en avril 1996*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 5.

repérable à la fois dans ce qui est décrit, sa mise en forme et la vision historique qui en est proposée. La rencontre toutefois est sporadique : les déficits, à l'occasion les inadéquations entre le paysage « théorique » et celui du texte sont révélateurs des défauts de transmission de l'expérience industrielle identifiés plus haut. Une confrontation avec le monde de l'entreprise, dépeint dans *Nous étions des êtres vivants*, permettra de préciser par la négative le tracé de cette déshérence intermittente. Les trois temps de l'analyse paysagère laissent par ailleurs poindre cette « tension » consubstantielle au texte, que détaille Filippo Zanghi<sup>10</sup> : les espaces observés sont transformés sous l'action combinée de la mémoire et de l'écriture selon la relation altérée au monde qu'impose le train, mais sont aussi, en eux-mêmes, écartelés entre une nature dévoyée – ses étangs sont « creusé[s] en rectangle » (*Pf*, p. 33) – et une industrie déclinante.

### **Le « paysage humain »**

L'attention portée aux marques laissées sur le territoire par l'être humain révèle sa défection, et cette première disparition est corrélée à la « disparition d'un univers<sup>11</sup> » : celui de la sidérurgie. Il s'agit de fixer les restes de sa présence avant qu'ils ne s'effritent, ce qui prête à l'entreprise des allures de compilation archivistique. La volonté de percer le mystère de certains aménagements bétonnés désuets peut dès lors devenir obsessive (*Pf*, p. 78), tandis que l'espace vierge de constructions, au contraire, est qualifié négativement à maintes reprises : ce n'est « rien » (*Pf*, p. 20). Si « le regard cherche [ainsi] l'inscription de l'homme<sup>12</sup> », comme l'ont remarqué plusieurs critiques, il finit par le trouver tout entier en dépit de son absence : ces villes et usines fantomales, ce ne sont finalement que « nous, tellement nous » (*Pf*, p. 20). L'identification est complète et les lieux se font conséquemment « peau humaine d'un pays » (*Pf*, p. 6), voire « paysage humain » (*PN*, p. 158, 159). Dans les deux cas, les descriptions de l'image insistent sur son côté « construit » (*Pf*, p. 6) : le paysage représente un point de vue

---

<sup>10</sup> Filippo Zanghi, « "Quelque chose s'est séparé". Le Paysage sous tension chez François Bon », *Versants : Revue Suisse des Littératures Romanes*, vol. 52, 2006, p. 11-30.

<sup>11</sup> Anne Roche, « François Bon et la "diction du monde" », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° XXXI, 2004, p. 10.

<sup>12</sup> Jean-Bernard Vray, « François Bon, chiffonnier de la mémoire collective dans *Paysage fer* », dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *La Mémoire des villes*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2003, p. 113.

particulier – il est déterminé par un « cadre » (*PN*, p. 159) – au sein duquel le descripteur se projette – il « devient miroir » (*PN*, p. 158). Ces éléments forment la base d'une première appréhension du « paysage », comme invention culturelle élaborée à partir d'une perspective déterminée.

Pour Alain Roger, cette dernière est esthétique : l'art médiatise toujours le paysage, même lorsque celui qui le regarde n'en a pas conscience. Le regard du sujet est alors informé par une « artialisation » réalisée au préalable par des œuvres de toutes sortes<sup>13</sup>. Une distance vis-à-vis de l'objet est par suite nécessaire : un pays trop connu ne peut être paysage, pas plus qu'une réalité dont on participe n'est accessible au récit, comme on l'a remarqué avec Anne Roche à propos de *Sortie d'usine* – le narrateur doit quitter l'emploi industriel pour en agencer les « positions narratives » (*SU*, p. 162). Dans *Paysage fer* (mais pas dans les textes en annexe, liés au projet de film<sup>14</sup> et soumis à des exigences différentes), cet écart « indispensable à la création<sup>15</sup> » est préservé par le refus réitéré de se rendre en voiture *dans* les lieux décrits : ceux-ci ne sont jamais vus qu'au travers d'une vitre, soit par l'entremise de l'opérateur de distanciation par excellence dans le domaine pictural, selon Roger<sup>16</sup>. La fenêtre ouvre le tableau sur l'extérieur et y enchâsse le paysage, fonction problématisée ici, de manière littéraire, par la comparaison récurrente de celle du train à un cadre : ce dernier transforme véritablement les objets décrits, si bien que le résultat de cette opération est rendu au moyen d'un vocabulaire des arts. Non seulement la peinture – reconnaissable dans la grande prégnance des couleurs<sup>17</sup> d'un

---

<sup>13</sup> Alain Roger, « Histoire d'une passion théorique », *op. cit.*, p. 112-5. L'analogie picturale proposée par Roger est éclairante : l'art transforme le *pays* en *paysage*, comme la simple *nudité* en *nu*.

<sup>14</sup> François Bon et Fabrice Cazeneuve, *Paysage fer*, France, 2003, 56 min 16 s. Le film est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3SP-jfp0I9s&feature=youtu.be>. Le texte et le métrage sont très différents : d'une part la présence marquée d'un « je » personnalise la narration du second, d'autre part la caméra s'arrête dans des lieux moins déserts qu'ils n'en ont l'air, va à la rencontre des gens qui y vivent et les interroge. Le film par ailleurs n'effectue qu'un trajet Paris-Nancy, mais en juxtaposant par le montage des images prises à différents moments, ce qui traduit très bien l'idée des multiples « coupes » rapprochées ou l'image du disque qui saute proposées plus haut.

<sup>15</sup> Anne Roche, *op. cit.*, p. 5.

<sup>16</sup> Alain Roger, « Histoire d'une passion théorique », *op. cit.*, p. 118.

<sup>17</sup> Cette importance est aussi une constante de la vision du voyageur ferroviaire, qui ne peut simplement nommer des objets déformés par le mouvement et la vitesse et doit les décrire. Ainsi Bon rejoint-il à nouveau Hugo et l'aube de l'âge du fer, ses lueurs vespérales : dans une lettre sur le trajet Anvers-Bruxelles, l'auteur des *Misérables* explique que « les fleurs du bord du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont des taches ou plutôt des raies *rouges* ou *blanches* ; [...] les blés sont de grandes chevelures *jaunes*, les luzernes sont de longues tresses *vertes*. » (Cité

monde interprété selon sa « disposition des masses » et découpé en « plans » et en « croquis » (*Pf*, p. 91) – mais aussi la photographie<sup>18</sup>, la sculpture<sup>19</sup> et le cinéma<sup>20</sup> sont convoqués.

Ce traitement artistique de la vision lui confère un statut plastique, rendu explicite par l'insistance sur la « beauté » d'objets utilitaires, souvent déclassés (*Pf*, p. 17, 84 ; *N2*, p. 147, etc.). Leur valeur esthétique n'est pas le propre des choses en question ; la description la leur prête, comme le montre le jugement péremptoire sur un étang creusé au bulldozer : « Un canot est amarré de travers, seule la superstructure bleue de la coque émerge de la nappe de brume sur l'eau, c'est beau. » (*Pf*, p. 33) Cette création de la beauté par le regard – motivée par l'apposition grammaticale qui produit l'identité entre canot, brume et beauté et le lointain souvenir de l'image romantique de « l'épave<sup>21</sup> » – est création du paysage même, puisque « de voir la première fois c'est comme faire exister ce qui sinon n'était pas » (*Pf*, p. 56). Le texte construit esthétiquement le paysage en l'énonçant, au moyen d'une formule performative – « c'est beau » – qui ré-agence les mots par lesquels Gargantua fait advenir, lui aussi, la Beauce en la nommant : « Je trouve beau ce<sup>22</sup>. » Compte tenu des liens étroits de Bon à Rabelais, le parallèle n'est pas si étrange qu'il peut sembler de prime abord. L'exemple de la Beauce, cité par plusieurs spécialistes, est par ailleurs un lieu commun des études paysagères. En introduction du *Paysage et ses grilles*, Françoise Chenet explique ainsi que « le "Je trouve beau ce" marque, par la construction en chiasme unissant le "je" et le "ce", la permutation du sujet, ravi par le spectacle qu'il donne à admirer, et de l'objet – le "ce", démonstratif de l'absolu<sup>23</sup> ». Or, semblable

---

par Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, 2005, p. 142. Je souligne.)

<sup>18</sup> « [...] le parking criard c'est les coques en désordre des voitures et la station-service où on les voit attendre, avant la diapositive plus large, qu'on croirait presque soudain immobile, d'un raccordement en bitume neuf et bleu par où les routes de partout absorbent ce qui partout est même » (*Pf*, p. 21)

<sup>19</sup> « [...] cette pure sculpture de deux voitures identiques accolées par l'arrière, sans moteurs ni portes » (*Pf*, p. 29)

<sup>20</sup> « Calcul rapide, flux rétinien quatorze milliards de photons par seconde, de huit heures dix-huit à onze heures vingt-deux, et découpage selon l'analyse de ce flux, vingt-quatre fois par seconde puisque c'est quantifié, et le contraste entre la répétition des images presque fixes, longue plaine ou forêt, canal ou fleuve qu'on longe, le temps arrêté des gares, puis le surgissement à sauver, la profusion saturante d'un détail qu'on ne peut attraper suffisamment vite. » (*Pf*, p. 18)

<sup>21</sup> Le canot de *Paysage fer* offre une version sécularisée de cette métaphore de la lutte perdue par l'être humain face à des forces naturelles ou divines qui le dépassent – on pense aux tableaux de Caspar David Friedrich, de Joseph Vernet ou d'Eugène Isabey, voire aux *Épaves* de Baudelaire.

<sup>22</sup> François Rabelais, *Gargantua*, édition établie par Guy Demerson, Paris, Seuil, 1996 [1534], p. 152.

<sup>23</sup> Françoise Chenet, « Je trouve beau ce », dans Françoise Chenet et Jean-Claude Wieber (dir.), *Le paysage et ses grilles. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (7 au 14 septembre 1992)*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 9.

permutation a lieu chez Bon : le « paysage humain » est un « miroir » dans lequel le descripteur contemple sa propre image, par l'intermédiaire d'une fenêtre voyageuse que Michel de Certeau assimile également à un « chiasme », entre « l'immobilité du dedans et celle du dehors [dont elle] inverse les stabilités<sup>24</sup> ».

L'échange entre le regardant et le regardé est thématized par cet objet même de la fenêtre : si celle du wagon transforme la vision du descripteur, sont encore plus présentes celles des bâtiments vus par son ouverture<sup>25</sup>, si bien que la vitre du train se réverbère dans les fenêtres bordant les rails. Le chiasme réflexif se déploie dans des proportions jamais vues chez de Certeau, jusqu'à englober tout le paysage lorsque l'eau – constamment présente sous forme des différents fleuves, canaux et étangs longés – se met de la partie et participe aussi, de par sa dimension miroitante, à cette gigantesque indistinction entre « l'immobilité du dedans et celle du dehors ». Elle remet aussi, indirectement et à l'attention exclusive de l'habitué de la littérature du travail, ce dernier thème « en marche » malgré l'évidence des usines fermées et de la rareté des travailleurs : les courants de la Seine, la Meuse ou la Moselle que le train suit parfois sur des kilomètres redémarrent métaphoriquement les chaînes de montage, régulièrement assimilées dans les textes à des cours d'eau. Cette association est basée sur le temps et ouvre à une réflexion sur « l'écoulement » particulier que lui imposent les modes de division du travail. Or, les contraintes textuelles de *Paysage fer* mettent en quelque sorte la temporalité sur pause ; on réalise dès lors que l'eau défile souvent « à contre-courant » (*Pf*, p. 32), ou qu'elle est prisonnière de curieux dispositifs.

Rond carré. L'île, celle-ci est en rond dans le champ carré, mais l'eau au bulldozer aussi creusée en rond. Sur l'île ronde un arbre maigre à trois branches sur tuteur, au milieu du rond. Neuve aussi la cabane de bois verni achetée par éléments préfabriqués, avec la fenêtre calibrée au milieu et la porte pleine. La cabane de bois carrée est près de l'arbre au milieu du rond sur l'île au milieu de l'eau, le grillage carré entoure tout cela à distance sans arbre. (*Pf*, p. 33)

---

<sup>24</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 166.

<sup>25</sup> Il s'agit d'un élément descriptif obligé : le document électronique contient 63 occurrences du mot « fenêtre » et 54 de « vitre ».

L'artificialité du paysage est signifiée par la phrase nominale introductive, qui réalise la quadrature du cercle d'une manière elle-même artificielle dans la mesure où l'on réalise rapidement que l'agencement de ronds et de carrés proposé ne fait pas pour autant se fondre les deux formes. Il s'agit plutôt de la juxtaposition d'éléments disparates, juxtaposition bancale en raison des manquements de leur liaison grammaticale. Impossible de savoir à quoi se rapporte le deuxième « aussi », puisque rien n'est neuf antérieurement à la cabane de bois, ni au milieu de quoi exactement est la fenêtre : on suppose d'un mur puisque la porte, elle, est « pleine ».

La vision est fortement industrielle : elle est « préfabriqu[e] » au moyen d'un bulldozer et d'éléments soigneusement « calibré[s] » et sa syntaxe résume la transformation de la matière première par les mentions consécutives d'un « arbre » puis du « bois verni » de la construction limitrophe. Elle est aussi de guingois, à l'instar de cet arbre « maigre » qui a besoin d'un tuteur. La végétation, d'autant plus rachitique que l'arbre est seul à l'horizon, rejoint l'eau immobile qui signifie tout à la fois un arrêt des machines et le souvenir de leur mise sous tension – elle est issue sans doute de la Meurthe dont il est question à la page précédente. Autrement dit l'eau réalise, ici comme dans *Élise ou la vraie vie*, une synthèse du travail et du non-travail, mais elle noie la notion qui assurait la jonction dans ses étangs immobiles et désertés : l'ensauvagement suppose un sujet, or ici il n'y en a plus. Le rapport dual s'apparente à celui qui caractérise un autre type de courant, électrique, lorsqu'un circuit fait se suivre des états de conductivité et de non-conductivité ; reportée à la relation entre le dedans et le dehors du train nouée par l'entremise, entre autres, de la qualité réfléchissante de l'eau, cette pulsion ondulatoire redéfinit comme « partiel » l'échange entre sujet regardant et objet regardé. La permutation a parfois lieu, parfois non, ce qu'illustrent aussi les « vitres cassées » (*Pf*, p. 77) qui alternent avec les carreaux intacts dans l'imposant défilé des fenêtres<sup>26</sup>.

Théoriquement, cette permutation est à la base du processus d'artificialisation par le regard qui crée le paysage. Celui-ci est ainsi constitué de « ce qui traverse la vue un instant et s'y

---

<sup>26</sup> Le motif que forment ces vitres sur un bâtiment de Vitry-le-François semble dessiner un tableau des occurrences réussies ou ratées de l'échange visuel thématisé : « rectangles horizontaux découpés par armature métallique avec vitres sur fond sombre, intérieur invisible opaque, et compter d'un voyage à l'autre sur l'ouverture du haut deux vitres cassées manquantes et trois sur celles du bas, vérifier d'un voyage l'autre que le nombre de vitres cassées (six horizontales sur quatre verticales [...] soit deux fois vingt-quatre vitres) reste bien le même pour tout cet hiver » (*Pf*, p. 77).

implante » (*Pf*, p. 20), c'est-à-dire qu'il est complètement intériorisé et, à ce titre, doublement « humain » : parce qu'il renvoie à l'humain son image et parce qu'il est *en* lui, dans sa vision. Ce brouillage des frontières réalise l'objectif de la « pensée paysage » de Michel Collot, qui – si elle n'est jamais très précisément définie et gagnerait à plus de clarté – vise justement à résoudre le clivage entre le sujet regardant et l'objet par « la logique du lieu qui les unit<sup>27</sup> ». Les constatations précédentes indiquent toutefois que cette pensée n'advient qu'une fois sur deux et que ces défauts sont dus aux particularités de la thématization du travail en déshérence : c'est bien lui qui est simultanément en marche et en arrêt, selon que le train longe de l'eau courante ou stagnante. Cette intermittence est à mettre au compte du mouvement de bascule qui informe le devenir industriel plus qu'incertain – il n'est ni tout à fait vivant, ni encore tout à fait mort – et qui sans en avoir l'air scande la description, à « Châlons-sur-Marne[, des] jardins ouvriers en ruine » (*Pf*, p. 8) :

De mêmes parcelles bien délimitées où le grillage a noirci, et la terre imbibée d'eau est du même noir exactement. Il reste les cabanes, des pans de cabanes, des planches effondrées et ce découpage avec les allées maintenant pour rien, comme si le grillage avait pour fonction que personne ne pénètre là plus jamais.

Les « parcelles bien délimitées » rappellent les rangées de carreaux vitrés de tout à l'heure et confirment par le fait même – et d'autant qu'elles sont « imbibée[s] d'eau » – le lien textuel du travail à une « pensée paysage ». Car c'est bien de travail que traite le passage, et pas seulement parce que les jardins sont ouvriers : les termes utilisés pour les mettre en forme reviendront presque à l'identique, dans *Daewoo*, à propos de l'usine éponyme et en plein démontage. Elle aussi est cernée d'un « grillage » qui signifie « qu'on ne passe pas » (*D*, p. 11) et sa fermeture témoigne « des pans entiers » que la « société laisse s'effondrer » (*D*, p. 12). À ces derniers font écho modeste et concret les « pans de cabanes » et les « planches effondrées » dont l'état déliquescence s'oppose à la rutilance du bois vernis de la cabane « neuve » du « rond carré » (*Pf*, p. 33) : entre les deux constructions c'est la destruction d'un « âge », comme dirait Bergounioux, qui est déchiffirable. L'évolution est décrite dans l'espace et non dans le temps – son début et sa fin coexistent à distance –, en accord avec la « coupe » spatiale effectuée par le

---

<sup>27</sup> Michel Collot, « Pour une poétique du paysage », dans Simon Harel et Adelaïde Russo (dir.), *op. cit.*, p. 272.

texte sur son objet. La transposition n'amointrit pas les conséquences du processus. La « ruine » qui en résulte, si elle prendra une grande importance dans *Daewoo*, est d'un effet déjà dédoublé ici par la juxtaposition du substantif avec le nom communal de « Châlons-sur-Marne » : désuet désormais, ce dernier relève d'une ancienne cartographie depuis que « Châlons est devenue "en Champagne" et tant pis pour la Marne » (*Pf*, p. 26).

Il apparaît dès lors – ce que les réflexions menées autour de l'eau et des fenêtres laissent déjà présager – que le traitement du travail par *Paysage fer* est pour une part allusif ou allégorique. Le texte, qui se démarque des autres écrits que Bon a consacrés au monde industriel par ses contraintes d'écriture particulières, emprunte vis-à-vis de cet objet une perspective semblable à celle qui est sienne en regard du territoire scruté du train : « En voitures on aurait plus d'indications, grands panneaux aux carrefours, plaques sur les portails à guérite, quand du train on ne devine rien<sup>28</sup>. » (*Pf*, p. 42) De même, une distance thématique est maintenue, en vertu de laquelle on parle aussi bien du travail quand on paraît parler d'autre chose, sans l'« indi[quer] » et sans même nécessairement que cela ne se « devine ». Le *fer* est toujours dans le *paysage*, visible ou non : si la fermeture des usines transforme ce dernier en « désert<sup>29</sup> », dans « La rue des Jonquilles » décrite par Pierre Bourdieu au début de *La misère du monde*, le vide qui en résulte n'en évoque pas avec moins de force ce qui, justement, est absent, ou perceptible seulement sous forme de « sédiments<sup>30</sup> ». La logique du lieu postulée tout à l'heure, pour discontinue qu'elle soit, l'est en fonction des particularités du lieu mis en forme – et elle en retire une cohérence d'autant plus grande. Conséquemment elle informe également la poétique du texte, imprégnée du paysage.

---

<sup>28</sup> Au gré d'un déplacement supplémentaire, le roman selon Stendhal (et Saint-Réal) – « un miroir que l'on promène le long du chemin » – aurait probablement capté autre chose... (Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Presses Pocket, 1990 [1830], p. 100.)

<sup>29</sup> « [...] le mot de "désert" que les gens de la région utilisent pour désigner ce que l'on a 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 ». (Pierre Bourdieu, « La rue des Jonquilles », dans Pierre Bourdieu (dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 20.) La section inaugurale de *La misère du monde* lie des réflexions paysagères et sociales d'une manière qui invite à envisager une notion de « paysage social », qui déplacerait et *mettrait à distance* celle d'« espace social ».

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 19.

## Le « paysage du mot<sup>31</sup> »

L'écriture se plie au tracé ondulé de la ligne de chemin de fer. L'éliision des déterminants reproduit l'appréhension sur le mode de l'asyndète de lieux traversés en trombe, sans s'y arrêter et généralement sans établir de liens autres que de contiguïté entre eux. C'est que le train ne marque pas une pause à toutes les gares : il témoigne d'un « dédai[n] » pour « les vieux pays d'industrie » (*Pf*, p. 30), selon une vitesse en quelque sorte sociale – et donc inégale – que le rythme du texte épouse. De brèves phrases descriptives d'objets, faites d'un seul mot ou d'une seule proposition, alternent avec d'autres, beaucoup plus longues – certaines dépassent une page –, qui donnent à voir le trajet du train et à sentir son mouvement :

Après Liverdun c'est parce qu'une fois on a regardé la carte qu'on sait que la rivière qu'on suivait dans le sens de son courant à cause de la grande boucle depuis Épinal et Charmes par Neuves-Maisons, on l'a laissée s'enfuir vers le Rhin plus haut, le train retourné encore une fois quasiment par angle droit à Frouard au long maintenant de la Meurthe à contre-courant, Frouard au confluent en face Pompey sur la Moselle et Bouxières-aux-Dames sur la Meurthe c'est déjà sur la carte la tache grise continue de la ville, l'autoroute de Metz qui vous enjambe et les rues mortes de Champigneulle, les maisons qui se lèvent des quartiers de la ville, le bruit enfin du ralentissement un tremblement de toute la longueur de fer du train, à moins qu'ici entre gares et usines au long de la rivière industrielle on ait fait une pointe de vitesse qu'il fallait résorber maintenant qu'on est dans cette tranchée de pierre meulière, que la voix au haut-parleur annonce Nancy trois minutes d'arrêt 1h22 et les correspondances pour Épinal et Metz qu'on ne prendra jamais tandis que ce que devient le train en continuant vers Lunéville et Strasbourg comment il y arrive on n'en sait rien on n'est jamais allé plus loin. (*Pf*, p. 32)

Dans la (longue) phrase citée, la ponctuation minimale essouffle. Lorsqu'on la lit à voix haute, l'on est peu à peu obligé d'augmenter le débit pour arriver à son terme sans commettre de pauses indues : on mime, vocalement, les mouvements d'accélération de la locomotive. Se construit ainsi une écriture qu'on pourrait dire « ferroviaire », en ce qu'elle génère stylistiquement les effets visuels induits sur le paysage par les déplacements du train. Par la désindustrialisation,

---

<sup>31</sup> L'expression est empruntée à Jean-Pierre Richard. Si lui l'utilise à propos de Pierre Bergounioux, elle s'applique à mon propos sur Bon – lequel cite d'ailleurs *La casse* dans *Paysage fer*, comme moi en épigraphe. (Jean-Pierre Richard, « Paysages du mot », *Quatre lectures*, Paris, Fayard, 2002, p. 71-95.)

aussi, puisque l'essoufflement a trait à la « mort » qui hante les rues de Champigneulle. Celles-ci sont aussi « désertiques » sans doute que la rue des Jonquilles après la fermeture des usines, c'est-à-dire après leur décès : en dressant « la liste des usines vides, des usines mortes » (*Pf*, p. 90), le descripteur établit une équivalence entre les deux états. Le nom du cours d'eau suivi – dont les rives sont par ailleurs jalonnées de « guérites » qui font des « cicatrice[s] sur le pays » (*Pf*, p. 31), et la surface dite plus loin « dormante » et « trouble » (*Pf*, p. 90) ou simplement « morte » (*Pf*, p. 86) – réaffirme cette présence létale : la Meurthe n'est phonétiquement pas loin du meurtre, ce qui explique peut-être que les wagons, prudents, se soustraient à sa vue dans une « tranchée ».

Cette dernière est toutefois de « pierre meulière ». Entre ses deux versants le convoi risque l'écrasement et la désintégration, ce qui confirme la fragilité de sa constitution suggérée ailleurs en ces termes : « l'est resté un aimant sûr mais à partir de quoi on vous manipule un train comme une allumette, le bâton incliné dans un sens puis dans l'autre d'un coup de doigt avec nous dedans » (*Pf*, p. 30). Le train est bougé de l'extérieur, d'une chiquenaude et malgré l'« aimant » qui attire sa « longueur de fer » (*Pf*, p. 32). Il a la légèreté d'une « allumette » – un objet de fabrication industrielle et qui rappelle le feu des hauts fourneaux dont « la Lorraine [...] est le pays » (*PFh*, p. 206) – et s'« inclin[e] » ainsi sans efforts. Le mouvement reproduit, spatialement, celui de bascule qui infléchit la vision historique développée par Bon, tandis que la présence de personnes à bord (de l'allumette) rappelle les retombées humaines du « Passage » de *Sortie d'usine* ou du « monde emporté vivant dans l'abîme, *et nous accrochés au rebord*<sup>32</sup> » de *Temps machine*. Mais l'image partage surtout l'aspect concret de celle du livre proposée par *Daewoo* – « Une page qu'on tourne, mais nous on était sur la page. » (*D*, p. 35) –, à ceci près qu'elle l'est vraiment : même si le train n'est pas une allumette il entraîne effectivement ses passagers dans ses courbes, contrairement au livre qui allégorise « une civilisation vieille ». Autrement dit, si l'on a constaté que plusieurs éléments du texte désignent le (non-)travail sans en avoir l'air, il semble aussi que tous les éléments désignent quelque chose en sus de se désigner eux-mêmes et que ces contenus métaphoriques ajoutés entrent en contact à travers le regard

---

<sup>32</sup> François Bon, *Temps machine*, *op. cit.*, p. 93. Je souligne.

porté sur eux par l'observateur ferroviaire. La longue description qui constitue *Paysage fer* raconte une histoire, même si elle paraît ne rapporter aucune action.

Il n'est donc pas étonnant que le train témoigne également, à l'instar du livre de *Daewoo*, d'un changement civilisationnel qui s'inscrit dans l'aiguillage de ses évolutions techniques : « La nouvelle ligne de train, enfin plus rapide, bientôt passera droit, il n'y aura plus que deux gares et quelques parkings. On sera nous-mêmes dispensés de constater l'abandon. » (*Pf*, p. 121) Pour ne pas voir et côtoyer la déshérence du territoire traversé, le train s'en isolera par la vitesse, ce qui n'est jamais qu'une manière d'inverser sa « réaction » actuelle. Dans le long extrait cité plus haut, le ralentissement dû à la proximité des « rues mortes de Champigneulle<sup>33</sup> » provoque « un tremblement de toute [sa] longueur de fer », lequel communique, par le biais de la matière ferreuse, les soubresauts du paysage moribond à son point d'observation en mouvement. L'eau comme le fer sont des conducteurs du non-travail et de la mort qui l'accompagne en voix de basse, de manière à complexifier le principe « objectif » discuté au chapitre précédent. Une préoccupation de base traverse l'œuvre de Bon : accorder la primauté aux choses décrites, jusqu'à endosser leur forme lorsque *Sortie d'usine* s'emploie à « faire bascul[er] l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture » (*SU*, p. 165) et que *Temps machine* appelle « [des] mots et [une] langue qui ressemble à tout ça, les bruits, le fer et l'endurcissement même, un travail [...] fort comme nos machines<sup>34</sup> ». Dans *Paysage fer*, l'enjeu esthétique prend une importance éthique accrue du fait que les choses, en sus d'imprimer leur tournure particulière au texte, sont une expression matérielle de son propos. Non seulement la relation est bivalente, mais elle rend le lecteur « héritier » de ces objets dans la mesure où ceux-ci constituent l'œuvre qu'il reçoit.

Cette première manière de « contrer » la déshérence est corollaire d'une concrétisation de notions abstraites. Contrairement à *Élise ou la vraie vie*, qui métaphorisait l'ensauvagement et le non-travail au moyen d'images aquatiques, le texte ferroviaire les exhibe par la fenêtre : ce sont la Meurthe, le fer ou l'étang au bulldozer qui *sont* la mort et le non-travail. La présence constante de ces motifs en fait par ailleurs des agents de liaison – encore une fois et

---

<sup>33</sup> Ces rues inanimées sont bordées de « maisons qui se lèvent des quartiers de la ville », ce qui peut paraître contradictoire. La coexistence de la vie et de la mort signifiée réitère toutefois leur imbrication caractéristique du roman social (*cf. supra*). Le mouvement reproduit la bascule du « monde emporté vivant dans l'abîme » et inscrit la « spectralité » de *Daewoo* (*cf. infra*) en filigrane de *Paysage fer*.

<sup>34</sup> François Bon, *Temps machine, op. cit.*, p. 94.

littéralement : des conducteurs – entre tous les autres objets du texte qu’ils coordonnent comme le ferait une syntaxe des éléments d’une phrase. Les choses deviennent à la fois le contenu du texte et sa grammaire, cette dernière fonctionnalité étant partagée avec le train qui prête son élan « ferroviaire » à la prose – le train relie les éléments visuels, l’eau et le fer leur substrat anthropo- ou sociologique. Un tel projet est achevé par le livre suivant de Bon, judicieusement intitulé *Mécanique*, dont le narrateur se réclame d’une poétique de la « géométrie descriptive » qui déplairait sans doute à Hugo : « L’idée intérieure de la géométrie descriptive est ce qui m’a aidé le plus, depuis vingt ans, pour tenter d’avancer dans la logique complexe des formes qu’exige la *composition* d’un livre<sup>35</sup>. » La branche de la géométrie, qui vise à résoudre graphiquement des problèmes d’intersections – soit de relations et d’imbrications – entre les ombres et les volumes d’un espace en trois dimensions<sup>36</sup>, est utilisée pour résoudre l’équivalent narratif de ces problèmes. Dans les sections intitulées « Maison(s) », la méthode géométrique permet de circuler imaginativement parmi des objets disparus de l’enfance<sup>37</sup>, comme elle rend possible la représentation, sur papier quadrillé, de choses difficilement appréhendables par l’œil nu. Une opération de transposition intellectuelle est nécessaire dans les deux cas, puisque la géométrie descriptive implique de « ramener par la pensée [...] deux plans de projection [...] et [de] se rendre compte, par le dessin, de la figure de l’espace<sup>38</sup> ».

Ce goût pour les emprunts scientifiques inspire aussi *Paysage fer*, plus discrètement il est vrai, au fil des mentions de la « persistance rétinienne ». Le phénomène, passif – il s’agit de la capacité de l’œil à conserver une image vue superposée aux images que l’on est en train de voir (*cf. supra*) –, est revendiqué de façon active : « Et puis, dans la tête, cette persistance rétinienne, justement, pouvoir convoquer comme de la traîner avec soi dans le cartable l’image précise d’un pylône, de la cimenterie, la rue entre le Dancing et le café restaurant Laurain à Foug

---

<sup>35</sup> François Bon, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 50. Je souligne.

<sup>36</sup> Cf. Julien Avignant, *Géométrie descriptive*, 10<sup>e</sup> éd., Paris, Dunod, 1975, 276 p. « La géométrie descriptive a pour objet de ramener l’étude des figures de l’espace à celle des figures planes à l’aide de méthodes géométriques basées sur des projections. » (p. 1)

<sup>37</sup> « Impression d’abord des volumes, en lumière et disposition, et dans cette perception globale la netteté se perd. [...] Il reste une suite d’images fixes discontinues, ou de brèves séquences filmées mais comme entourées d’ombres. » (François Bon, *Mécanique*, *op. cit.*, p. 33-34) ; « Maison : au milieu de la grande rue traversant l’ancienne île, le rocher émergé du marais, la maison imbriquée au garage, sur la place en face de l’église avec au milieu son monument aux morts poilu bras levé, le porche à portail bleu ouvre sur le garage avec la porte jaune qui donne sur la cuisine. » (*Ibid.*, p. 39)

<sup>38</sup> Julien Avignant, *op. cit.*, p. 5.

téléphone 104. » (*Pf*, p. 108) De cette qualité « portative » et littérairement utilitaire, la persistance rétinienne retire une fonction esthétique comparable à celle de la géométrie. Elle participe de l'élaboration de l'écriture « ferroviaire », puisque son fonctionnement est associé à un « procédé d'expansion » (*Pf*, p. 9) selon lequel le paysage, à chaque voyage, s'enrichit de détails non remarqués jusque-là, qui se surimposent les uns aux autres à la manière des impressions lumineuses sur la rétine. Le canevas de base, cependant, demeure inchangé, si bien que chaque nouvel ajout est répétition des précédents : le dancing l'*Évasion* exerce ainsi une fascination particulière sur le descripteur, qui n'a de cesse de revenir sur ses « larges bandes rouges » sur fond gris (*Pf*, p. 38, 54). Dans la définition de la faculté optique citée plus haut, le boîte de nuit moderne – dont le nom connote un désir d'échapper à un présent sans issue – côtoie un café restaurant d'une autre époque, qui porte seulement le patronyme de son propriétaire et un numéro aussi obsolète que l'appellation Châlons-sur-Marne : « en quelle année en a-t-on terminé des numéros en trois chiffres via opératrice, probablement il y a trente ans » (*Pf*, p. 87).

La rémanence rétinienne revue par *Paysage fer* sélectionne des indices spatiaux mais aussi temporels, ce qui invite à reconsidérer la cohabitation textuelle de cabanes « effondrées » (*Pf*, p. 8) et « neuve[s] » (*Pf*, p. 33) à l'aune de son déploiement. Dans les deux cas la juxtaposition permet d'évoquer la diachronie de façon synchronique, une prouesse technique que l'anomalie grammaticale relevée dans l'extrait du « rond carré » signale peut-être. « Neuve aussi la cabane de bois verni », disait le descripteur, alors que rien ne justifie l'emploi de l'adverbe : on peut conjecturer que le mot renvoie à un élément absent du cadre mais passé ou à venir, *dans l'espace*, en vertu du phénomène optico-littéraire. Ce dernier étend donc l'esthétique de la réitération qu'il génère au texte entier, même aux endroits où ses effets ne sont pas immédiatement perceptibles<sup>39</sup>, et ce dès ses premiers mots qui la posent et problématisent tout à la fois. « Réccurrence et répétition » (*Pf*, p. 6) : les deux termes, similaires, sont eux-mêmes l'objet d'une reprise partielle sur le plan du signifiant, ce en quoi ils font signe, à nouveau, vers le roman traité au prochain chapitre. *Daewoo* s'ouvre sur l'infinitif phrastique « Refuser. » (*D*, p. 9), qui rappelle par la phonétique et la déliaison syntaxique l'incipit de *Paysage fer*. Les consonnes fricatives en cascade de la deuxième phrase – « Faire face à l'effacement même. » –

---

<sup>39</sup> Si l'on se souvient que le texte procède de même manière à l'égard du travail industriel, cela signifie, par analogie, que ce travail est « répétitif » : une observation toute simple mais qu'il est bon de faire (et refaire).

reproduisent ensuite formellement la « récurrence et répétition » alors même que leur contenu sémantique suggère un phénomène contraire : la répétition d'un phénomène suppose son effacement préalable. Conjuguées, ces constatations indiquent que d'un ouvrage à l'autre il y a continuité mais aussi rupture. Tandis que *Paysage fer* livre la « vue en coupe » d'un « monde » engagé dans un mouvement historique, *Daewoo* propose une vision de ce monde après la fin de la bascule.

Pris séparément, le premier incipit annonce un texte à la fois essentiellement descriptif – il s'astreint à essayer de retenir une image « trop brève pour être retenue » (*Pf*, p. 6) – et itératif – on essaie chaque semaine. L'alliage proposé est curieux, le propre de la description réaliste étant généralement de poser les choses une fois pour toutes afin, justement, de ne pas avoir à les répéter. Philippe Hamon considère cette unicité comme une différence majeure du mode descriptif d'avec le narratif, lequel fait volontiers se reproduire les mêmes actions. Le critique semble ainsi répondre à une volonté de réhabilitation du descriptif, délaissé selon lui tant par la théorie littéraire que par les lecteurs, qui auraient tendance à « sauter » les descriptions alors qu'« il convient [au contraire] de ne pas obligatoirement penser le descriptif comme une instance toujours inférieure à un plus "dynamique" récit, ou toujours subordonnée à un narratif plus englobant et régissant<sup>40</sup> ». Or, dans *Paysage fer* non seulement le narratif est subordonné au descriptif – les récits de souvenirs à la première personne sont suscités par les lieux décrits – mais il échange ses codes avec lui : si le texte fait se répéter la description, prérogative narrative<sup>41</sup>, les valeurs traditionnellement accolées aux deux modes sont permutées. Ce retournement, en vertu duquel j'use du terme de « descripteur » de préférence à celui de « narrateur », est à lier à un vaste questionnement littéraire, qui recoupe l'ambition suprême de Hamon : « désinféo[der] [le descriptif] de ses rapports privilégiés avec la littérature<sup>42</sup> ». Bon ne s'engage pas dans cette direction extrême, néanmoins son texte descriptif remet ultimement en cause, de façon très anxieuse, le devenir littéraire. La réflexion sur les « œuvres immobiles »

---

<sup>40</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 241.

<sup>41</sup> Contrairement à la description, la narration réaliste peut être répétitive sans pour autant briser l'illusion référentielle. Il suffit pour cela que les personnages refassent les mêmes actions, tels les Maheu qui se lèvent tous les jours à quatre heures pour aller à la mine.

<sup>42</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 241.

qui clôt *Paysage fer* définit la littérature comme vecteur d'une « imbrication [...] de la chose humaine et des choses tout court » (*Pf*, p. 120), articulation menacée par la désindustrialisation : le descripteur note que dans son sillage « Quelque chose s'est séparé » (*Pf*, p. 121), soit l'humain et les choses. La désintégration de leur lien désigne, en substance, tout à la fois la déshérence de choses « en souffrance » et la prolifération des non-lieux : l'absence de relations est l'un de leurs traits définitoires, aux dires de Marc Augé<sup>43</sup>. Le non-lieu met donc la littérature en péril, car l'action de cette dernière se déploie précisément dans le lien, l'« imbrication » relationnelle propre au lieu anthropologique que lui oppose l'ethnologue de la surmodernité.

Il convient cependant de remarquer que les auteurs cités par Bon – Balzac, Simenon, Gracq – appartiennent tous au corpus classique dont Hamon n'arrive pas à « désinféoder » le travail descriptif de la littérature. En conséquence, peut-être l'inversion des rôles attribués par ces écrivains aux modes descriptif et narratif, telle qu'elle se donne à lire dans *Paysage fer*, ouvre-t-elle une nouvelle voie d'articulation esthétique du réel – à la manière encore une fois du paysage, qui propose, selon Collot, une avenue médiane entre non-lieu et lieu d'élection<sup>44</sup>. Le texte, on l'a vu, veut englober le sujet et l'objet dans un même « paysage humain » : sont ressoudées, pour un temps du moins, « la chose humaine et [l]es choses tout court », de manière à enrayer – dans et par la littérature – le non-lieu résultant du bris de leur « imbrication ». Le compromis est fragile, comme l'attestent les carreaux de fenêtre brisés, la déréliction des *pans effondrés* de jardins ouvriers et la Meurthe à *contre-courant*. C'est que le moyen choisi pour appréhender ces « choses », le train, plutôt que de la combler approfondit la béance qui nous sépare désormais d'elles. Au-delà de la culbute optique permise par le paysage – et qui sera de toute manière rompue par l'arrivée du TGV qui « dispens[era] de constater l'abandon » (*Pf*, p. 121) –, les wagons en effet sont aussi clos que la prison d'Écrouves, « muette et sourde » (*Pf*, p. 31). Se pose la question fondamentale du voyage ferroviaire, soit de « savoir si, oui ou non, un lien [autre que visuel] est maintenable et maintenu entre le spectacle et son référent<sup>45</sup> ».

---

<sup>43</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

<sup>44</sup> Michel Collot, « Pour une poétique du paysage », *op. cit.*, p. 270.

<sup>45</sup> Marc Desportes, *op. cit.*, p. 188-9.

L'interrogation transpose, dans le domaine optique, les enjeux soulevés par Bourdieu à propos de l'étude d'endroits déjà surdéterminés par des discours extérieurs et souvent (mal) orientés, telle la « banlieue à problèmes<sup>46</sup> ». Pour rompre avec les idées reçues, le sociologue promulgue une *pensée para-doxale*, qui suppose l'« analyse rigoureuse des rapports entre les structures de l'espace social et les structures de l'espace physique<sup>47</sup> ». Cette analyse dépassionnée ne vise pas à rapprocher le chercheur de son objet ; elle soumet plutôt leur lien à un impératif critique, voire elle le distend. Or, le train agit de manière semblable dans *Paysage fer*, c'est-à-dire que la vision particulière qu'il autorise a une fonction d'interface *para-doxale* entre des structures spatiales. Lorsque « le ciel et la vitesse du train combinés semblent plier » (*Pf*, p. 81) une cheminée d'usine, par exemple, ce sont les conditions du voyage qui font – pour une part : le ciel est aussi responsable – apparaître la réalité matérielle des fermetures industrielles sur le paysage aperçu par la fenêtre, en lui faisant courber la tête<sup>48</sup>. L'épithète « morte », régulièrement accolée aux usines vides rendues interchangeable par la vitesse, fait elle aussi de l'espace physique « une sorte de symbolisation spontanée de l'espace social<sup>49</sup> », tandis que la diversification progressive des noms qu'elle qualifie thématise leur évolution conjointe : bientôt des « étendues » (*Pf*, p. 20), des « rues » (*Pf*, p. 32), des « zones » (*Pf*, p. 36), des « bâtiments » (*Pf*, p. 42), des « entrepôts » (*Pf*, p. 55) et des « maisons » (*Pf*, p. 105) sont morts, de sorte à signifier l'étouffement progressif d'une région géographique en situation d'agonie économique. Quand une usine ferme, finalement, « tout est mort<sup>50</sup> » (*Pf*, p. 36, 81).

Le constat, aussi juste que désespérant, ne raccorde pas « la chose humaine et [l]es choses tout court » : *Daewoo*, qui explore ses conséquences sur les individus et les collectivités, indique plutôt un vaste détricotage. Qui plus est, la possibilité même de sa formulation semble dépendre

---

<sup>46</sup> La Lorraine n'est pas une « banlieue à problèmes » et on a vu ses lieux, plus haut, boudés par « la mémoire collective ». Cela ne l'empêche pas d'être l'objet de discours socioéconomiques et politiques, qu'on verra largement cités dans *Daewoo*.

<sup>47</sup> Pierre Bourdieu, « Effets de lieu », dans *La misère du monde*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>48</sup> Isolée, l'association paraît trop facile. C'est qu'elle tire sa force de sa mise en réseau (prospective) avec un des récits de l'incendie de l'usine de Mont-Saint-Martin, dans *Daewoo* : « c'est le mur de fer qui se tord, qui se déplie comme matière molle, se rétracte sur lui-même » (*D*, p. 30). Dans les deux cas la « mort » économique et industrielle est signifiée par un changement d'état de la matière du solide au liquide (ou à tout le moins au flexible) qui lui fait perdre sa dureté et sa résistance, effectives et symboliques.

<sup>49</sup> Pierre Bourdieu, « Effets de lieu », *op. cit.*, p. 251.

<sup>50</sup> L'organisation symétrique de la ville et des cimetières le confirme : « Étrange comme les allées horizontales du pays des morts correspondent à la géométrie verticale des immeubles : les grosses poubelles régulièrement posées au coin des allées parmi les tombes semblent indiquer les cages d'escalier. » (*Lm*, p. 172)

de la position d'énonciation engendrée par le train, lequel ne participe pas davantage à l'« imbrication » souhaitée. S'il relie l'espace physique (à rapprocher des choses) et l'espace social (qui recoupe la chose humaine) comme le ferait le tuyau de vases communicants, il les distingue également et pour la même raison : le principe suppose le contact mais aussi une distance qui exclut l'enchevêtrement. Le paysage décrit illustre la situation : tout « humain » (*PN*, p. 158, 159) qu'il soit, il est si bien fui par les humains – on en dénombre en tout et pour tout une dizaine par la fenêtre – que les rares présences qui l'animent ne sont pas elles-mêmes animées : « Terrains vagues tout autour, et à l'arrière de la cheminée, comme le seul être vivant du tableau le cône inversé d'une trémie surmontée d'un disque noir comme d'un robot étrange. » (*Pf*, p. 76) Une trémie qui porte un robot en guise de chapeau : le « seul être vivant » a si piètre figure qu'il semble liquider plutôt la notion de vivant – l'entonnoir d'une trémie contient des substances destinées au broyage ou au concassage – pour lui substituer l'étrange « disque noir » mécanique qui le coiffe. La formule rejoint, tout aussi étrangement, un texte très différent de *Paysage fer*. Si *Nous étions des êtres vivants* de Nathalie Kuperman comporte une imposante galerie de personnages, le titre indique que ceux-ci ne sont guère plus désormais que des trémies dotées de paroles – ou de couinements dans le cas du patron dit « Gros Porc » (*N*, p. 43). L'animal par ailleurs se nourrit dans une auge, soit, selon une autre acception de ce terme, dans une « trémie »...

### *Nous étions des êtres vivants*

... quelqu'un frappe trois fois dans ses  
mains en criant :  
Ça va commencer !

La « résonance » que je propose d'étudier ici, contrairement à celle qui précède et celle qui suit, repose sur la dissemblance plutôt que la similitude – c'est, plus justement, une « dissonance ». Une dissonance entre le désert de *Paysage fer* et le bouillonnement humain de *Nous étions des êtres vivants*, entre l'industrie lourde qui est la matière de l'un et l'entreprise tertiaire dépeinte par l'autre, entre enfin l'identité essentiellement descriptive du texte de Bon et la prolifération

des épisodes et des rebondissements dans celui de Kuperman. Les traits définitoires du second sont accentués par la structure dramaturgique empruntée par le roman, très librement inspirée de la tragédie grecque : la présence d'un chœur multiplie les personnages, les parties (ou les actes) se succèdent de manière à mettre l'accent sur le retournement final et cette attention générale à une forme de prime abord très artificielle – on imagine mal des salariés parisiens du XXI<sup>e</sup> siècle en cothurnes, même symboliques – renvoie constamment à la nature de l'entreprise décrite. Mercandier Presse publie en effet des livres pour enfants, si bien qu'exception faite du rachat de la maison d'édition par un homme d'affaires peu scrupuleux, qui constitue le nœud de l'histoire, les préoccupations de ses employés sont avant tout littéraires : « Changer la structure de la phrase et l'équilibrer de telle sorte que le petit lecteur puisse reprendre son souffle, discuter d'un point de vue, d'une énonciation, étudier la façon dont les enfants pourraient recevoir l'histoire si l'on plaçait la virgule à tel endroit plutôt qu'à telle autre<sup>51</sup> » (N, p. 22). La formule « tragique » constitue une variante narrative de distanciation brechtienne qui met l'accent sur le travail décrit ci-dessus, mais tel que le texte lui-même l'effectue pour nous, ses « petit[s] lecteur[s] ».

Cette dimension théâtrale appuyée rapproche formellement *Nous étions des êtres vivants* de *Daewoo* – qui intègre des passages théâtraux – davantage que de *Paysage fer*, avec lequel le roman n'a guère en partage que la mort des « êtres vivants ». Le choix de l'analyser ici plutôt qu'au prochain chapitre repose justement sur cette opposition textuelle quasi-symétrique : la dissonance se fait « dissonnement » (SU, p. 80), à la manière des Passages de *Sortie d'usine*, et souligne crûment les différences qui séparent la représentation de la désindustrialisation et celle de l'entreprise de service. Pour décrire ce second volet j'adapterai la notion de « roman d'entreprise », proposée par Aurore Labadie pour regrouper les œuvres qui « représent[ent] les mutations macroéconomiques, néomanagériales et linguistiques de l'entreprise<sup>52</sup> » depuis les

---

<sup>51</sup> Dans *99 francs*, Frédéric Beigbeder présente la publicité comme un idéal stylistique ciorannien. Il semble que le monde de l'édition pour enfants – qu'on verra plus guerrier qu'il n'en a l'air – s'en approche aussi : « Quand Cioran écrit "Je rêve d'un monde où l'on mourrait pour une virgule", se doutait-il qu'il parlait du monde des concepteurs-rédacteurs ? » (Frédéric Beigbeder, *99 francs*, Paris, Grasset, 2000, p. 48.) La citation de Cioran est tirée des *Syllogismes de l'amertume* (Gallimard, 1987 [1952]).

<sup>52</sup> Aurore Labadie, « Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 7, 2014 [en ligne], URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/labadie.html> [Site consulté 08-06-2016]. Toutes les citations de Labadie sont tirées de cet article, qui n'est pas paginé. Labadie a soutenu en décembre 2015, à la Sorbonne

années 1980. Cette définition et cette périodisation, prises telles quelles, englobent aussi bien les textes de Kuperman que de Bon, tout en excluant ceux d'Etcherelli ou de Linhart. Plus précisément, *Sortie d'usine* initierait, conjointement avec *L'excès-l'usine* de Leslie Kaplan, le roman ouvrier, première inflexion selon Labadie du roman d'entreprise. La seconde inflexion, le roman du précaire dont tient *Composants* de Thierry Beinstingel, traite des expériences de l'intérim, de la sous-traitance et des « petits boulots », tandis que la troisième – qui n'a pas d'appellation spécifique – montre des « salariés d'entreprise aux prises avec les nouvelles réalités économiques néolibérales », dont les « rachats d'entreprise par des grands groupes (*Nous étions des êtres vivants*, de Nathalie Kuperman)<sup>53</sup> ».

Cette typologie nuance heureusement la catégorie. Reste le problème de son inscription temporelle, qui si elle n'exclut pas une filiation avec la littérature du travail qui précède – Labadie résume au contraire très bien « l'histoire romanesque du motif de l'entreprise dans le roman français » depuis le XIX<sup>e</sup> siècle –, la renvoie au second plan. Sont atténuées par le fait même la « persistance sémantique » de la mort qui relie Bon à Zola, par exemple, ou de manière moins lointaine la part d'ensauvagement que son œuvre partage avec celle d'Etcherelli. Plus grave, le choix de subordonner le « roman ouvrier » au « roman d'entreprise » participe, me semble-t-il, de l'euphémisation du vocabulaire du travail relevée par les sociologues<sup>54</sup> et thématifiée par les écrivains (*cf. supra* et *infra*). Lorsque l'auteure déplace la formule de *Sortie d'usine* maintes fois citée pour postuler que le roman procède au « renversement de l'écriture de l'entreprise en l'entreprise comme écriture », elle oblitère (que cela soit le but recherché ou

---

Nouvelle, une thèse intitulée *Le roman d'entreprise depuis les années 1980*. Thierry Beinstingel, François Bon, Elisabeth Filhol, Nicole Caligaris. Cette thèse est en cours de publication, ce qui signifie qu'elle ne paraîtra pas avant le dépôt de la mi-année et que je ne peux pas la consulter d'ici là, son auteure ayant signé une clause de confidentialité avec l'éditeur. Cela me place dans la très désagréable position de la critique qui n'a pas (tout) lu, que j'assume dans la mesure où la conceptualisation du roman d'entreprise – ce dont il sera question ici – est très bien exposée dans l'article du CERACC : ce qui manque à ce dernier, ce sont les analyses textuelles. [Ajout en 2017 : pour avoir lu la thèse publiée de Labadie à sa parution, je peux confirmer que ces analyses sont fines et éclairantes, à propos surtout du travail linguistique *de* et *sur* l'entreprise. Cela ne change rien toutefois aux implications de la catégorie conceptualisée par Labadie qui motivent la critique menée ici.]

<sup>53</sup> Il est à noter que le roman présente plutôt une variante de cette réalité : l'entreprise membre d'un « grand groupe » est racheté par un « petit ». Il en sera question plus loin.

<sup>54</sup> Cf. Stéphane Beaud et Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, Paris, Fayard, 2004 [1999], 479 p. ; Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011 [1999], 971 p. ; Jean-Pierre Durand, *La chaîne invisible. Travailler aujourd'hui : flux tendu et servitude volontaire*, Paris, Seuil, 2004, 386 p. ; Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs Flammarion, 1998 [1995], 358 p.

non) la réalité industrielle au profit de celle, aux connotations plus aseptisées et certainement moins violentes, de « l'entreprise ». Cette dernière désigne au sens premier une action, un projet<sup>55</sup>, tandis que le *trepalium* dont descend le travail lui ajoute, en plus, une dimension de peine physique (*cf. supra*)<sup>56</sup>. Le décalage explique pour une part que l'entreprise est davantage associée aux emplois de service – leurs effets néfastes sur le corps sont tout aussi réels mais moins frappants et moins immédiats que ceux encourus dans les secteurs primaire et secondaire<sup>57</sup> –, dont les enquêtes sociologiques montrent qu'ils rejoignent moins directement « l'idée élémentaire du travail » (*D*, p. 282) partagée par la majorité des individus<sup>58</sup>.

Cela ne signifie pas que l'entreprise, même dans sa version la plus immatérielle et la moins « physique », n'est pas une source de souffrance pour ceux et celles qu'elle emploie : il suffit pour s'en convaincre de se rappeler les suicides d'employés chez France Télécom<sup>59</sup>. Néanmoins le déplacement qui en fait la catégorie la plus générale qui regroupe, finalement, l'ensemble du roman français contemporain sur le travail tend à l'instaurer en étalon auquel se mesure toute forme de travail. Si l'évolution qui se dessine est avérée sur le plan sociologique – la population salariée française l'est aux trois quarts dans des emplois de service<sup>60</sup> –, les

---

<sup>55</sup> Le terme est entendu au sens d'une « unité de décision économique qui [...] utilise et rémunère travail et capital pour produire et vendre des biens et des services sur le marché dans un but de profit et de rentabilité », ce qui n'efface pas pour autant ce que l'autre évoque : l'entreprise de *Nous étions des êtres vivants* est « un projet » et « une gageure » (*N*, p. 58). (Labadie cite l'article « Entreprise » du *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, Claude-Danièle Echaudemaison (dir.), Paris, Nathan, 1998, p. 160.)

<sup>56</sup> *Daewoo* montre bien cette double implication du concept : « Ici le travail garde ses attributs de toujours, danger pour le corps, peine physique et combat de l'homme pour s'asservir la matière [le projet]. » (*D*, p. 282)

<sup>57</sup> Je pense entre autres aux T.M.S. (troubles musculo-squelettiques) qui affectent autant les caissiers et caissières que les personnes qui travaillent à l'ordinateur. Ils constituent de nos jours la maladie professionnelle la plus courante dans les pays développés.

<sup>58</sup> « Ce qui frappe d'emblée dans les conceptions quotidiennes du travail, c'est la prégnance de la figure du travailleur manuel et salarié. » (Alain Clémence, « Le travail dans la pensée quotidienne », dans Mark Hunyadi et Marcus Mänz (dir.), *Le travail refiguré*, Genève, Georg Éditeur, 1998, p. 96.)

<sup>59</sup> Beinstingel s'est inspiré de la situation pour un autre roman, *Retour aux mots sauvages* (Fayard, 2010).

<sup>60</sup> Il convient toutefois de garder en tête que ces chiffres sont indissociables d'une classification professionnelle et sociale qui a pour effet principal de parcelliser les emplois peu qualifiés et d'imposer à ceux et celles qui les assument des conditions plus dures (Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 349). Par exemple : « Les nettoyeurs comme les cuisiniers, deux catégories d'emplois en forte croissance, sont des emplois "ouvriers" et concernent largement l'industrie du fait de la sous-traitance, mais ils sont classés dans les services car ils prennent place dans des sociétés de prestation de services. Par ailleurs, les manutentionnaires du commerce, les serveurs de la restauration, les vendeurs et caissiers, qui sont autant de métiers en forte croissance, sont enregistrés parmi les employés quoique partageant avec les ouvriers de nombreuses caractéristiques. » (*Ibid.*, p. 806, n. 40.) De manière éclairante, Grégoire Philonenko conclut une description du travail des caissières au Carrefour où il a travaillé deux ans ainsi : « Est-ce à dire qu'on assiste à un changement de société dans le domaine du secteur tertiaire ? Les

considérations lexicales qui précèdent montrent qu'elle ne correspond pas au découpage mental de ces notions qui prévaut : l'imaginaire du travail contient l'imaginaire de l'entreprise, plus restrictif. Or, les textes actuels prennent acte de la discordance entre les deux constats ([travail] < [entreprise] vs. [travail] > [entreprise]) et en interrogent les conséquences sur le devenir du travail et des travailleurs. Lorsque le chœur de *Nous étions des êtres vivants* parle, en pleine restructuration managériale, de « chansons révolutionnaires qui nous rappellent qu'un autre monde a existé, un monde de courage et de revendications, un monde où l'on s'arrête tous de travailler en même temps pour exprimer la réprobation, un monde d'on n'en peut plus, on ne veut pas continuer comme ça » (*N*, p. 42), il pose sur le (nouveau) « monde » de l'entreprise un regard informé par des modes d'autoreprésentation apparemment désuets, les « chansons révolutionnaires » dont les revendications s'expriment par la négative : « on s'arrête tous de travailler », « on n'en peut plus, on ne veut pas ». Cette constante affilie le (vieux) monde au mouvement ouvrier tel que le définissent Alain Touraine, Michel Wieviorka et François Dubet<sup>61</sup>, tandis que son inscription réitérée dans le passé composé, temps de ce qui a eu lieu, souligne le déclin de ce mouvement observé par les sociologues en 1984 (*cf. supra*). La théâtralité accentue cette nouvelle discordance : même si sa présence n'est que métaphorique, elle tient d'un type de représentation qui, contrairement à ce qui a été vu jusqu'à présent, ne désigne pas la présentification par le langage d'une chose absente (existante ou non) mais montre plutôt une présence, qu'elle redouble en quelque sorte<sup>62</sup>.

La confrontation de ces manières d'appréhender le concept est lourde de conséquences en regard de ce qui est représenté. Dans la première acception<sup>63</sup>, la représentation fait ressortir l'absence de ce qu'elle exprime au moyen de signes, un processus que les textes ouvriers depuis

---

employés, de plus en plus nombreux, deviendraient-ils les ouvriers de demain ? » (Grégoire Philonenko, Véronique Guienne, *Au carrefour de l'exploitation*, préface de Vincent de Gaulejac, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 26.)

<sup>61</sup> Alain Touraine, Michel Wieviorka et François Dubet, *Le mouvement ouvrier*, Paris, Fayard, 1984, 438 p. Les auteurs expliquent que la destruction de l'autonomie professionnelle par l'organisation industrielle est au cœur du mouvement ouvrier, qui affirme dès lors son identité (positive) par la résistance et la lutte (négatives).

<sup>62</sup> Pour une définition synthétique de la représentation envisagée dans cette double perspective, on se référera à la notice très complète du lexique *Socius* : Alex Gagnon, « Représentation », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique Socius*. [Page consultée le 29-06-2016.] URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation>.

<sup>63</sup> Cette acception est celle qu'on utilise « par défaut » lorsqu'on parle de la représentation littéraire, tout particulièrement narrative, et ce à propos de l'acte de représenter comme de son produit.

L'établi réitèrent formellement : lorsque Mouloud fait simultanément apparaître et disparaître une fissure dans les carrosseries (*É*, p. 17), il transforme les modalités de la représentation en objet de la représentation et insiste par le fait même sur l'absence effective de ce dernier. Car si la relation qui se dessine est celle d'une « mise en rapport d'une image présente et d'un objet absent, l'une valant pour l'autre<sup>64</sup> », dans les mots de Roger Chartier, l'effacement de l'image programme l'effacement de l'objet – le travail. Cette relation est thématifiée dans le passage de *Nous étions des êtres vivants* : c'est elle qui relie les chansons révolutionnaires au « monde » caduque qu'elles représentent. Le chœur qui la convoque ainsi dans sa tirade relève pour sa part de la représentation comme « exhibition<sup>65</sup> », qui intensifie la présence de la chose montrée (ici, dans la personne de l'acteur) et représentée au sens précédent (par le jeu de l'acteur). L'articulation discursive de la présence et de l'absence qui en résulte souligne la disparité de position des univers qui se côtoient dans le continuum qu'elle met en place, ou plutôt elle le suggère – parce que le roman est un roman, pas une pièce de théâtre, et le chœur la représentation d'un chœur. L'entreprise néanmoins est là, et le monde des chansons révolutionnaires s'absente : notre monde (empirique) le prouve, qui se pose en représentation finale de la pièce.

La jointure de ces « mondes » antagoniques est également au cœur de l'œuvre de Bon. Dans *Daewoo* leur présence deviendra aussi insistante que dans la phrase de Kuperman citée plus haut, mais décrite sous l'angle opposé, celui des ouvrières « superflues » qui s'absentent (*D*, p. 29) : mettre toute la littérature du travail dans le sac de l'entreprise revient dès lors à éluder les réflexions que les textes élaborent à la croisée d'imaginaires concurrents en gommant l'écart entre leurs points de vue. C'est, du même coup, leur faire adopter globalement la position du « vainqueur » – sans l'avoir voulu sans doute<sup>66</sup>. Utilisé comme concept opératoire englobant,

---

<sup>64</sup> Roger Chartier, « Le monde comme représentation », dans *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 79.

<sup>65</sup> Roger Chartier, « Pouvoirs et limites de la représentation. Marin, le discours et l'image », dans *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude, op. cit.*, p. 176. Chartier reprend le mot « exhibition » du *Dictionnaire* de Furetière, qui distingue dès 1690 les deux familles de sens de la « représentation ».

<sup>66</sup> À la fin de *La société des affects*, Frédéric Lordon emprunte à l'anglais pour décrire « l'un des caractères les plus impressionnants » de ce qu'il appelle « l'imaginaire néolibéral », à savoir sa *pervasiveness*. « Dire que l'imaginaire néolibéral est *pervasive*, c'est dire qu'il s'infiltré dans tous les coins, qu'il envahit tout et se répand partout » (Frédéric Lordon, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013, p. 245). Cela signifie que cet imaginaire imprègne l'esprit à une profondeur telle qu'il est à l'œuvre y compris dans des actions qui visent à le combattre. Lordon limite sa démonstration aux effets combinés de l'*autonomie* et de la *suffisance individuelle*, noyau dur de l'imaginaire néolibéral, sur ses détracteurs, toutefois il m'apparaît que la proposition du

le « roman d'entreprise » opère donc un lissage des textes en synchronie<sup>67</sup>, tandis que sa périodisation, parce qu'elle veut coller à celle établie par Dominique Viart et Bruno Vercier (*cf. supra*), les isole un peu trop de la riche histoire du travail en littérature. La catégorie a toutefois un intérêt thématique indéniable : pour peu qu'on la restreigne à sa troisième inflexion – qui y gagne un nom – elle permet de distinguer des strates au sein de la production actuelle sur le travail en mettant l'accent sur ce qui sépare et ce qui rapproche, par exemple, Bon de Kuperman. Si le désert humain décrit par *Paysage fer* a pour contreponds la théâtralisation des relations humaines réalisée par *Nous étions des êtres vivants*, le second choix formel met en scène, en sus de sa « présence » redoublée, les effets du discours contemporain du management. Celui-ci s'intéresse à la personnalité de l'individu plus qu'à ses qualifications, au nom d'un capitalisme dit « créatif » qui privilégie le « savoir-être » au « savoir-faire »<sup>68</sup>. En conséquence, les salariés doivent adhérer à un système de valeurs et à une « culture d'entreprise », sous peine de perdre leur emploi.

Le titre du roman de Kuperman indique que le prix du jeu est élevé. « Êtres vivants » à l'imparfait, les employés de Mercandier Presse deviennent des acteurs en quête d'un « rôle » à jouer dans la restructuration : « Je suis un personnage » (*N*, p. 191), constate celle qui sera prête à « devenir une autre » (*N*, p. 187) afin de se faire nommer directrice générale. La structure dramatique thématise ces enjeux identitaires de l'entreprise néolibérale, c'est-à-dire qu'elle propose une critique de la *théâtralité* qui informe la machinerie entrepreneuriale. Ce mode de sémiotisation est l'un des cinq identifiés par Pierre Popovic à la source de l'imaginaire social : cela signifie que les discours du management – qui sont pour une part dans l'élaboration actuelle

---

« roman d'entreprise » procède d'une contagion discursive semblable, c'est-à-dire que la catégorisation qu'elle opère reproduit des traits qu'elle souhaite dénoncer ou simplement mettre en évidence. Il ne s'agit pas ici de juger, mais de souligner un danger qui guette tout critique littéraire et auquel la « théorie éthique » de la littérature appelée par Pierre Zima permet de réfléchir : « Ce sera une théorie réflexive, une métathéorie qui tiendra compte du fait que toute critique et autocritique à l'intérieur d'un sociolecte idéologico-théorique est une critique au sein du Même qui exclut d'emblée l'altérité discursive. » (Pierre V. Zima, *Théorie critique du discours. La discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 132. L'auteur souligne.)

<sup>67</sup> Ce lissage est d'abord social et médiatique. *Le Monde*, par exemple, dans un blogue sur les SCOP entendues comme « Sociétés coopératives ouvrières participatives » (<http://www.lemonde.fr/scop/>), n'utilise *jamais* le mot « ouvrier » sauf s'il s'agit d'une citation, lui préférant « salarié » qui annule la différence entre ouvriers et travailleurs non ouvriers, et ce bien que le terme ne désigne qu'à moitié la réalité de sociétés coopératives.

<sup>68</sup> Le débat est celui des *compétences* en opposition aux *qualifications*, résumé par Michel Lallement, *Le travail. Une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 107-148.

de cet imaginaire – résultent à son instar d’une « *littérarité* générale », vis-à-vis de laquelle *Nous étions des êtres vivants* marque une distance sémiotique en grossissant l’un de ses aspects constitutifs<sup>69</sup>. Après un prologue où « quelqu’un frappe trois fois dans ses mains en criant : Ça va commencer ! » (*N*, p. 13), la narration est alternativement assurée par le chœur, au « nous », et par plusieurs protagonistes qui s’expriment au « je », au fil de trois parties de longueurs égales qui marquent autant de stades dans la montée de la tension dramatique. Car le rythme accélère : si la première partie, « Menace », couvre plusieurs mois, « Dérèglement » puis « Trahison » s’étendent respectivement sur un week-end et quelques jours ouvrés. Les changements brusques qui s’opèrent alors mettent l’accent sur la facticité des rapports de travail – qui culmine avec la « trahison » finale – et mènent à l’inversion, dans le texte, des traits de ce que Jean-Pierre Le Goff nomme « l’idéologie managériale<sup>70</sup> ».

« Nous sommes une bête à cinquante têtes réparties dans les box d’un labyrinthe compliqué dont elle ne pourra plus sortir » (*N*, p. 177), déclare le chœur à l’arrivée de Mercandier Presse dans ses nouveaux locaux. La phrase traduit l’enfermement des salariés dans l’organisation labyrinthique de leur entreprise – jeu pipé dont seule la nouvelle DG, significativement prénommée Ariane, saura tirer son épingle<sup>71</sup> –, mais aussi leur désindividualisation. L’amalgame de tous en un seul corps indifférencié est complémentaire d’un autre mouvement, celui-là de désarticulation d’êtres scindés en organes indépendants les

---

<sup>69</sup> Cf. *supra* et Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, PUM, coll. « Socius », 2008, p. 23-28 et *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 30-41.

<sup>70</sup> On parle ici des applications françaises du « management », d’origine anglo-saxonne. Si ce discours est d’abord technique et pragmatique, selon un dogmatisme de l’efficacité issu de l’utilitarisme benthamien, il est érayé au moyen d’un collage idéologique réalisé à partir d’emprunts à différentes doctrines – Le Goff mentionne le christianisme, l’utopie saint-simonienne et le personnalisme, ce à quoi il faudrait ajouter le Kaizen japonais – agencés de manière à référer essentiellement au pouvoir et à l’argent, éléments qui sont ainsi substitués à la culture. Il en ressort une représentation du monde qui justifie des exigences de rentabilité démesurées. (Cf. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.* ; Vincent de Gaulejac, *La société malade de la gestion. Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement moral*, Paris, Seuil, 2005, 275 p. ; Jean-Pierre Le Goff, *Le mythe de l’entreprise. Critique de l’idéologie managériale*, Paris, La Découverte, 1995 [1992], 307 p. ; Pierre Musso, « La barbarie managériale », *Les cahiers européens de l’imaginaire*, n° 1, 2009, p. 126-134.) Il est à noter que des auteurs parlent de « management » et d’autres de « néo-management », avec ou sans trait d’union et selon un découpage historique variable. Pour faire simple et parce que les lignes qui suivent, si elles comparent plusieurs états historiques du travail, ne distinguent pas plusieurs types de management, je m’en tiens à la première appellation.

<sup>71</sup> Pour y parvenir elle devra cependant boire la coupe de son patronyme, « Stein », jusqu’à la lie et quitte à être souillée des taches de son homonyme, « *stain* ».

uns des autres. Dès l'incipit, les descriptions dissèquent les anatomies : « Les doigts sur les claviers ralentissent, les dos s'appuient contre les dossiers des chaises, les épaules s'affaissent » (*N*, p. 11), avant que l'angoisse des salariés ne se manifeste de manière exclusivement physiologique : « les mains se tordent, les jambes se plient et se déplient, les visages continuent de se tendre vers l'information, mais pour apprendre quoi ? » (*N*, p. 29) Le positionnement des parties du corps en sujets actifs des verbes souligne l'absence d'instance directrice individuelle, tandis que la gémellité syntaxique des propositions et la répétitivité des actions donnent plutôt à penser que les personnages sont autant de pantins manipulés de l'extérieur. Le confirme le jeu de poupées d'Agathe Rougier, une secrétaire un peu sotte qui retombe en enfance : ses figurines, décrites à la manière des salariés comme un ensemble d'organes (« les seins et les fentes, les cheveux ») et d'attributs (« les chaussures à talons et les chaussures plates »), mettent en abyme la passivité de ces derniers (*N*, p. 39), et ce en contradiction flagrante avec l'autonomie volontiers prêtée aux individus par les manuels de management. Pour Luc Boltanski et Ève Chiapello, il s'agit même d'un des traits principaux du nouvel esprit du capitalisme.

Les sociologues définissent cet « esprit » comme une forme dont les contenus idéologiques évoluent au gré de circonstances historiques<sup>72</sup>. On a vu ces contenus empruntés à des courants de pensée qui lui sont étrangers puisque le capitalisme, en soi, ne défend rien d'autre qu'un principe pragmatique d'accumulation, lequel est totalement détaché de la sphère morale et par conséquent inapte à la mobilisation – pourtant essentielle à son bon fonctionnement – des individus. À cette fin, le troisième état de l'esprit du capitalisme intègre les critiques adressées au précédent lors de Mai 68, une incorporation réfléchie par la scène de l'entrepôt dans *L'établi. Nous étions des êtres vivants* décrit pour sa part la suite logique du processus, à savoir que le gain réalisé en *authenticité* et en *autonomie créative* au travail se fait aux dépens de la *sécurité* garantie par le compromis fordiste. Or, si la sécurité d'emploi des protagonistes de *Nous étions des êtres vivants* est bel et bien menacée par les ambitions de « "manag[ement]" à l'américaine » (*N*, p. 18) du nouveau patron, la stricte orchestration de leur description signale qu'ils ne sont pas autonomes pour autant, contradiction au cœur de la critique de l'idéologie véhiculée par le discours managérial menée par Le Goff. Au contraire, le côté

---

<sup>72</sup> Cf. *supra* et Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 260-304.

directif et visuel des extraits cités – « les mains se tordent, les jambes se plient, etc. » – évoque la précision de didascalies, soient d'indications scéniques imposées, à l'usage d'acteurs tenus à l'interprétation d'un personnage.

La référence dramaturgique qui traverse le roman permet ainsi de révéler l'envers du discours managérial. Si Le Goff explique que celui-ci met de l'avant sa visée humaine en se souciant du caractère épanouissant des tâches proposées aux salariés<sup>73</sup>, Kuperman met plutôt en scène des individus à l'intériorité clivée et forcés de se plier à des « rôles » pour subsister. Le terme revient souvent, que ce soit lorsque Christophe « compr[end] qu'il a un rôle, et qu'il faut qu'il le joue vite » (*N*, p. 172) ou qu'Ariane se livre à « un jeu de rôles<sup>74</sup> » dont l'enjeu « a trait au pouvoir ou à la survie » (*N*, p. 180). Le problème, c'est que personne n'est vraiment à la hauteur, comme l'exprime une autre image inspirée du théâtre : « il a tenté chaque jour d'enfiler son costume de chef et l'a usé jusqu'à la corde sans jamais obtenir la reconnaissance attachée à sa fonction » (*N*, p. 104). Cette *fonction* professionnelle entre en relation de synonymie avec le *rôle*, plus englobant pourtant, dont on a vu l'usage récurrent ; la prédominance du dernier en vient par conséquent à lui faire contenir puis remplacer la première. Le noyautage sémantique rappelle celui du travail par l'entreprise et les deux cas gagnent à être mis en relation avec une analyse d'Edmond Cros de *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán<sup>75</sup>. Cros constate le remplacement, par ce texte, du syntagme figé « pierres précieuses » par l'expression « pierres de prix » et montre comment l'opération déstabilise le préconstruit idéologique. La trivialité du mot « prix » braque les projecteurs sur le règne de la valeur d'échange, habituellement masqué sous les connotations positives liées à l'adjectif « précieux ».

De manière semblable, la substitution du « rôle » à la « fonction » met en lumière l'inauthenticité détectée par Boltanski et Chiapello derrière les relations humaines supposément authentiques promulguées par l'organisation managériale<sup>76</sup> : les deux sont permutables, toutefois un changement de rôle implique, dans la logique méta-théâtrale d'un roman dont les protagonistes sont à la fois personnages et acteurs, un changement d'identités. Le management

---

<sup>73</sup> Jean-Pierre Le Goff, *op. cit.*, p. 43-45.

<sup>74</sup> Le jeu est littéral : lorsqu'Ariane devient DG, sa désignation dans les inserts qui identifient les sections narratives change pour l'identifier comme telle – elle n'a plus de nom propre.

<sup>75</sup> Cf. Edmond Cros, *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 51-52.

<sup>76</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 587-594.

cherche à normaliser ces dernières – à contrôler la relation de l'acteur au(x) personnage(s) –, mais la prise de contrôle ne va pas sans heurts et les dérapages se manifestent spatialement quand « une tête [...] brise la droite parfaite que dessine l'alignement des bureaux » (*N*, p. 11). L'affrontement entre l'être humain et le travail qui se profile prend un tour plus large lorsque les couloirs des nouveaux locaux sont comparés à des « serpents » (*N*, p. 166). L'image télescope les imaginaires du management et de la chaîne de montage, objet dans les textes de l'usine de métaphores animales et particulièrement reptiliennes (*cf. supra*), et semble programmer l'effacement du second : « On en oublierait presque le boyau et les box, l'obscurité du lieu et l'étroitesse des couloirs, longs et sinueux comme des serpents. » L'oubli toutefois n'est qu'apparent puisque les salariés *deviennent* la chaîne : si elle est « répartie » dans ces boyaux étroits, l'hydre augmentée qu'est la « bête à cinquante têtes » (*N*, p. 177) tient forcément du serpent et la fusion monstrueuse – elle aussi appelée par l'« homme-chaîne » (*É*, p. 140) de *L'établi* – réalise « l'implication contrainte » que Jean-Pierre Durand décrit sur le modèle de la servitude volontaire<sup>77</sup>, ou encore marque le pas entre la « motivation » et la « mobilisation » analysées par Boltanski et Chiapello<sup>78</sup>. Dès lors qu'Agathe, Christophe et les autres sont *mobilisés* par le travail-serpent dont ils sont un composant matériel, il est superflu de les *motiver* à accomplir leurs tâches<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Il s'agit d'un faisceau de logiques contradictoires (obligation de qualité et de mobilisation totale, masque des rapports sociaux, démultiplication du pouvoir dans le collectif) qui assurent la dépendance de l'individu au travail, sous couvert volontaire lorsque certains dispositifs, comme les cercles de qualité, donnent l'impression aux salariés que les « innovations » viennent d'eux. (Jean-Pierre Durand, *op. cit.*, p. 60-61.) Le témoignage de Philonenko montre la portée concrète de ces mécanismes : ils peuvent conduire un individu intelligent et éduqué à sacrifier sa santé, sa vie familiale et à mettre la vie d'autres personnes en jeu – le narrateur exige le déplacement d'un camion de pompiers en service afin de libérer le passage à sa voiture et aller travailler – pour un emploi de chef de rayon chez Carrefour. (Grégoire Philonenko, Véronique Guienne, *Au carrefour de l'exploitation*, préface de Vincent de Gaulejac, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, 159 p.)

<sup>78</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 135. Le génie de la mobilisation est qu'elle « renvoie à une entreprise de motivation censée éviter toute manipulation » : elle trouve son origine dans l'individu et non dans une source extérieure de motivation.

<sup>79</sup> Sous ses allures positives, la formule « Je suis mon propre patron » ne dit pas autre chose : en associant le terme dominant d'une relation de sujétion à la personne du travailleur, elle illustre l'évolution des relations de pouvoir. « Dans l'entreprise hypermoderne, les salariés ont internalisé la contradiction capital-travail, au point de se découvrir simultanément exploités et acteurs de leur propre exploitation. » (Vincent de Gaulejac et Fabienne Hanique, *Le capitalisme paradoxant. Un système qui rend fou*, Paris, Seuil, 2015, p. 23.) Dans cette optique, le titre du roman exprime l'exacerbation des contradictions systémiques qui résulte selon de Gaulejac et Hanique des changements actuels dans les mondes du travail : « Nous étions des êtres vivants » signifie aussi « Nous sommes des êtres morts », selon une focalisation post-mortem, intenable et proprement « paradoxante » (c'est-à-dire générative de paradoxes).

Autrement dit, le « boa » (*ÉV*, p. 120) d'*Élise ou la vraie vie* n'a plus besoin de « dévorer » (*ÉV*, p. 116) les travailleurs : les travailleurs sont sa matière et ils l'ont intériorisé en retour, en vertu d'une équivalence entre le tout et les parties suggérées par la dissection narrative des individus<sup>80</sup>. Si les salariés sont réduits à leurs « doigts » ou à leurs « épaules », la bête est ses têtes et l'humain est le travail. L'identité se fait à perte pour le premier, comme le suggèrent le titre mais aussi le sociolecte managérial absorbé par le texte. Ce jargon professionnel est mis en italique, afin de l'isoler lorsqu'il corrompt le langage du chœur. Parmi les propositions recensées : « *Mercandier Presse va devenir une entreprise de propriété intellectuelle. Nous allons passer d'un mode "groupe" à une PME.* » (*N*, p. 28), mais aussi, plus loin : « *Te faire crever de désespoir [...], Encombrer tes nuits, T'obliger à avouer que tu es un faible, Vider l'être vivant.* » (*N*, p. 29) Au terme de la progression, le discours économique l'emporte sur une vie étouffée par un « rôle » trop contraignant. La dimension théâtrale du roman dessine une « dramaturgie sociale du travail<sup>81</sup> » dysphorique – l'individualité est écrasée, le militantisme et la solidarité ne sont plus qu'un souvenir, la facticité règne – qui envahit un peu plus le roman à chaque partie. Le mouvement se fait au détriment du syndicalisme, victime quant à lui d'une éviction croissante par le biais des trois personnages de déléguées du personnel. Très présentes au début, alors qu'elles représentent le seul espoir des salariés face à la perspective du rachat de Mercandier Presse, elles disparaissent complètement<sup>82</sup>, et avec elles toute velléité de lutte collective, lorsque le changement devient inévitable. Leur brève carrière romanesque les montre parées d'attributs fabuleux : les déléguées sont tour à tour des « sirènes » (*N*, p. 29) ou des « princesses » (*N*, p. 25) à qui l'on cède les chaises quand il y en a, en guise de trônes. Les trois femmes « [sont] à l'heure, elles sont toujours à l'heure » (*N*, p. 17), et pourtant

---

<sup>80</sup> La dévoration résonne néanmoins dans cette remarque du chœur : « Nous nous préoccupons de la façon dont nous allons être "managés" » (*N*, p. 32), qui joue sur l'expression « à quelle sauce nous allons être mangés ».

<sup>81</sup> Cf. Everett Hughes, *Le Regard sociologique. Essais choisis*, traduits, rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, 344 p.

<sup>82</sup> La disparition est d'autant plus marquée qu'elle est inexplicable. Les déléguées sont employées comme les autres et, si l'une d'elles négocie son départ avant le déménagement, les deux autres devraient se trouver dans la ligne de mire du patron : le discours qu'il représente stipule qu'« *il n'y aura pas de culture sociale* » (*N*, p. 28). Or, le chœur l'indique lui-même, on n'en entend tout simplement « plus beaucoup [...] parler » (*N*, p. 41), manière de signifier la toute-puissance de ce discours effectivement incompatible avec un encadrement juridique du travail qui introduit une distanciation entre l'individu et l'entreprise, à l'encontre de l'engagement personnel et total promu. (Cf. Jean-Pierre Le Goff, *op. cit.*, p. 93-95.)

leurs temps n'est pas le bon puisque les « chansons révolutionnaires » ne servent qu'à « rappel[er] qu'un autre monde a existé » (N, p. 42). Ce retard historique du syndicalisme est confirmé par l'association mythologique de ses représentantes à un passé lointain, cependant il s'inscrit aussi dans un décalage temporel de plus grande importance – ce qui n'étonne guère de la part d'un roman aux allures de tragédie.

Cette « trace antique dans la trame d'un texte contemporain », selon la notion proposée par Viart<sup>83</sup>, n'est pas isolée. Le critique la suit depuis les *Vies minuscules* de Pierre Michon jusqu'aux *Vies antérieures* de Gérard Macé, en passant par les œuvres de Marie Cosnay, Olivier Rolin et d'autres, pour montrer qu'elle est lisible dans le genre, l'image ou la langue d'un récit. Chez Bon, par exemple, l'antique passe par la langue, lorsque son phrasé est mis à profit pour décrire des existences marginales actuelles. Chez Kuperman, la tendance se manifeste davantage dans l'image : les tirades chorales offrent quelques tableaux tragiques qui évoquent les codes gestuels d'une dramaturgie révolue : « Les yeux s'agrandissent, les doigts se tordent, les bouches se serrent. » (N, p. 18) La seule existence de ce chœur, si Viart voit juste en expliquant la trace antique comme le nécessaire truchement du passé pour commenter l'histoire présente, matérialise ce passage : ciment d'une communauté en déroute, il chante ses tourments, recense ses réactions et les interprète à la lumière d'une chronique de l'entreprise. La glose pluriséculaire du travail qui en résulte renoue, par le biais de ces attaches ancestrales, avec l'appréhension qu'en avaient les Grecs anciens : celle d'offices dégradants et dévalorisés car liés à la nécessité. Dominique Méda explique que pour Platon et Aristote, les tâches de reproduction matérielle – car *le travail* en tant que tel n'existe pas pour ces philosophes – empêchent « de développer ce qu'il y a de plus humain en nous<sup>84</sup> », le lien social et politique. Or, c'est bien ce qui se passe dans *Nous étions des êtres vivants*, où leur emploi dégrade l'humanité des individus et les relations qui les unissent.

Mais cet ancrage dans une temporalité antérieure à celle de l'action n'est pas le seul : il est complété par un autre, plus récent, qui rattache le patron – porte-parole autoproclamé du

---

<sup>83</sup> Dominique Viart, « La trace antique dans la trame des textes contemporains : le genre, l'image, la langue », conférence donnée à l'Université de Montréal le 15 septembre 2011.

<sup>84</sup> Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs Flammarion, 1998 [1995], p. 42.

management actuel (*N*, p. 18) – à la réalité taylorienne<sup>85</sup>. Paul Cathéter, son nom le laisse présager, allie une dimension parodique à un comportement banalement réaliste. « Bedonnant, le cheveu gras, l'air renfrogné, la voix hésitant entre le grave que lui confère son pouvoir et l'aigu que lui dicte son hystérie dominatrice, le cou pâteux » (*N*, p. 43), il ne diffère pas a priori des autres personnages. Comme eux, il n'est qu'un assemblage d'organes, anatomie qu'il a cependant pour fonction de purger de ses éléments superflus. Un cathéter sert à sonder les vaisseaux sanguins (cylindriques comme le boa du travail) pour évacuer les obstacles qui s'y trouvent et Paul, de fait, sonde les êtres et a le licenciement leste : « les têtes [de la bête qui en a cinquante] tomberont » (*N*, p. 177). Comparé à « l'ombre d'un héros de série B, de ceux dont on pense que la caricature est trop marquée, que le scénariste y est allé un peu fort » (*N*, p. 180), il s'inscrit dans l'univers factice et manipulé de l'entreprise, tout en le surplombant – il ne participe d'ailleurs pas à la narration. Sa façon très assumée d'exercer son pouvoir et le dédain qu'il affiche ouvertement à l'égard de ses subordonnés le relie à une forme révolue d'organisation du travail, plus particulièrement à la figure du contremaître taylorien « aboyeur<sup>86</sup> » – à défaut d'être canin, Cathéter est porcine, et il aboie néanmoins – en opposition avec laquelle Le Goff construit le modèle managérial, dont l'autorité s'incarnerait plutôt dans le « gentil animateur, copain et thérapeute<sup>87</sup> ». Pour mobiliser entièrement les individus, il est plus efficace de les écouter et de les rassurer, ou du moins de faire semblant, que de les injurier, ce pourquoi l'entreprise moderne, qui veille à la santé physique et psychologique de ses employés, considère que la gestion de leurs problèmes personnels fait partie de ses prérogatives. Paul Cathéter, au contraire, n'hésite pas à déclarer à l'une des siennes qu'il « [se] fiche de [son] père comme de [sa] première chemise » (*N*, p. 119). La réduction de la taille de l'entreprise entraînée par son rachat à un groupe – « elle n'est plus une "grande entreprise" et se nomme aujourd'hui PME » (*N*, p. 58) – est également contraire à l'impulsion de la finance actuelle : si toutes les compagnies ne sont pas encore sous le contrôle de vastes corporations, rares sont celles qui « sortent » de leur emprise.

---

<sup>85</sup> Le texte problématise ainsi les rapprochements effectués par Danièle Linhart dans *La comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Toulouse, Érès, 2015, 158 p.

<sup>86</sup> Jean-Pierre Le Goff, *op. cit.*, p. 46.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

La multiplication de ses points d'attache dans le temps crée un travail historiquement pluridimensionnel, à l'instar de son patron : lorsque sa voix hésite entre le grave et l'aigu, elle fait l'aller-retour entre les âges adulte et pré-pubère. Confronté au portrait brossé par les sociologues contemporains, la construction fait ressortir les zones obscures du discours managérial dominant. Le questionnement sur la valeur intrinsèque de l'activité initié par le biais de la référence antique remet ainsi en cause l'épanouissement censé aller de pair avec une « mobilisation » totale des facultés psychiques et intellectuelles d'un individu. Le travail, s'il est plus intense, n'en est pas nécessairement plus intéressant, comme Durand et d'autres le font remarquer. Le chercheur montre aussi que le flux tendu (*cf. supra*) aujourd'hui généralisé à toutes les sphères du salariat – y compris le travail éditorial<sup>88</sup> – emprunte des caractéristiques au taylorisme et au fordisme, en dépit du rejet affiché de ces formes d'organisation par les experts en management<sup>89</sup>. La persistance est signifiée conjointement par le serpent intertextuel « à cinquante têtes », dont le corps rappelle la chaîne de montage, et par le bourreau de la bête. Car si Durand mentionne, pour appuyer sa démonstration, la perpétuation des mêmes maladies professionnelles d'un système à l'autre, chez Kuperman c'est le remède – le cathéter – qui maintient le lien avec l'imaginaire taylorien. La « déstabilisation des métiers » que ses ponctions provoquent dans l'entreprise, lisible dans le chamboulement des « rôles » des personnages, s'associe qui plus est à la disqualification taylorienne, selon Danièle Linhart<sup>90</sup>.

Cette coexistence métaphorique de plusieurs moments historiques se répercute au niveau narratif, lorsque la partie médiane du roman, incidemment intitulée « Dérèglement », multiplie les va-et-vient temporels. Charnière matérielle et symbolique du texte – elle retrace le revirement de conscience qui mènera Ariane, initialement opposée à la nouvelle direction, à la soutenir et à devenir DG –, elle thématise le bouleversement administratif qui s'ensuit par une série d'ondes de choc qui perturbent l'écoulement linéaire du temps. Sur fond des quelques heures durant lesquelles Ariane vandalise les anciens bureaux, dans la nuit du vendredi au

---

<sup>88</sup> Cf. « Le flux tendu dans le travail intellectuel : le "groupware" », Jean-Pierre Durand, *op. cit.*, p. 136-142.

<sup>89</sup> Le rejet s'explique par le peu de cas que fait le taylorisme de l'individu : le management actuel s'est aperçu qu'il était beaucoup plus rentable de l'impliquer personnellement, ce qui revient à en faire l'auteur de sa propre « dépossession » – c'est le titre du troisième volet de la série *La mise à mort du travail* (Jean-Robert Viallet, France, 2009, 123 min.). Les effets du flux tendu sur le travail sont toutefois les mêmes, seulement... accrus. (Cf. Jean-Pierre Durand, *op. cit.*, p. 59-62.)

<sup>90</sup> Danièle Linhart, *op. cit.*, p. 130.

samedi, on suit par intervalles le week-end entier des autres protagonistes : l'une reçoit son avis de renvoi, une autre songe à démissionner et un troisième souffre d'insomnie chronique. En d'autres mots, les trajectoires des personnages les font intégrer le décalage historique qui se creuse entre les différents états du travail télescopés par le roman, mais aussi entre les durées propres à chacun de ses états. Tout paraît aller plus vite pour Ariane – qui, sourde aux « sirènes » syndicales (N, p. 29), se met sur la bonne longueur d'onde temporelle –, mais c'est seulement parce que l'ellipse de ses samedi et dimanche, banals sans doute, met l'accent sur son hyperactivité destructrice du vendredi soir. Au contraire, la description sur trois pages de l'attente d'Agathe Rougier à la poste, mortellement ennuyeuse comme il se doit, montre qu'elle a assimilé le verdict du discours gestionnaire qui fera « tomber » sa tête : « *Te convaincre que tu es lent, inutile et désespérant.* » (N, p. 29) L'effet est littéral car la nouvelle chômeuse s'évanouit à l'annonce par courrier recommandé de son licenciement et son « crâne heurte un portant publicitaire » (N, p. 130).

L'intériorisation, vécue par tous les personnages-narrateurs du roman, rejoint les phénomènes analysés par Eva Illouz dans une étude sur *Les sentiments du capitalisme* :

Le capitalisme émotionnel, y pose-t-elle, est une culture dans laquelle les pratiques et les discours émotionnels et économiques s'influencent mutuellement, aboutissant ainsi à un vaste mouvement dans lequel les affects deviennent une composante essentielle du comportement économique et dans lequel la vie émotionnelle [...] obéit à la logique des relations et des échanges économiques<sup>91</sup>.

Chez Kuperman, le travail est investi d'affects selon une logique semblable : ses fonctions sont par exemple mises en parallèle avec celles de l'amour, lorsque la « trahison » de la dernière partie représente à la fois la réorganisation de Mercandier Presse et une déception sentimentale vécue jadis par une protagoniste. Cette équivalence reproduit, sur le mode négatif, la grammaire des rapports imposés par le management, dont Boltanski et Chiapello montrent qu'ils se coulent dans les formes « des relations spontanées et amicales, de la confiance, de la demande d'aide ou

---

<sup>91</sup> Eva Illouz, *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006, p. 18. Le commentaire rejoint le parallélisme entre néolibéralisme économique et néolibéralisme sexuel établi par Michel Houellebecq. (*Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 1994, 155 p.)

de conseils, de l'attention au malaise ou à la souffrance, de la sympathie, voire de l'amour<sup>92</sup> ». Ici encore, l'identification des contradictions qui minent le discours managérial et ses expressions est au cœur de l'entreprise (textuelle) : ses traits sont systématiquement retournés, de manière à en dévoiler la facette la moins reluisante et à révéler le caractère double de ce que Pierre Musso nomme la barbarie managériale<sup>93</sup>. « Comme pour tout imaginaire réversible, explique le philosophe, son versant guerrier et agressif est complété par un marketing de la séduction<sup>94</sup> » – ce qui correspond à une érotisation de l'exploitation.

Or, si le versant guerrier du management<sup>95</sup> est manifeste dans *Nous étions des êtres vivants*, celui de la séduction, qui représenterait ses qualités « positives » selon Musso, y est annihilé. Le travail, non seulement s'assimile au raté amoureux, mais il s'oppose à la parentalité et s'inscrit dans un réseau de sens qui l'associe à l'avortement lorsque le raté en question se conclut sur une interruption de grossesse. De plus, les employés sont « asexués par [leurs]

---

<sup>92</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 620. La dernière partie de la citation, aussi outrée qu'elle puisse paraître, trouve des échos cruels dans *La vie commune* de Lydie Salvayre (Julliard, 1991) et réjouissants dans le passage d'*Extension du domaine de la lutte* où le narrateur décrit en termes érotiques sa rencontre avec un superviseur : « Il est très beau. Un visage à la fois sensuel et viril, des cheveux gris coupés court. Chemise blanche d'un tissu impeccable, très fin, laissant transparaître des pectoraux puissants et bronzés. Cravate club. Mouvements naturels et fermes, indice d'une condition physique parfaite. [...] Et au moment de se quitter, debout près de la porte de son bureau, les pieds plantés dans l'épaisse moquette gris perle, c'est avec émotion qu'il me souhaitera de "tenir bon". » (Michel Houellebecq, *Op. cit.*, 24-25.)

<sup>93</sup> L'analogie proposée par Musso repose sur une conception de la barbarie qui ne la sépare pas fondamentalement de la civilisation : « De façon diachronique ou synchronique, la barbarie est la source de la civilisation qu'elle affecte et nie en la régénérant, dans un procès sans fin. » (Pierre Musso, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> p.) La barbarie managériale n'a dès lors rien à voir avec la barbarie de Walter Benjamin qui fait « table rase » de ce qui précède – quoique les managers se fantasmeraient sans doute volontiers en « barbares positifs ». (Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1933], p. 40-41.)

<sup>94</sup> Pierre Musso, *op. cit.*, 6<sup>e</sup> p. L'expression « marketing de la séduction » déplace le titre de l'ouvrage de Michel Cloucard, *Le capitalisme de la séduction* (Éditions Sociales, 1981). Elle imprime au management une réversibilité qui n'est pas sans rappeler – mais de manière beaucoup plus restreinte – l'organisation de l'*imaginaire social* au sens où l'entend Paul Ricœur. Le concept désigne pour lui une structure conflictuelle écartelée entre un pôle idéologique (il faudrait dire ici simplement « négatif », à propos du versant agressif) et un pôle utopique (ou « positif » : le marketing de la séduction). Ces deux composantes, si antinomiques, sont le lieu de continums parallèles entre des définitions concurrentes dont l'interaction met l'imaginaire entier sous tension entre ses fonctions d'intégration et de subversion. (« L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 379-392.) La dialectique est éclairante en regard du nouvel esprit du capitalisme : l'*authenticité* qu'il prône mène à l'*inauthenticité*, un retournement problématisé par Kuperman, tandis que l'*intégration* opérée par le biais de l'autonomie contient en germe l'*exclusion* (ou la *désaffiliation*) d'une part de la population, les « superflus » (D, p. 29) de Daewoo (cf. *infra*).

<sup>95</sup> « Le rappel constant de la guerre économique et des menaces des concurrents peut aussi servir à la mobilisation générale. L'entreprise [...] emploie volontiers un langage militaire. » Jean-Pierre Le Goff, *op. cit.*, p. 50.

fonctions » (N, p. 40) : il n'y a « pas de drague entre les portes, pas de coucheries, pas de haine, pas d'amour, [tous sont] concentrés sur [leur] travail » (N, p. 29). Cette éradication de l'érotisme a pour corollaire une promotion hiérarchique des personnages féminins : Ariane Stein devient DG en remplacement de Muriel Dupont-Delvich, tout comme les représentantes syndicales qui représentent un ordre alternatif sont trois femmes. Autrement dit la masse des employés est mixte et la direction féminine, sous la gouverne toutefois d'un patronat masculin qui donne l'impression d'envoyer ses DG successives au front pour régler les problèmes à sa place. La situation est représentative d'une tendance managériale, identifiée par Michelle Ryan et Alexander Haslam, selon laquelle les femmes sont davantage susceptibles d'accéder à la direction d'entreprise en situation de crise et dans des conditions difficiles qui les mènent à être éjectées du poste plus rapidement que leurs homologues masculins à responsabilités égales<sup>96</sup>. Le parcours combiné de Muriel et Ariane, pour peu qu'on inverse ses parties autour de l'axe de la crise posé par le « Dérèglement » textuel et entrepreneurial, réalise les deux temps du processus : si une femme crève le *plafond de verre* en contournant linguistiquement les freins à la promotion féminine – « je préfère DG, ce n'est ni féminin ni masculin » (N, p. 33) –, c'est pour mieux rencontrer la *falaise de verre* que lui opposent Ryan et Haslam.

La neutralisation de l'érotisme débouche par conséquent sur une utilisation de la femme comme chair à canon managériale, qui complète la réflexion sur sa place en milieu industriel esquissée à la croisée de *Sortie d'usine* et d'*Élise ou la vraie vie* (cf. *supra*). Si les romans ouvriers la faisaient conjointement disparaître, le roman d'entreprise l'exhibe comme pièce stratégique (ce qui va de pair avec le type de représentation du travail dont il est promoteur),

---

<sup>96</sup> Michelle K. Ryan and S. Alexander Haslam, "The Glass Cliff: Evidence that Women are Over-Represented in Precarious Leadership Positions", *British Journal of Management*, vol. 16, 2005, p. 81-90. L'étude s'appuie sur la fluctuation des indices boursiers des entreprises et montre que celles qui placent des femmes à leur tête ont souvent subi des baisses importantes dans les mois précédents. Les statistiques de départs, « forcés » ou non, prouvent que ces nominations sont précaires et que les départs forcés sont à mettre en relation avec les objectifs parfois démesurés qui y sont assortis. Alison Cook et Christy Glass, qui élargissent l'analyse aux minorités visibles en entreprise, ajoutent que leurs performances sont parallèles à celles des femmes et que la fin de la crise coïncide généralement avec le retour d'un individu blanc de sexe masculin à la direction. ("Glass Cliff and Organizational Saviors: Barriers to Minority Leadership in Work Organizations?", *Social Problems*, vol. 60, n° 2, May 2013, p. 168-187 ; "Women and Top Leadership Positions: Towards an Institutional Analysis", *Gender, Work & Organization*, vol. 1, n° 1, January 2014, p. 91-103.)

quitte à l'écarter ensuite. La violence de l'état terminal du premier processus est remplacée par une violence insidieuse qui imprègne l'entièreté du texte et informe, en parallèle, son déploiement de la métaphore guerrière. Le « versant guerrier » qui compense pour la faible présence du « marketing de la séduction » de Musso se manifeste en effet au moyen particulier d'un champ sémantique de la collaboration avec l'ennemi. Lorsqu'une première vague de licenciements se prépare chez Mercandier Presse, « donner des noms » (N, p. 165) – ceux des malheureux qui partiront en premier – devient une obsession, qui transforme leurs délateurs en autant de « collabo[s] » (N, p. 153). Le revirement d'Ariane est exprimé dans ce lexique ; celle qui initialement « entr[e] en résistance<sup>97</sup> » contre le travail (N, p. 80) finit par déclarer : « Si le fait de "désigner" est nécessaire pour débarrasser l'entreprise d'individus qui veulent la mettre à mal, alors non, je n'hésiterai pas. » (N, p. 187) Elle signifie de la sorte sa soumission aux exigences purgatives de Cathéter, qui lui répond très médicalement qu'elle raisonne « sainement ». Ses collègues, en revanche, ne sont pas tous d'accord, et l'accablent de « qualificatifs terribles qui [ont] trait à la collaboration sous les régimes dictatoriaux<sup>98</sup>. » (N, p. 201)

Chose plus troublante encore, la Collaboration française – parangon hexagonal de la « collaboration sous les régimes dictatoriaux » – est associée par la bande aux valeurs républicaines : cet amalgame dérangeant remet à l'avant-scène les implications mémorielles de l'épisode, entrevues au premier chapitre, et les défauts toujours actuels de sa transmission. S'il est initialement question de déménager les bureaux de Mercandier Presse en grande banlieue, c'est finalement à la station République que l'entreprise aboutit, et c'est dans un café du même nom qu'Ariane conclut avec Cathéter le pacte de délation qui la conduira à la direction. L'endroit, « volontairement rococo », est décoré de tableaux mettant en scène « une femme singe buvant à la paille le sang d'un canard », ou encore « l'homme renard qui écrabouille le cerveau d'un moineau » (N, p. 184). Parmi ces illustrations aussi kitsch que cruelles de la

---

<sup>97</sup> Sa (brève) résistance est toutefois passive et individuelle, alors que seule une antiparastase commune peut enrayer les effets de la collaboration en la submergeant. Ainsi, lorsqu'Agathe est accusée de lenteur : « Pas un de nous n'a dit : "Je suis lent, moi aussi." » (N, p. 38)

<sup>98</sup> Il est significatif que de Gaulejac débute une étude de la gestion d'entreprise sur une anecdote de « désignation » semblable – le cadre mis en scène appelle pudiquement l'opération une « contribution » –, en faisant explicitement référence à la Collaboration. (Vincent de Gaulejac, *op. cit.*, p. 9-12.)

domination, c'est celle d'« une fille panthère [qui] tient en laisse une bande de chimpanzés scalpés » (*N*, p. 192) qui fascine Ariane : elle représente le rôle qu'elle s'apprête à jouer auprès de l'ensemble de ses collègues, dont les têtes attendent le coup de hache final<sup>99</sup>. Les connotations négatives du management s'étendent à la sphère républicaine, envisagée comme le contraire de ce à quoi elle aspire, c'est-à-dire comme une arène où les passions autoritaires se déchaînent sans aucun frein législatif. Le rapprochement est permis par une coïncidence spatiale et onomastique ; il rappelle en cela la corruption de la « nation » par la consommation et par une économie de guerre signifiée, dans *L'établi*, par le dépôt de pièces détachées Panhard sis « rue Nationale » (*É*, p. 127). La symétrie confirme l'importance du management pour notre époque, comparable à la montée de la consommation pendant les Trente Glorieuses, et réaffirme son rapport métaphorique à la guerre.

La « politisation » du rapprochement – Paul Cathéter aurait tout aussi bien pu décider d'installer son siège métro Nation<sup>100</sup> – illustre par ailleurs la soumission grandissante de la politique à l'économie et annonce la réflexion croisée sur ces notions menée dans *Daewoo. Nous étions des êtres vivants* établit le lien par le biais de la notion de *transparence* : empruntée au vocabulaire politique, elle est incorporée au glossaire managérial pour y être – suivant le principe de son « imaginaire réversible » – écartelée entre des pôles positif et négatif. Si Ariane prône ainsi « la transparence » lors de son discours d'entrée en fonction comme DG (*N*, p. 200), le mot évoque également les nouveaux bureaux aux allures panoptiques : « cloisons de verre de haut en bas qui obligent à garder les chaussures aux pieds, [...] pas de portes garantissant un semblant d'intimité, [...] ordinateur orienté de telle sorte qu'il devient impossible d'envoyer un mail personnel » (*N*, p. 156). La transparence, si elle semble gage de confiance dans le discours de la direction, se révèle simultanément un outil de contrôle à géométrie variable : les bureaux

---

<sup>99</sup> Qu'Ariane soit un vecteur du transfert de la métaphore collaborationniste de l'entreprise à la République montre que les mécanismes de promotion féminine décrits plus haut ne se limitent pas à l'entreprise – et que son succès à long terme n'est pas plus assuré sur le front politique que sur le front managérial. (Cf. Michelle K. Ryan, S. Alexander Haslam and Clara Kulich, "Politics and the Glass Cliff: Evidence that Women are preferentially selected to contest Hard-to-Win Seats", *Psychology of Women Quarterly*, vol. 34, n° 1, 2010, p. 56-64.)

<sup>100</sup> Il eût pu alors paraphraser le rapport Lévy-Jouet : « La gestion de l'image s'impose non seulement aux entreprises, mais de plus aux Nations. » (Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet, *L'économie de l'immatériel, la croissance de demain*, rapport remis au ministre de l'économie et des finances Thierry Breton le 6 décembre 2006, p. 115. Mis en ligne par la Documentation française : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/064000880.pdf>)

des « chefs », eux, ont des portes, qui rappellent le « rideau opaque » (*D*, p. 42) dont l'administration politique recouvre le sort des ouvrières de *Daewoo*. Celles-ci manifestent d'ailleurs pour réclamer « de la "transparence" » (*D*, p. 19), sans effet aucun.

L'association du travail à la Collaboration et le transfert de cette logique, par le truchement de la transparence, à l'organisation politique, problématise la destruction par l'idéologie managériale du lien social – ce qui rappelle, à nouveau, la conception aristotélicienne du travail. La communauté d'intérêts est brisée par un discours qui promeut « [l']individualisation des objectifs de travail et de carrière » (*N*, p. 28), un critère qui permet de distinguer, dès le départ, les personnages de gagnants de ceux des perdants : Patrick Sabaroff, un battant qui semble avoir tout pour réussir dans la nouvelle entreprise, s'insurge contre « l'esprit individualiste » (*N*, p. 31) de ses collègues... et il est licencié malgré ses professions de foi envers Paul Cathéter. Quant à Ariane, si elle paraît bien décidée à perdre, elle adopte une énonciation sur-individuée – toutes ses phrases commencent par « je » – qui la destine à devenir un rouage de la nouvelle gestion : « Je suis employée dans cette société. Je n'aime pas particulièrement mon travail. Je l'exerce, le pratique tous les jours depuis treize ans [...]. J'ai évolué, etc. » (*N*, p. 30) Même le serment qu'elle répète inlassablement pour sceller vis-à-vis d'elle-même son refus du déménagement, « Je ne bougerai pas » (*N*, p. 38 *et al.*), garantit qu'elle suivra, et dans la colonne de tête en plus. Car c'est bien leurs personnalités respectives qui empêchent les salariés de s'unir et lutter, comme le voudraient les trois déléguées syndicales, contre la « Menace » à laquelle ils sont confrontés en première partie. Énumérant les petits défauts qui font que chacun est insupportable – « la plainte d'Agathe Rougier, la suffisance de Patrick Sabaroff » –, le chœur finit par conclure : « C'est au moment où il faudrait que nous nous aimions que nous nous regardons avec défiance. » (*N*, p. 57) Il abdique par le fait même devant la logique entrepreneuriale qui divise pour mieux régner et atomise les individus par une valorisation pernicieuse du mérite privé.

De cette défiance mutuelle à la collaboration avec l'adversaire il n'y a qu'un pas, que le texte du management franchit en substituant cette collaboration à la fraternité qu'on a longtemps voulu emblématique des groupes professionnels. L'association propose une variante étonnante de la métaphore guerrière, qui va de pair avec une nouvelle acception symbolique de la mort.

Personne ne meurt vraiment dans *Nous étions des êtres vivants*, même pas la pauvre Agathe qui s'en tire commotionnée et même si le licenciement de Patrick est explicitement comparé à une mise à mort (N, p. 159) : sa lecture de sa lettre de renvoi le fait entrer dans la peau du « condamné à mort » auquel il s'identifie parfois en rêve (N, p. 65). Le « cauchemar » (N, p. 158) du chômage à venir le tient dès lors éveillé, dans une attente insupportable qui mêle la honte, le déni, la tristesse, la panique et l'abattement<sup>101</sup>. Le déplacement signifié est notable : la continuité sémantique qui unit le travail et la mort se rompt ou plutôt bifurque, puisque ce n'est plus son expérience qui tue mais bien sa fin. Cela signifie d'une part que le travail soumet ceux qu'il emploie à un état qui n'est ni la vie ni la mort – cette dernière correspond au chômage, mais le travail « vid[e] l'être vivant » (N, p. 29) –, d'autre part que le travail lui-même est aussi en train de mourir. Si les salariés de Mercandier Presse sont à la fois mobilisés dans le corps de la « bête à cinquante têtes » qui représente ses modes actuels d'organisation et « condamné[s] à mort » – d'autres « têtes tomberont » (N, p. 177) –, cela revient à dire que le verdict concerne autant la bête que les têtes, le travail que les travailleurs. La mort au bout du compte contamine tout, travail et non-travail, à l'instar du monstre qui remplit tout le labyrinthe pour mieux se livrer à l'autophagie : les têtes se « désignent » les unes les autres. Cette indistinction d'éléments apparemment contradictoires est lisible dans une tirade d'Ariane, qui du même souffle souhaite être « une morte » et « rester en vie, fâcheusement en vie » (N, p. 58-59). Il est par ailleurs significatif qu'elle mette fin elle-même aux possibilités d'ensauvagement qu'offre son « dérèglement » central. Elle communique un moment avec un au-delà par le biais des « ombres » de ses collègues qui envahissent les bureaux vides, mais elle actionne un interrupteur : les ombres « sont absorbées par la lumière et disparaissent » (N, p. 112-113), l'ensauvagement potentiel avec elles. Autrement dit, la situation est à mettre au compte du discours gestionnaire, nouvellement endossé par le personnage, qui détruit le travail qu'il est censé célébrer : il « l'achève » dans tous les sens.

Cette violence sournoise de l'entreprise – elle se cache derrière des promesses d'autonomie et d'authenticité – s'annule elle-même par le biais de sa forme textuelle puisque la

---

<sup>101</sup> Des sentiments qu'on découvre, parmi d'autres, à la lecture des lettres de chômeurs radiés de Pôle emploi à l'organisme regroupées par Nora Philippe dans *Cher Pôle emploi. Lettres de chômeurs entre détresse et contestation*, Paris, Textuel, 2015, 108 p. Patrick ne partage pas la précarité économique, sociale et culturelle de leurs auteurs, pourtant ses réactions, quoique moins troublantes, ne sont pas tellement différentes.

structure dramaturgique, qui met à jour l'artificialité des rapports de travail, projette ultimement son propre échec dans la destruction de toute possibilité de catharsis. En lieu et place de la transformation purificatrice recherchée par la tragédie, le roman produit en effet un éclat de rire « monstrueux, [...] une sorte de cri qui nous maintenait serrés les uns contre les autres, un rôle si longtemps retenu, exhalé par des dizaines de bouches, un bruit infernal, une plainte, une longue plainte triste à mourir » (N, p. 203). Cette explosion d'hilarité désespérée, premier acte véritablement collectif des salariés de Mercandier Presse, signe en fait l'arrêt de mort de la collectivité, puisqu'il retentit suite à un dernier souhait de revendication visant à redonner à tous une certaine dignité. En réaction à l'idée de séquestrer Cathéter, que personne ne prend au sérieux, la « plainte » agonique résonne comme la dénégation anti-cathartique d'une rénovation positive du travail, désormais impossible. Car ce rire qui « cri[e] », comme les blessés de *Sortie d'usine*, ou qui « rôle » comme un mourant sur la route « infernal[e] » est le pendant de la « bête à cinquante têtes » (ou « des dizaines de bouches ») : il en partage le côté « monstrueux » et elle meurt avec lui<sup>102</sup>. Mais l'épisode marque aussi, par la distance ironique qu'il instaure vis-à-vis de l'action militante, ce qui sépare les univers de Bon et de Kuperman. Les ouvrières de *Daewoo*, elles, séquestrent un cadre et « on en [parle] dans les journaux<sup>103</sup> » (N, p. 203). Au-delà de l'anecdote et de sa mise en récit, le type de violence qui caractérise les milieux dépeints infléchit aussi leur représentation : la guerre et la mort de *Nous étions des êtres vivants* ne sont pas la mort et la guerre de *Paysage fer*.

Kuperman décrit une entreprise de service qui accapare les êtres à un point tel qu'ils ne s'en distinguent pas : si Ariane peut souhaiter que le concierge la porte sur ses épaules pour qu'elle « aperçoive le monde du travail avec une certaine hauteur » (N, p. 87), c'est que son rapport à ce monde est immédiat. Si toutefois elle ne formule pas ce désir, c'est qu'une telle vision d'ensemble est interdite aux « acteurs » de ce monde – surplomber le labyrinthe permet d'en comprendre le plan, et donc d'en sortir. En résultent à la fois une domination du travail sur les individus et une relation consubstantielle entre eux et lui, qui laisse présager que

---

<sup>102</sup> Pour filer la métaphore labyrinthique, on pourrait voir un Minotaure dans le monstre-travail, terrassé par une Ariane qui n'aura pas eu besoin de Thésée. À moins que ce dernier ne soit représenté par Cathéter, qu'Ariane manipule – comme on le fait d'un cathéter – jusqu'à un certain point.

<sup>103</sup> L'argument médiatique est utilisé par Christophe Perritoni pour essayer, bien vainement, de rallier ses collègues à la séquestration.

l'imbrication de la « chose humaine » aux « choses tout court », rompue ou en voie de l'être dans *Paysage fer*, est au contraire poussée jusqu'à l'indistinction dans l'idéal gestionnaire et le roman qui en rend compte. Si les « choses » bien sûr ne sont pas les mêmes, le constat épouse la conclusion de Musso qui voit dans l'extension de la logique managériale au politique, métaphorisée elle aussi par *Nous étions des êtres vivants*, « l'introduction de ce que Gilles Deleuze avait appelé "l'équivaloir généralisé", préalable à la soumission de tous les signes indistincts à un référent unique, à savoir "l'équivalent général"<sup>104</sup> ». La prolifération des objets – surtout des jouets et des gadgets promotionnels – et la véritable lutte que se livrent les personnages pour leur possession, qui en les « enferm[ant] [...] dans [s]es tiroirs » (*N*, p. 63), qui en les « réquisitionn[ant] » ou en « les planqu[ant] sous [s]on bureau » (*N*, p. 60), montrent qu'un lien existe et qu'il est un enjeu du travail, alors que *L'établi* posait une relation inverse : les voitures possédaient les ouvriers dont elles « su[çaient] » les couleurs (*É*, p. 58). La consonance militaire des mots soulignés signale la mutation ou l'élargissement sémantique de la guerre dérivé de ce contexte : toutes les relations se transforment en conflit et le conflit est intériorisé par chacun.

Dans *Paysage fer* au contraire, la disjonction entre l'être humain et les choses environnantes rend le rapport au monde ténu. La « fragment[ation] arbitraire » (*PFh*, p. 192) qui en est consécutive, si elle divise le monde en « coupes », lui fait violence puisqu'elle est produite par « la saignée toute droite des rails ». La mort est projetée sur le paysage déjà touché par celle des usines, de l'autre côté de la fenêtre, et avec elle la guerre. La présence de cette dernière est directement redevable de la « coupe » qui modèle l'appréhension de l'espace et du temps : la figure fait se rejoindre la position énonciative vis-à-vis de l'époque – la « coupe » dans une « bascule » historique – et la recherche archéologique, dont la coupe évoque le chantier. Car le travail de fouille annoncé par l'épigraphe foucaldien est mené à l'échelle de la ligne Paris-Nancy, jusqu'à adjoindre une « coupe verticale dans le siècle » (*Ps*, p. 218) à la coupe topographique qu'elle opère. Depuis son présent, le texte sonde les résidus ferrugineux qui bordent les rails et en extrait des sédiments de mémoire collective. Il construit par le fait même

---

<sup>104</sup> Pierre Musso, *op. cit.*, 12<sup>e</sup> p. Paul Cathéter ne dit pas autre chose lorsqu'il plie, licencie et « *restructur[e]* » indistinctement les êtres et les choses en fonction d'un seul but : « *Mercandier Presse "pisse du cash"* » et il faut que ça cesse (*N*, p. 29).

une réflexion critique sur les modalités du fonctionnement de cette dernière en regard de l'histoire, réflexion qui permet de synthétiser les différences qui séparent son traitement du travail de celui effectué par *Nous étions des êtres vivants*.

## Le « paysage de mémoire »

Les travaux sur les mécanismes mémoriels de Pierre Nora, Tzvetan Todorov et Maurice Halbwachs proposent des définitions schématiques de l'histoire et de la mémoire sur un mode antithétique : « loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose<sup>105</sup> », précise Nora. Il a été dit au premier chapitre qu'Halbwachs considère la mémoire comme le « point de vue<sup>106</sup> » identitaire et subjectif d'un groupe ou d'un individu – on parle alors de mémoire collective ou individuelle – sur l'histoire, donnée prétendument objective et compréhensible par la raison. L'utilisation, par le pionnier théorique de la mémoire collective, de l'expression de « point de vue » est éclairante ici : un demi-siècle plus tard dans *Paysage fer*, c'est littéralement la *vision*, par la fenêtre, des « usines mortes » (*Pf*, p. 64, 90, 121) et d'autres traces historiques qui fait revenir des souvenirs personnels chez le descripteur – lequel se fait narrateur au « je » pour l'occasion. Ainsi, la vue de l'usine Westphalia enclenche la remémoration d'un stage de travail en Allemagne, à la maison mère de la firme. La fin de l'îlot narratif fait se télescoper les différentes temporalités convoquées au sein d'une même phrase :

Et que pour le retour j'avais pu m'arranger avec un des chauffeurs qui faisaient la liaison avec la filiale française de Château-Thierry, le voyage de Paris avec l'achat des Kafka c'était de cette usine de Château-Thierry maintenant chaque jeudi revue, et les camions de la maison mère allemande s'ils ont changé bien sûr ils sont toujours à quai quand on passe. » (*Pf*, p. 75)

---

<sup>105</sup> Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xix.

<sup>106</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950, p. 33.

La filiale de Château-Thierry, si elle est nommée par deux fois, l'est dans deux époques différentes : le passé du souvenir et le présent répétitif de la description. Les lieux, dont la spatialité est régie par la figure de l'asyndète, sont simultanément des synecdoques temporelles, de manière à vérifier une autre qualité de la mémoire : son lien à un « présent éternel<sup>107</sup> ». Ce processus est intrinsèquement lié au paysage ; il s'agit d'une perspective subjective sur l'histoire, permise par la perspective particulière sur le pays du descripteur. Si l'exemple cité relève de la mémoire individuelle, le principe est opératoire au niveau collectif – ce qui n'étonne pas compte tenu du lien intrinsèque des deux : l'élaboration de son passé par la communauté est justificatrice de l'identité de chacun de ses membres. Chez Bon, le récit partagé est d'abord celui de la guerre, qui façonne l'espace traversé de bout en bout. Les édifices commémoratifs et guérites bétonnées sont autant de stigmates qui le transforment en « paysage de mémoire » (*Ps*, p. 219), duquel les signifiants « Marne » et « train » réactivent à eux seuls des contenus historiques liés respectivement aux Première et Deuxième Guerres mondiales – les batailles de la Marne et la déportation en wagons de la SNCF.

Le constat de Roche à propos de *Mécanique*, qui pose que l'espace y est « décrit *dans le temps*<sup>108</sup> », s'inverse point par point dans *Paysage fer*. Dans celui-ci, le temps est décrit *dans l'espace*, c'est-à-dire que la profondeur historique de la « coupe » se mesure en kilomètres et que les altérations dans la durée se répercutent matériellement : « Bizarre, ce qui se passe, quand le ralenti du train semble démultiplier l'espace. » (*PFh*, p. 196) Cette « sur-spatialisation » donne un tour particulier à la mise en forme du travail, dans la mesure où l'élément principal de cet objet de la représentation est, justement, le temps. Si ce temps est mis en rapport avec l'espace dans les textes du travail des dernières décennies – on y a vu l'état ouvrier volontiers relayé par des métaphores spatiales ou géographiques –, *Paysage fer* inverse la vapeur en fonction d'un retournement semblable à celui qui règle l'échange des valeurs classiquement attribuées aux modes descriptif et narratif. C'est-à-dire que le texte allégorise l'espace par le travail (le temps), et non le contraire, ce qui d'une certaine manière révèle sa composante essentielle. Cela a pour effet concret que le travail n'est pas lu géographiquement – on ne cherche pas à le grandir par l'image –, plutôt réduit à la taille du paysage par un texte qui lit les deux de concert. Tous les

---

<sup>107</sup> Pierre Nora, *op. cit.*, p. xix.

<sup>108</sup> Anne Roche, *op. cit.*, p. 8. Elle souligne.

« fantômes » (*PFh*, p. 202, 221) des abords des rails sont en effet appréhendés en relation avec ce travail, qui coule métaphoriquement au long de la Marne et de ses affluents, mais aussi avec le présent<sup>109</sup>, par le biais d'un transformateur électrique moderne dont les allures de cahute fortifiée « prolong[ent] la guerre » (*N2*, p. 146). Plus explicitement, il est dit du paysage que « tout cela est provisoire qui pue son siècle et sa guerre et ses usines » (*Pf*, p. 19). L'équation historique établie – *guerre + usines = XX<sup>e</sup> siècle* – prend une tonalité particulière en regard d'une autre, posée par Hannah Arendt en introduction de son *Essai sur la révolution*, selon laquelle « guerres et révolutions ont déterminé la physionomie du XX<sup>e</sup> siècle<sup>110</sup> ». Si la juxtaposition des deux bilans met en lumière le lien de l'usine à la révolution (industrielle), la commune association de ces termes à celui de guerre révèle l'envers pestilentiel du glorieux règne du fer qui se termine : la « boucherie » dont témoignent, dans *Temps machine*, « ceux qui revenaient de Verdun l'œil égaré de qui a vu l'humanité aux prises avec elle-même, un grand rouage mal lancé et on était déjà au terminus<sup>111</sup> ». Le rapport se précisera avec *Daewoo*, dont le dispositif théâtral met en rapport l'inhumanité des guerres et celle des fermetures d'usines. Cela non pour faire injure aux victimes des premières par un rapprochement indu, mais bien pour identifier des systèmes de pensée qui sévissent toujours sous des formes imprévues et imprévisibles : pour « tirer leçon » du passé, dirait Todorov.

Le penseur explique en effet que le tout n'est pas de se souvenir, mais de le faire à bon escient. Il distingue en ce sens deux types de mémoire : la mémoire littérale et la mémoire exemplaire. La première désigne une remémoration non distanciée, centrée sur un événement isolé que le sujet refuse de relier à d'autres, ce qui mène directement – s'il s'agit d'un épisode douloureux – à la revanche aveugle. Collectivement, cette logique engendre les pires horreurs : celles du conflit de 1939-45, directement liées à la mauvaise gestion des fins de 14-18, le montrent avec éclat, et l'analyse pourrait sans doute s'appliquer à certains des événements historiques rencontrés lors de l'étude d'*Élise ou la vraie vie*. La mémoire exemplaire procède d'une attitude radicalement différente, que Todorov définit comme suit :

---

<sup>109</sup> Pour que ce qui suit prenne tout son sens, il faut avoir en tête que ce « présent » est celui d'une publication de l'an 2000, au point de « bascule » entre deux siècles.

<sup>110</sup> Hannah Arendt, *Essai sur la révolution*, trad. Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1967 [1963], p. 9.

<sup>111</sup> François Bon, *Temps machine*, *op. cit.*, p. 93-4.

Sans nier la singularité de l'événement même, [...] je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part [...] je désamorce la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant ; mais, d'autre part [...], j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fais un exemplum et j'en tire une leçon ; *le passé devient donc principe d'action pour le présent*<sup>112</sup>.

Par sa mise en forme des séquelles de la mémoire littérale visibles au long des rails, qui les associe à des réalités contemporaines collectives – le travail – et individuelles – le stage en Allemagne –, *Paysage fer* réalise la réinsertion active, voire militante, du passé dans le présent préconisée par la mémoire exemplaire. La violence de l'histoire envahit le paysage et informe la vision qu'on en a par la fenêtre : elle y est actualisée par l'industrie lourde qui, si elle « meurt » à son tour, a beaucoup tué. Le rappellent en sourdine les nombreux cimetières jouxtant les usines entre deux gares désertes, et le crie le panneau qui indiquait déjà dans *Sortie d'usine* le décompte des morts et des blessés à l'entrée de l'aciérie de Longwy (*SU*, p. 142 ; *Ps*, p. 212).

De ce passé mortifère, il revient au lecteur de faire un « principe d'action » – ou du moins, il y est invité par les propriétés descriptives du texte. Car le lien mémoriel à l'histoire est assuré, en littérature, par le mode énonciatif : « Lieu du texte où se polarise et se fonde la mémoire (les différentes mémoires) du lecteur, le descriptif organise (ou désorganise) de façon privilégiée la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique [...] et énoncé didactique<sup>113</sup> ». L'activité de décodage qu'il nécessite est donc rétrospective plutôt que prospective, comme dans le récit, et ce sur deux plans : elle demande à la fois de se reporter aux informations intradiégétiques préalablement divulguées et de monopoliser sa propre connaissance du monde pour donner sens aux objets dont il est question. Dans un univers saturé des miasmes d'une guerre jamais cautérisée, le double mouvement implique d'autant le lecteur qu'il est contemporain – pour quelques années encore – d'une part des phénomènes décrits et comparés dans un processus d'exemplarité remémorative, et que l'autre renvoie à une histoire partagée et désastreuse. Ce difficile travail de déchiffrement « actif » est problématisé, dans le texte qui l'exige, par la littérature « âpre ou râpeuse » opposée par le descripteur à une

---

<sup>112</sup> Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 30-31. Je souligne.

<sup>113</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 6.

« marchandise imprimée [...] frelatée ou trop lisse » (*Pf*, p. 60-1), et dont le grain mal dégrossi est à la fois celui de l'Histoire et du travail : une *râpeuse*, c'est une ouvrière qui râpe le tabac.

Le dernier constat est également éclairant à l'égard de *Nous étions des êtres vivants*, mais par défaut, puisque le roman comporte très peu de descriptions. Son organisation explique ce manque : à l'exception du prologue, le texte est constitué des monologues intérieurs de personnages pressés<sup>114</sup>. Si le chœur offre des « tableaux tragiques » que j'ai pu comparer à des didascalies, les autres narrateurs ne prennent le temps de décrire que ce qui les frappe, c'est-à-dire ce qui est nouveau. En conséquence le lecteur sait à quoi ressemble Paul Cathéter et se fait une bonne idée des nouveaux bureaux, mais n'a qu'une impression très vague des anciens et de l'allure des autres personnages. La déficience joue sur sa perception : elle rend effective l'indistinction des salariés dans un régime où « personne n'est irremplaçable » (*N*, p. 201), tout en l'empêchant de juger par lui-même de la dégradation des conditions de travail qu'entraîne le déménagement. De même, seul le chœur retrace les mois qui précèdent le début de l'action – la mise en vente, l'attente, le plan social évité de justesse –, ce qui semble corroborer l'hypothèse de Hamon. Si le roman met bien en relation plusieurs états historiques du travail, c'est sans établir de relation mémorielle entre eux et son présent, somme toute bien peu contextualisé. Cette relation peut évidemment être rétablie par le lecteur, qui saura par exemple comprendre ce que désigne « la collaboration sous les régimes dictatoriaux » (*N*, p. 201), toutefois la structure éclatée empêche sa réalisation par le texte. Or, cette structure est liée à l'idéologie managériale dont elle montre les revers aussi bien qu'elle en exprime le discours : à preuve, le point de vue presque « omniscient » que procure la connaissance de l'ensemble des monologues particuliers est partagé par nulle autre qu'Ariane, qui découvre les secrets des autres lorsqu'elle fouille dans leurs cartons – « Muriel Dupont-Delvich et Amandine Fourcade confient donc leurs ourlets à Agathe Rougier ! Je n'en reviens pas. » (*N*, p. 83) La parenté dressée entre le lecteur et l'agente du management par (et malgré) la structure<sup>115</sup> signale que le même biais fait office

---

<sup>114</sup> « C'est avec une jouissance ignorante d'elle-même que nous nous proclamons indisponibles. On serait presque flattés d'appartenir à un monde où l'on n'a plus le temps de peser l'essentiel, patron d'un semblant de soi qui se refuse aux autres tant les autres ont peu de poids à côté de l'enjeu. [...] Avoir du temps serait presque l'aveu de notre inutilité. » (*N*, p. 37)

<sup>115</sup> Cf. Béatrice Bloch, « Un sujet hanté par le travail », dans Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, *La Licorne*, n° 103, 2012, p. 205-222. « Avec le mode narratif choisi,

de vecteur par lequel l'amnésie collective, dont on a déjà croisé les effets sociaux délétères, touche un mode de gestion qui fait se reproduire des comportements de délation pas si lointains.

Le parcours d'Ariane est emblématique du phénomène, qu'il souligne d'autant plus qu'elle est la seule à se targuer d'avoir « une mémoire » (*N*, p. 59) – aussi douteux soient les moyens par lesquels elle acquiert son savoir. La faculté est associée par le personnage à sa volonté de ne pas quitter les anciens bureaux, si bien que sa « trahison » la nie doublement : en devenant DG, Ariane oublie qui elle était en plus d'oublier son refus érigé en principe. Autrement dit, elle élimine le passé – peut-être tient-elle du barbare benjaminien, finalement, quoique guère « positif » – en accord avec un management bien ancré « au jour d'aujourd'hui » (*N*, p. 53), selon le pléonasme cher à Cathéter<sup>116</sup>. Chez Bon, au contraire, ce jour est aussi celui d'hier (voire, dans *Daewoo*, celui de demain), et ce en vertu de la construction descriptive qui distingue si fortement *Paysage fer* de *Nous étions des êtres vivants*. Le travail auquel réfère le paysage de l'un chevauche celui que l'autre met en scène mais leur état historique n'est pas le même, ce que manifeste une inscription temporelle antagonique dans les textes. Une inscription « existentielle », aussi, puisque la dimension itérative de *Paysage fer* creuse davantage le décalage en y ajoutant sa propre fin, soit celle de tout « l'âge du fer » de Bergounioux : faire se répéter à l'identique les choses vues au sein d'un espace mémoriel, c'est montrer la fragilité de la mémoire exemplaire et de l'œuvre qui en décrit le fonctionnement dans une époque dominée par la mémoire littérale. Le texte « du travail » est dès lors tourné vers la perte, vers *sa* perte, contrairement au texte « d'entreprise » qui témoigne, au prix fort s'entend, de la vitalité de la culture gestionnaire. Le second confisque ainsi le *projet* que les imaginaires du travail et de l'entreprise ont en partage, ce qui laisse le premier dépositaire de la seule souffrance – ou de la mort – que son imaginaire possède en propre : le roman du travail contemporain est un roman sans projet.

---

nul personnage n'aurait dû être dans la même situation de savoir que nous, mais Ariane Stein s'approche pourtant de notre connaissance, devenant l'image de nous-même, et nous révélant comme personnage potentiellement malfaisant, malsain et pervers. » (p. 217)

<sup>116</sup> Le Goff explique que l'histoire d'une entreprise, comme toutes les histoires, « fait l'objet de récits et d'appropriations contradictoires ». Elle est toutefois « réécrite par les managers » pour coller avec son image présente. (Jean-Pierre Le Goff, *op. cit.*, p. 55)

## CHAPITRE 4

# L'après

*Daewoo* (2004)

& *Lorraine Connection* (2006)

*Dondog s'approcha de l'ouverture. Le gouffre était étroit, profond et gris. Tout en bas, le ciment de la cour disparaissait sous les immondices.*

[...]

*Il était là, au bord du rien.*

*Il réfléchissait à ce qui allait suivre.*

– Antoine Volodine, *Dondog*, 2002 –

« Reprenons une fois de plus le chemin déjà pris. Non pas comme une leçon qu'on voudrait répéter pour s'en convaincre, mais parce que dans le procédé même serait l'enjeu de ce qu'ici on creuse<sup>1</sup> », propose François Bon à l'orée de « Fin du roman, roman sans fin », la dernière partie de *l'Exercice de la littérature* qu'il a publié en 2008 sur l'un des sites internet dont il est l'instigateur. Si la formule est heureuse ici – dans un troisième chapitre consacré au traitement d'un thème singulier chez l'auteur, c'est bien à une reprise que j'espère modérément ennuyeuse que je m'apprête –, le titre du volet dont elle est tirée l'est autant. « Fin du roman, roman sans fin » : la tension exprimée par la formule (quasi) symétriquement réversible habite et anime l'objet de cette dernière lecture, peu importe d'ailleurs le sens que l'on prête au mot « fin ». Et elle l'habite et anime plus encore, à vrai dire, si du presque chiasme on se permet de faire un vrai.

---

<sup>1</sup> François Bon, *Exercice de la littérature*, essai basé sur les notes de préparation de cinq conférences prononcées à la Villa Gillet de Lyon, dans le cadre des « Leçons de poésie », de janvier à mai 1999, Publie.net, 2010 [2008], p. 146.

URL : [http://www.tierslivre.net/WIPagcb/archives/FBon\\_ExerciceLitterature.pdf](http://www.tierslivre.net/WIPagcb/archives/FBon_ExerciceLitterature.pdf)

## « Fin du roman, roman *de la fin* »

*Daewoo* est un texte étrange. Le paratexte identifie comme « roman » une œuvre dont le titre nous indique qu'elle est simultanément sérielle, à l'instar des voitures, téléviseurs et fours à micro-ondes de marque Daewoo, et dotée de la singularité d'un monde indépendant ou d'un « vaste univers » (*D*, p. 34) – c'est la traduction du nom que s'est choisi l'entreprise coréenne, bien réelle, créée en 1967 et dissoute au début du millénaire<sup>2</sup>. Mais l'appellation désigne aussi une usine, voire plusieurs, soit autant d'univers de tailles plus modestes. Celles implantées par Daewoo en Lorraine entre 1989 et 1995 et liquidées à partir de 2002, objet principal de l'enquête du narrateur, celles aussi par extension de Moulinex, Cellatex, toutes citées par la narration et toutes closes : *Daewoo* rejoint les débuts de *Sortie d'usine* dans l'affirmation littéraire du travail par sa négation, la présence qui bientôt s'absente. À ceci près que dans le texte de 1982, cette présence absente était celle du sujet, tandis qu'en 2004 c'est celle de l'usine. Bascule minime en apparence, prolongement néanmoins, dans leurs strates les plus immédiates et les plus concrètes, de la « profonde mutation de la manière de problématiser le politique qui se fait jour<sup>3</sup> » d'un roman l'autre. Autrement dit, sa position dans l'espace est la partie émergée d'une réflexion sur le sujet, dont Stéphane Inkel résume l'évolution en ces termes : « Entre les deux expériences, c'est [...] le statut de l'aliénation de l'ouvrier qui se trouve rectifié, voire la conception du sujet, qui en retour modifie la nature de la confrontation politique<sup>4</sup>. » Si *Sortie d'usine* constitue le « point culminant d'une description de l'expérience ouvrière sous le signe de son aliénation<sup>5</sup> » – ce qui a été précisément constaté au deuxième chapitre – *Daewoo* dissipe au moins

---

<sup>2</sup> Sur les enjeux d'un tel choix paratextuel, noués dès la couverture, cf. Jean-François Chassay, « La comédie humaine (François Bon, *Daewoo*) », dans *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 39-47. « Le titre, *Daewoo*, renvoyant au nom d'une marque bien connue, et son appartenance au genre romanesque, indiquent déjà la tension, véritable oxymore, qu'on sent tout au long de la lecture. » (p. 42)

<sup>3</sup> Stéphane Inkel, « Archéologie du politique chez François Bon », @analyses [en ligne], Dossiers, *Réel du récit/Récit du réel*, vol 7, n° 1, hiver 2012, p. 15. [Site consulté le 25-05-2016.]

URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/385/298>

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17. Sonya Florey envisage pour sa part la transition sous l'angle – moins riche – d'un passage de la modernité (*Sortie d'usine*) à la postmodernité (*Daewoo*). « De *Sortie d'usine* à *Daewoo* : Chronique d'une mutation », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 151-163.

<sup>5</sup> Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 17.

partiellement cette menace sur la subjectivité : l'usine du passé, c'est-à-dire ouverte, est décrite comme « adjuvant nécessaire à la parole, à la faculté de rêver, à la vie même<sup>6</sup> ».

Cela ne l'empêche évidemment pas de fermer et à la vie d'en prendre un coup. Si « les "divorces, suicides, et prolifération des cancers"... », conséquences selon les cas de la pénibilité du travail antérieur ou des récentes mises à pied, sont mentionnés « comme si cela allait de soi » dans un rapport administratif (*D*, p. 96), le texte s'attache à montrer, par le biais de fragments de vie particuliers relatés par des « voix » anonymes (*D*, p. 14), que ça ne va pas, justement, de soi. En cinquante sections brèves, remerciements comptés, qui font alterner entretiens avec d'anciennes ouvrières – l'usine de Fameck dont elles proviennent employait surtout des femmes, peu qualifiées et rémunérées en conséquence –, extraits d'articles de journaux et de la littérature « officielle » sur les événements, récits de grèves et de faits liés à d'autres moyens de pression, réflexions philosophiques – sur le « dressage comme allégorie » (*D*, p. 222), entre autres, méditation canine qui rappelle curieusement les « fictions animalières » du premier roman de Michel Houellebecq –, dialogues théâtraux traitant de finance comme de thèmes personnels, le récit éclaté ratisse très large : le narrateur, qui se confond presque avec l'auteur (*cf. infra*), rassemble une foule d'informations éparses et reconstitue patiemment le portrait d'une région et d'une population saccagées, suite aux plans dits « sociaux ».

Le dernier et très court paragraphe de la deuxième section, qui retrace l'histoire de l'implantation du groupe coréen et de sa faillite sous le titre « Daewoo en Lorraine, repères », insiste sur ce positionnement narratif *a posteriori* : « Fin. Mais pour elles, mais pour eux ? » (*D*, p. 20) L'histoire, dit-on, est déjà terminée à la vingtième page, les quelque 270 qui suivent n'en sont que l'épilogue ou le commentaire hésitant. Les observations sur le temps auxquelles a conduit l'analyse de Bon jusqu'à présent prennent un sens très concret : ce mot de « fin », placé au début de *Daewoo*, invite à considérer le roman non seulement comme écriture du « réel », selon les catégories de Dominique Viart, mais aussi comme ce qu'il nomme un texte de « l'après ». La perspective décalée – qui d'une certaine manière prend à rebours le choix d'une « mobilité » de l'incipit de *Sortie d'usine* et intensifie la bascule d'un texte à l'autre – fait rétrospectivement apparaître les mémoires mises en forme et la vision politique qui se nourrit

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 19.

de leurs défaillances. Cette vision est corollaire d'une réflexion sur la représentation (en littérature et en démocratie) qui met en abyme les « résonances » génériques provoquées dans ce chapitre et les précédents et informe les « fractures [qui] courent la surface du monde » de l'après (*D*, p. 12).

L'inquiétude générée par les guerres, le terrorisme, les génocides qui rendent de plus en plus improbable une pérennité de l'humanité – sans même compter le désastre écologique –, « prend la forme d'une littérature nouvelle, qui projette ses lecteurs dans le monde dévasté que ces menaces rappellent et promettent<sup>7</sup> ». Cette représentation peut être différée ou indirecte, si bien que les textes, précise Viart, « sans forcément appartenir à la "science-fiction", [...] donnent à lire des mondes détruits, des villes rasées. Parfois de façon allusive, parfois plus insistante<sup>8</sup> ». Or, dans *Daewoo* la destruction entraînée par les fermetures est bien celle d'un univers, au propre comme au figuré : le seul nom de l'entreprise le suggère et l'anéantissement par le feu de l'usine de Mont-Saint-Martin le confirme. L'incendie industriel nocturne est un épisode narratif récurrent, rapporté en termes fantastiques par ses témoins :

Le bruit que cela fait, avec des boums et des cracs. Dedans, ils ont dit que les bouteilles de gaz explosaient, et les citernes de produits. Alors, pendant des nuits, dans le noir de ta chambre, tu vois encore ces flammes bleues, ou vertes, ou rouges : une usine ne flambe pas avec des flammes jaunes, des flammes normales. Ou **tout** d'un coup plus **rien**, *et puis* c'est le mur de fer qui se tord, qui se déplie comme matière molle, se rétracte sur lui-même, *et puis* rien qu'un squelette dans le noir. (*D*, p. 30)

Si cette dernière description mêle la violence des bruits d'explosions à la vision incendiaire, d'autres convoquent aussi « l'air [...] trouble de chaleur » et « l'odeur » (*D*, p. 132). La stimulation multisensorielle renforce l'intensité de l'expérience, qui tangué par ailleurs du côté de la « science-fiction » ou du paranormal. Il est question de gaz chimiques et d'une étrange

---

<sup>7</sup> Dominique Viart, « L'apocalypse... et après », dans Dominique Viart et Bruno Vercier, avec la coll. de Franck Evrard, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2<sup>e</sup> éd. augmentée, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 193.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 194. Viart pense notamment à Nicole Caligaris avec *La Scie patriotique* (Gallimard, 1997), à l'Olivier Rolin de *Phénomène futur* (Seuil, 1983) et à *Un des malheurs* d'Emmanuel Darley (Verdier, 2003). À cette liste on pourrait adjoindre, au rayon du travail, *L'enquête* de Philippe Claudel (Stock, 2010).

alchimie qui non seulement donne au fer la consistance du miel mais affecte la perception du phénomène : la suite des « et puis » crée une successivité rythmique qui rappelle celle de l'espace dans *Paysage fer* et rend la suite temporelle incohérente en annulant les transitions d'une étape à l'autre. Autre récurrence, celle des « flammes » – le mot revient trois fois en une phrase – a pour effet d'insister sur leur caractère anormal, dont le souvenir hante le sujet après la fin de l'événement, dans la « nuit » d'une « chambre » qui fait office de pauvre retranchement des survivants de la catastrophe. Cette issue n'est guère chargée d'espérance, reliée qu'elle est à la mort et, par deux fois, au « noir » qui tranche avec la variété chromatique de l'incendie. L'antagonisme est creusé par la dernière phrase qui confronte une nouvelle vision à tout ce qui précède – « Ou » – et marque l'opposition entre le plein de la soudaineté et le néant de ce qui simultanément arrive – « **tout** d'un coup [...] plus **rien** ».

Par-delà l'usine métonymique, dont il ne reste qu'un « squelette », c'est l'univers industriel qui est aboli. La répétition appuyée du mot « monde », utilisé à une vingtaine de reprises en sus de sa mention liminaire dans une épigraphe tirée du *Pantagruel*, souligne par antiphrase la disparition effective de son référent ; l'une de ces occurrences prête d'ailleurs une « ambiance de fin du monde » à « une usine qu'on vide » (*D*, p. 80), événement prévisible « dans un monde bâti sur du sable » (*D*, p. 34). Dans ce contexte, les villes que faisaient vivre ces usines certes ne sont pas « rasées », mais elles dépérissent sûrement et pour leurs habitants – celles et ceux dont le devenir est suspendu à un point d'interrogation, après la fin – le terme d'apocalypse, utilisé par Viart, n'est sans doute pas trop fort<sup>9</sup>. Le chômage et la déshérence industrielle rejoignent, par la bande, d'autres types de calamités aux effets a priori plus graves sur l'humain. Et pourtant les dispositifs scéniques (et à l'occasion cinématographiques) décrits rapprochent eux aussi le chômage et la mort de masse en empruntant les codes du tombeau mémoriel, par exemple lorsqu'on « imagin[e], défilant un par un dans un film muet, visage après visage, en noir et blanc, très simple », les 35 000 licenciés des forges de Valenciennes (*D*, p. 148), ou lorsqu'une projection des visages des anciennes ouvrières de Daewoo, associées plus tôt à des

---

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu le suggère, en tout cas : « Les habitants de la rue des Jonquilles sont un peu comme les *survivants* d'un *immense désastre* collectif, et ils le savent. Avec les usines, c'est leur raison d'être qui a disparu » (« La rue des Jonquilles », dans Pierre Bourdieu (dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 20, je souligne).

« fantômes » (*D*, p. 122), prend les allures d'un monument aux mortes qui dématérialise les « monuments aux morts » (*Pf*, p. 19) de *Paysage fer* :

Et lentement, sur le fond blanc des murs, apparaîtraient successivement mais géants, les visages des cinq cents ouvrières de Daewoo Villers et Daewoo Fameck, parfois le même visage dix fois, parfois dix visages différents qui se décalent l'un l'autre en tournant autour du hall, parfois visages reparaisant, parfois très rapidement remplacés ou parfois s'incrutant de longues minutes en une place.

Pas de musique, silence.

Des femmes de vingt à cinquante ans, cinq cents visages. (*D*, p. 255)

La fermeture d'une usine n'est pas la Deuxième Guerre mondiale et *Daewoo* n'est pas vraiment un roman post-apocalyptique. Néanmoins les logiques d'avilissement et de mépris technocratiques à l'œuvre dans les événements ou réalités (extra-)diégétiques susmentionnés sont semblables, justement parce que le texte entend mettre à jour la profonde inhumanité que recèlent *aussi* les décisions économiques<sup>10</sup> – même lorsqu'elles sont supposément orientées vers le bien commun. Je fais donc le pari de le lire « comme si » c'était un de ces romans écrits depuis l'au-delà d'une catastrophe, dans la perspective ou l'espoir de faire ressortir davantage la présence « allusive », pour reprendre un autre mot de Viart, de ces tristes rémanences, mais encore de mieux rendre compte de l'étrangeté prêtée à *Daewoo* tout à l'heure et jamais explicitée vraiment depuis.

Plusieurs critiques ont remarqué cette bizarrerie, que Lisbeth Korthal Altes met au compte d'une surimposition de l'espace et du temps. Par exemple, le présent d'une interview fait se côtoyer l'usine fréquentée au passé par l'interviewée licenciée, sa présence monochrome dans un rêve qu'elle relate elle-même et sa matérialité actuelle, colorée mais vide, dans la vision

---

<sup>10</sup> Qu'on ait pu sortir de son contexte immédiat le concept de « banalité du mal », forgé par Hannah Arendt à propos d'Adolf Eichmann, pour l'appliquer à la logique entrepreneuriale qui prévaut aujourd'hui est à cet égard très parlant... Cf. Eyal Sivan et Rony Brauman, co-réalisateurs du film *Le spécialiste. Portrait d'un assassin ordinaire*, dans l'émission du 22 mai 2013 de *Là-bas si j'y suis*, intitulée « Éloge de la désobéissance » (David Mermet, France Inter ; URL : <http://www.franceinter.fr/emission-la-bas-si-jy-suis-eloge-de-la-desobeissance>)

qu'on en a par la fenêtre<sup>11</sup> : trois images, simultanées, d'une chose qu'on sait unique<sup>12</sup>. Sans nier la justesse de l'observation, il me semble qu'elle ne suffit pas à expliquer l'étrangeté générale, ou plutôt qu'elle n'en constitue qu'une manifestation parmi d'autres, et non la cause. Ce qui permet cette concrétion plurielle du temps, qui paraît se démultiplier matériellement, relève plutôt de la position narrative à la fois surplombante et postérieure aux événements : à preuve, une position correspondante dans l'espace était à l'origine de distorsions semblables sur les lieux traversés dans *Paysage fer*. La différence se situe toutefois dans le degré de fictionnalisation qui accompagne le retrait spatial ou temporel. Car sous ses couverts d'authenticité qui ont longtemps berné plusieurs lecteurs – l'auteur de ces lignes comprise – l'enquête sociale est fictive. Si Bon s'est effectivement rendu sur les lieux de l'usine et y a fait œuvre théâtrale<sup>13</sup>, il n'a jamais rencontré les anciennes « Daewoo » et les entrevues sont création pure<sup>14</sup>, ce qui explique le choix fait plus tôt de considérer les remerciements finaux comme partie intégrante du texte et non d'un appareillage paratextuel : en « merci[ant] les personnes qui ont bien voulu [l']accueillir tout au long de l'année 2003 en Lorraine, en particulier celles qui sont citées dans ce livre, ou qu'il évoque » (*D*, p. 291), le narrateur participe à l'élaboration d'un univers imaginaire. Il marque, par le fait même, davantage sa différence d'avec l'auteur qu'on a pu un instant le croire, au moyen d'une distance thématique par son oscillation grammaticale entre les première et deuxième personne : « vous marchez encore » (*D*, p. 10), pour que « j[e] [fasse] connaissance avec Daewoo » (*D*, p. 13).

La fiction est le lot de la plupart des romans, quoi que le titre de la conclusion de cette thèse suggère. Néanmoins l'« effet de réel » singulièrement appuyé ici – on pense aux mentions

---

<sup>11</sup> « "La nuit suivante, j'ai fait un rêve. Un rêve tout en gris, un rêve qui depuis me revient et revient." / Là-bas les immeubles, et dans l'échancrure des pignons gris, minuscules au lointain mais présents, l'hypermarché et l'avancée bleue du fronton de l'usine. / "C'est commode, j'y allais en bus, et même à pied j'y étais en dix minutes, les jours qu'il faisait beau. Un rêve comme un retour, disait-elle, l'obsession d'y revenir. [...]" » (*D*, p. 64)

<sup>12</sup> Lisbeth Korthals Altes, "Traces: Writing the Visual in *Daewoo* by François Bon", *Yale French Studies*, vol. 114, 2008, p. 85.

<sup>13</sup> *Daewoo*, pièce composée pour quatre comédiennes – celles des extraits théâtraux du roman – a été présentée à Avignon le 18 juillet 2004 et a obtenu un Molière pour la mise en scène de Charles Tordjman.

<sup>14</sup> Françoise Jérusalem l'explique en note de son article « Tournage, ajustage et fraisage : copeaux de mémoire ouvrière dans *Daewoo* et *Billancourt* de François Bon », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 181 : « Lors du colloque, François Bon révélera au cours d'un entretien qu'il n'a pu rencontrer les ouvrières de Daewoo et que tous les entretiens sont inventés. » L'auteur a fait semblable « révélation » à l'Université de Montréal en 2009.

récurrentes des preuves matérielles des entretiens, les enregistrements sur « Sony MiniDisc » et « [leurs] transcriptions dans [l']ordinateur » (*D*, p. 191) – rend l'écart d'autant plus manifeste lorsqu'on comprend le trucage. *Daewoo*, en sus de se situer dans l'après d'une catastrophe, a donc aussi en commun avec les tenants contemporains du genre post-apocalyptique de se livrer à la création d'un univers indépendant, comme le suggérait déjà Inkel en notant que l'usine favorisait la vie, le rêve et la prise de parole. Cette (ré)invention d'un monde semble en effet la seule issue possible à ceux qui ont vu le leur « emporté vivant dans l'abîme, et nous accrochés au rebord<sup>15</sup> », tel que diagnostiqué, entre *Daewoo* et *Sortie d'usine*, par le retour sur la fin de l'industrie lourde qui clôt *Temps machine* (1993). D'où peut-être l'impression de dissonance constante, les lois de la physique légèrement distordues, qui mêlent volontiers diachronie et synchronie, la répétition du vocable « monde » aussi, qui dans cette perspective non seulement indiquerait la destruction de l'un d'eux mais pointerait vers la création d'un autre. De cette opération de troc existentiel, le retrait de son nom de la façade de l'usine condense la formule :

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, soulevé par le bras jaune de la grue au-dessus du rectangle bleu de l'usine : 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)

Le changement civilisationnel entraîné par la désindustrialisation est dit plus tôt, on le sait, le fait d'« une page qu'on tourne » (*D*, p. 35). La métaphore initie une description livresque du phénomène, réitérée ici dans l'effacement à la machine, qu'on suppose à écrire, du « vaste univers » de *Daewoo*. Pas tout à fait cependant puisqu'on finit par procéder à partir du début et non de la fin du mot, c'est-à-dire comme on pourrait le faire avec un ordinateur : le choix d'une technologie plus ancienne – surprenant chez un écrivain si « branché »<sup>16</sup> ! – confirme la part

---

<sup>15</sup> François Bon, *Temps machine*, Lagrasse, Verdier, 1993, p. 93.

<sup>16</sup> Dans une conférence récente à propos de littérature numérique, l'auteur a discuté des difficultés qu'il y a à parler, de l'intérieur d'une transition et avec les repères (discursifs, analytiques, etc.) d'*avant*, de ce qui vient *après*. Autrement dit, il appréhende le « saut mental » déclenché par les développements de l'informatique selon un découpage ou un basculement semblable à celui mis en place, dans *Daewoo*, à propos du monde industriel, et l'extrait cité juxtapose les deux transformations et les problèmes conceptuels qu'elles posent. (« Qu'est-ce que le web change à l'auteur de littérature ? », conférence plénière du colloque *Écrivains, personnages, profils : l'éditorialisation de l'auteur*, Université de Montréal, le 25 mai 2016.)

vétuste de ce qu'on détruit mais aussi des moyens mis en œuvre pour y parvenir, tout en dédouanant par la bande la littérature. Celle-ci a dès lors davantage à faire avec la construction de l'univers subséquent : le W « écrit en géant » sur l'usine est explicitement associé à Georges Perec à la page suivante. Il constitue, ironise le narrateur, un « hommage à un auteur qui m'est cher et aux financiers tripatouilleurs de Daewoo » (*D*, p. 91), entités peu semblables entre lesquelles seule la littérature est à même de jeter un pont imaginaire, à l'instar de la conjonction de coordination.

Dans tous les cas, cette création est éphémère : le « W géant » ne reste qu'« un instant » et bientôt il « n'[est] rien », l'espace qu'il occupait est « vide » (*D*, p. 91). Sont simultanément désignés un monde « emporté vivant dans l'abîme » (le W dans « DAEWOO ») et un autre (le W tout seul), dont le second agit à titre de représentation du premier comme le monde perécien de *W* se révèle l'allégorie atroce des camps de la mort. Ou plutôt, ce monde alternatif agit ainsi à l'égard du mouvement de « bascule » temporelle qui relie l'œuvre à un mouvement historique – le livre dont on tourne une page – tout en lui prêtant l'intangibilité d'un crépuscule. La page une fois tournée en effet, ce sont les soleils industriels qui se couchent, non toutefois sans qu'on en garde la trace : « Qu'on fasse mémoire du lieu détruit rel[ève] de la responsabilité collective » (*D*, p. 77) ; et surtout des gens qu'il y a derrière : « Si les ouvrières n'ont plus leur place nulle part, que le roman soit mémoire », écrit Bon en quatrième de couverture. Le W suspendu dans le ciel est emblématique de l'entreprise, dans sa visée comme dans son objet. D'une part le roman qu'il désigne s'affirme texte de la mémoire dès son titre – *W ou le souvenir d'enfance*, qui pose une équivalence sémantique entre le monde éponyme et le mécanisme de remémoration –, d'autre part il représente aussi le travail lui-même – c'est l'initiale du mot anglais *work*, utilisée par les physiciens pour noter le travail d'une force et l'énergie qu'elle dégage.

### « Que le roman soit mémoires »

Le W (de Bon) c'est la mémoire et le travail ou, plus justement, la mémoire du travail industriel dans une société qui veut l'oublier : une ancienne ouvrière est engagée, en intérim, au bien-nommé casino d'Amnéville (*D*, p. 201). Reste toutefois à définir de quelle(s) mémoire(s) il

s'agit, puisque les rapports de l'histoire à l'idée que s'en font les individus et les communautés, les premier et troisième chapitres de cette étude l'ont montré, sont parfois très conflictuels. Si Tzvetan Todorov explique que ces rapports sont faits d'*oubli* autant que de *préservation* – une dimension présente au moins par le biais de *W* : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance<sup>17</sup> », proclame l'incipit de la partie autobiographique, tandis que le narrateur de la fiction se sait « le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde » qu'il « oublie<sup>18</sup> » néanmoins –, *Daewoo* problématise les moyens textuels qui permettent semblable exploration, que ce soit chez Bon, Kuperman, Perec ou Etcherelli. Pour défricher ce chemin mémoriel, il est utile de reporter l'injonction de l'*Exercice de la littérature* qui me sert de point de départ au territoire du roman lui-même. « Reprenons une fois de plus le chemin déjà pris, proposait le romancier devenu essayiste, [...] parce que dans le procédé même serait l'enjeu de ce qu'ici on creuse ». L'incipit de *Daewoo*, avant même de rendre manifeste l'utilisation d'un semblable « procédé », l'affiche dans une phrase qui vise de prime abord l'observation spatiale et linguistique : « Un rond-point (ils disent giratoire, mais le mot n'est pas convaincant), de l'herbe mitée et un parking sous des enseignes déteintes » (*D*, p. 10). La nouvelle terminologie urbaine, clinquante et efficace, ne convient pas au décor déglingué qui l'entoure ; isolée entre parenthèses, elle est immédiatement rabaisée.

L'excentricité du mot « giratoire » néanmoins, qui n'apparaît dans le texte que pour créer une redite apparemment inutile<sup>19</sup>, attire l'attention sur lui. En laissant affleurer dans le texte un lexique hétérogène, qu'on pourrait dire techno-administratif, il joue le rôle d'un embrayeur sémiotique qui réalise la convergence entre langages étrangers et permet de les appréhender à partir du foyer de sens qu'il représente. Échanges bien particuliers dans le cas qui m'intéresse, étant donné qu'un mouvement giratoire ne mène jamais qu'à soi : il est effectué autour d'un axe fixe. Il s'agit, tout simplement, de sans cesse revenir sur son propre parcours, comme il est

---

<sup>17</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10 et 9.

<sup>19</sup> Il faut noter qu'on distingue en France le rond-point du carrefour giratoire, parfois simplement désigné par l'adjectif substantivé (« un giratoire »). Néanmoins la mise au rancart est celle d'un « mot » jugé peu « convaincant », non de son référent, et le texte donne l'impression que la terminologie administrative suggère l'appellation ronflante et pléonastique de « rond-point giratoire ». Les rapports intersémiotiques clairement balisés par les expressions « ils disent » et « le mot » sont donc à examiner comme tels et indépendamment de la fonction exacte de la chose décrite – si l'on se fie à Wikipédia, d'ailleurs, c'est plus probablement un carrefour giratoire.

question depuis tantôt et comme le fait d'ailleurs le narrateur lorsqu'il évoque, plus loin, un « second ou troisième ou cinquième voyage » (*D*, p. 11) au même endroit. Si l'on transpose cette impulsion sur le plan historique – ce qu'autorisent la récurrence sur la page du terme d'« histoire », qui « ailleurs déjà a repris et qu'on ferait mieux de suivre, plutôt que de revenir ici côté des vaincus » (*D*, p. 10), et la présence de dérivés sémantiques, comme une « feuille de journal » animée d'une même tension entre le mouvement et l'arrêt : « le vent vous [la] porte jusqu'aux pieds (on s'en souvient pour l'avoir immobilisée un instant, et laissée repartir) » –, l'on se trouve confronté à la mémoire et plus particulièrement à la « temporalité [...] cyclique<sup>20</sup> » que lui prête Régine Robin : serait en procès, dans la phrase citée, la concurrence de deux mémoires.

La première est représentée par le rond-point, marqueur urbain intégré à son milieu local ; elle correspond à la *mémoire collective* telle que Robin la conçoit, soit une mémoire vivante, vécue et identitaire, source d'affects chez ceux qui la partagent<sup>21</sup>. La seconde se focalise dans l'appellation « giratoire », qu'une instance vague mais qu'on sent supérieure – le mystérieux « ils », qui désigne probablement les dirigeants de Daewoo – tente d'imposer au rond-point de l'extérieur. Le processus de remplacement obligé reproduit la constitution de l'histoire de l'entreprise telle que la conçoit Jean-Pierre Le Goff : « Cette histoire fait l'objet de récits et d'appropriations contradictoires ; elle est transmise par une parole échangée librement entre les salariés. Réécrite par les managers, elle devient histoire officielle unifiée avec ses mythes, ses héros, ses fêtes commémoratives décrétées par les directions<sup>22</sup>. » Or, la génération de la version « officielle » de cette histoire/mémoire est comparable à celle de la *mémoire nationale* selon Robin : elle en partage les ambitions totalisantes et la scansion jalonnée de dates et de fêtes comme l'espace de ronds-points.

La mémoire nationale, officielle ou intériorisée est encore balisée par une temporalité propre. Elle est scandée par des dates, ses jours fériés, ses fêtes et sa fête nationale qui

---

<sup>20</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 53.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>22</sup> Jean-Pierre Le Goff, *Le mythe de l'entreprise. Critique de l'idéologie managériale*, Paris, La Découverte, 1995 [1992], p. 55. Dans le contexte, le mot « histoire » ne convient pas, du moins pas dans son premier usage : il faudrait dire « mémoire », on se reportera pour s'en convaincre au chapitre précédent. Cela ne change rien aux contenus de la ou des notion(s) et à leurs relations, qui importent ici.

sont le rappel des temps héroïques et qui constituent un temps épique, un retour aux origines, au légendaire national<sup>23</sup>.

Le transfert mémoriel de l'entreprise à la nation est notable mais pas si surprenant, compte tenu de l'application à vaste échelle du management (*cf. supra*). Opéré ici au moyen de l'adjonction inutile mais flamboyante de l'adjectif « giratoire », il rend manifeste un mouvement complémentaire de spectacularisation de la langue, qui s'étend celui-là à la collectivité globale à partir du politique et par des canaux médiatiques – l'« immobilis[ation] » temporaire de la « feuille de journal » qui volète en tous sens relève elle aussi de la lutte pour le passé qui se noue, via le débat lexical, entre la mémoire collective et la mémoire nationale. Cette lutte est emblématique de la perspective du roman sur son objet : le narrateur recueille les restes d'une culture ouvrière en perdition et dont nul ne se soucie, puisque l'histoire comme la feuille de journal ont été requis « ailleurs ». Contre la vision réductrice et orientée de la mémoire d'entreprise/nationale – celle qu'expriment « 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) –, il s'agit de collecter tous les « signes » de la vie industrielle qui composent la variété du roman, depuis les entretiens, les extraits de journaux et les mises en scène théâtrales, « jusqu'à ces pauvres inscriptions de la ville, qui tâchent de tenir après le coup, ni l'auto-école L'Avenir ni Ongles 2000 n'ayant changé leur enseigne ».

Le projet corréle la visée mémorielle à la position énonciative postérieure au désastre (le « coup ») puisque la mise en forme du magma signifiant par le texte le transforme, peut-être, en expression de la *mémoire culturelle*, déclinaison ultime confinée par Robin à l'ordre du possible – ou encore, justement, de « l'après » : « elle n'est que potentielle<sup>24</sup> ». L'historienne explique que son actualisation nécessite un cadre polyphonique tissant mémoires, discours, souvenirs et métaphores dans une trame narrative hétérogène : une définition qui peut, somme toute, très bien s'appliquer à *Daewoo*, roman qui thématise « L'Avenir » quand il n'y en a plus – ou encore qui imagine des cuticules aux « Ongles 2000 » après le tournant du millénaire. Seule la fiction est adaptée à une telle entreprise, Robin le sait et Bon, inventeur d'une mémoire non disponible,

---

<sup>23</sup> Régine Robin, *op. cit.*, p. 49.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 59.

le montre en quelque sorte par défaut lorsque, à la manière de Perec ou d'un Antoine Volodine et aussi différentes que puissent être leurs œuvres respectives, il crée un monde et l'organise en système. Divergence majeure, toutefois, celui de Bon ne prétend pas se situer dans une temporalité éloignée, dans l'avenir ou le passé : « l'après », c'est maintenant, aussi incompatibles les deux dimensions puissent-elles sembler de prime abord. Les temps se croisent et se chevauchent, ce que confirment la présence simultanée de trois moments de l'usine dans un seul espace-temps ou la reprise des mêmes épisodes dans différents récits, et ce qui corrobore l'hypothèse du « temps en ruines » proposée par Marc Augé.

« L'histoire à venir, selon l'anthropologue, ne *produira* plus de ruines. Elle n'en a pas le temps<sup>25</sup>. » Le curieux ajustement de la concordance des temps de conjugaison réitère, malgré son auteur sans doute, la nouvelle donne temporelle en vertu de laquelle les rapports interministériels vantent l'implantation d'« usines-tournevis » : « Le temps est à l'usine jetable » (*D*, p. 109), dit-on. La construction, aberrante – généralement c'est ce que produit l'usine qui est jetable –, affiche le télescopage de l'avenir et du présent qui sous-tend l'affirmation d'Augé selon laquelle « contempler des ruines, ce n'est pas faire un voyage dans l'histoire, mais faire l'expérience du temps, du temps pur<sup>26</sup> ». (Dans cette pensée, la ruine semble s'extirper de la chronologie dont elle participe initialement pour la représenter dans son intégralité : elle est insérée dans « un ordre vertical qui connecte le temps à ce qui est au-dessus du temps, soit ce qu'on appelle ordinairement l'éternité » et qui révèle, pour Jacques Rancière, « ce que le temps a de vérité en partage<sup>27</sup> », c'est-à-dire sa « pureté » pour Augé.) Si l'existence de la ruine présuppose toutefois l'existence d'un passé et d'un présent qui s'annulent l'un l'autre, dans la mesure où c'est leur conjonction qui la crée<sup>28</sup>, sa projection dans un futur proche et décidé

---

<sup>25</sup> Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 133. Je souligne. (Tout dépend du type de ruines dont on parle, bien sûr : internet en crée des quantités formidables toutes les secondes.)

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>27</sup> Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, Paris, Calmann-Lévy, automne 1996, p. 54.

<sup>28</sup> Cette inscription temporelle bien particulière fait de la ruine selon Augé une sorte d'équivalent symétrique, sur le plan de la durée, de la contemporanéité selon Giorgio Agamben. Le philosophe explique que l'appartenance véritable à un temps donné se vérifie, paradoxalement, à l'aune d'un certain déphasage entretenu vis-à-vis de lui, d'une inadéquation relative à ses prétentions et ses modes. Ce rapport décalé au présent, qu'il emprunte à Nietzsche, est celui dans lequel la contemplation de la ruine place son observateur chez Augé. Cela signifie, par opposition, que les « ruines préfabriquées » dont il sera question à l'instant excluent les ouvrières d'une participation active à leur époque. On s'en doutait un peu. (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, 2008, p. 9-10.)

d'avance non seulement abolit l'histoire mais en court-circuite toute possibilité d'existence. L'usine jetable, contrairement à la ruine dont elle partage pourtant l'obsolescence, n'a pas à le devenir sur une période plus ou moins longue : son sort déjà fixé, c'est, en quelque sorte, une ruine préfabriquée.

La catégorie resserre rétrospectivement le lien entre cabanes neuve et effondrée posé dans *Paysage fer* : la première, faite de l'assemblage d'« éléments préfabriqués » (*Pf*, p. 33), est bien la « ruine » (*Pf*, p. 8) en devenir dont la seconde figure l'aboutissement spatial. Ces caractéristiques opposent l'usine jetable à une définition antérieure du travail, incarnée pour sa part dans les hauts fourneaux dont les silhouettes lancinantes et hautement symboliques se profilent toujours dans les lointains du texte : « Les hauts fourneaux rouillés d'Uckange sembl[ent], à l'arrière-plan sur l'horizon, d'étranges géants se reposant un instant dans leur marche. » (*D*, p. 213). En dérélition eux aussi, la rouille qui les recouvre le montre, ils semblent néanmoins toujours participer d'un devenir ou d'une « marche », celle d'Étienne dans *Germinal* peut-être, et des fatigues de laquelle ils se reposent seulement. Leur association à des géants – ou, ailleurs, à des « monstres » (*D*, p. 285) – non seulement confirme cette vitalité potentielle mais les raccorde aussi à un réseau mythique et littéraire, celui que cartographie la « terminaison ancienne [en -ange<sup>29</sup>] qu'on entend dans le Tübingen de Hölderlin » (*D*, p. 213).

Les hauts fourneaux témoignent de l'histoire mais aussi de sa folie et de leur inscription conjointe dans les lieux : pris séparément, « Tübingen » et « Hölderlin » évoquent une ville et un poète, mis bout à bout ils parlent de déraison. C'est ce mélange détonnant qui façonne notre appréhension à la fois de la célèbre tour de Tübingen où l'auteur d'*Hyperion* vécut trente-six ans dans les ruines de sa poésie et d'un paysage où l'on a cru bon d'installer des ruines préfabriquées « sur les ruines de la sidérurgie » (*D*, p. 16). Les secondes, « trop imposant[es] pour que désormais on le[s] détruise » (*D*, p. 48), concrétisent, malgré l'adversité, le « temps pur » dont parle Augé dans une région dont on a voulu effacer l'histoire ; stèles accidentelles des aciéries défuntes, elles commémorent une « idée élémentaire du travail », l'extraction et la transformation de la substance brute, et ses « attributs de toujours, danger pour le corps, peine physique et combat de l'homme pour s'asservir la matière » (*D*, p. 282). Tout cela – soit, au

---

<sup>29</sup> Il y a Uckange mais aussi « Bertrange, Illange, Nilvange, Knutange, Erzange et Seremange » (*D*, p. 213).

final, une permanence et une cohérence dans le principe et la visée, par-delà la pénibilité certaine – « manquait à l'électronique de Daewoo » dont l'organisation, on le verra du côté de *Lorraine Connection*, se distingue avant tout par son « incohéren[ce] » (*LC*, p. 15), celle de l'usine jetable qui nie le temps et l'histoire. La nécessité d'une réinvention de cette histoire est confirmée, et Bon s'emploie si bien à la réaliser que son texte endosse la caractéristique principale que Tiphaine Samoyault prête au « roman-monde » : *Daewoo*, par sa (re)création d'une mémoire et d'un univers absents, est « non plus seulement le lieu d'une représentation du monde, mais le monde même<sup>30</sup> ».

Il se rapproche en cela de l'univers « post-exotique » élaboré par Volodine depuis « l'au-delà de la catastrophe<sup>31</sup> », selon l'expression de Viart. Lionel Ruffel parle pour sa part d'une « œuvre du dénouement<sup>32</sup> », marquée par un fantasme de la fin particulièrement lisible dans la citation de *Dondog* placée en exergue et partagé par *Daewoo* : à l'instar de l'anti-héros volodinien, le texte est « au bord du rien » – la « fin » posée dès la vingtième page – et « il réfléchi[t] à ce qui [va] suivre<sup>33</sup> » – les dommages collatéraux entraînés. « Il n'y a pas d'*usine jetable* [...] sans qu'on jette avec ce qu'on y a mis, nous », explique lucidement Géraldine Roux (*D*, p. 109), un constat dont le suicide de Sylvia F., sa collègue, illustre la tragique simplicité : ce sont des vies qui sont mises au rebut. Des vies de femmes en particulier, ce en quoi le personnage représente l'aboutissement du lent écrasement féminin par le travail, enclenché dès la chaîne d'*Élise ou la vraie vie* et le Passage de *Sortie d'usine* et poursuivi dans l'entreprise de service de *Nous étions des êtres vivants*. La suicidée synthétise les deux facettes du laminage (la disparition et l'exhibition sacrificielle, *cf. supra*) dans la mesure où la figure, entièrement spectrale puisque sa mort est antérieure à son début, est néanmoins le fil conducteur du roman qu'elle tire tout entier du côté létal.

---

<sup>30</sup> Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 148. Les autres « excès » de ce roman sont la quantité, la longueur et les détours ; ils se retrouvent également, quoique de manière moins éclatante, dans le texte étudié.

<sup>31</sup> Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », dans Anne Roche (dir.), *Écritures contemporaines 8. Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 29.

<sup>32</sup> Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005, p. 43.

<sup>33</sup> Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Seuil, 2002, p. 26.

« Je ne savais pas que l'ombre de Sylvia, dont je ne reproduis pas ici le nom (et même le prénom, je le change), conduirait la suite de tous récits qui à celui-ci s'imbriqueraient. » (*D*, p. 29) Le commentaire, qui clôt le premier entretien consacré à l'ouvrière, marie curieusement la (fausse) précision méthodologique qui guide la modification du nom à un vocabulaire presque romantique de la mort. La suicidée est une « ombre », un fantôme comme il en foisonne chez Volodine ; dans les deux cas, ce type de présence participe par le fait même de son existence d'une réflexion sur la notion, possiblement ouverte, de « fin<sup>34</sup> ». La position énonciative « terminale » et la création d'un monde indépendant rapprochent par conséquent les œuvres, en sus de leur intérêt commun pour les laissés-pour-compte, ouvrières ou *Untermensch*. Dans celle de Volodine, ces trois constantes donnent lieu à ce que Viart appelle des « fictions du politique » :

L'écrivain conjugue l'*inquiétante familiarité* de notions historiques et politiques bien connues, de lieux et de toponymes quasi identifiables, à l'effet d'*estrangement* qui les déplace et les réinstalle dans un univers inconcevable, mi-animal, mi-humain, parfois extra-terrestre – « issu stellaire » –, chaotique et détraqué<sup>35</sup>.

L'étrangeté décrite n'est pas aussi forte chez Bon, néanmoins l'imaginaire de la fin déployé dans *Daewoo* concourt à sa manière à un brouillage de catégories politiques « bien connues ». Il n'y a pas comme chez Volodine une richesse de l'imagerie révolutionnaire – au contraire, on écoute Radio Énergie sur les piquets de grève (*D*, p. 94)<sup>36</sup> –, de drapeaux rouges déchirés ou claquant au vent et autres renvois à un univers de référence marxiste, justement parce que cet univers est renversé sur son axe plutôt que mis en question. Stéphane Chaudier remarque que plus de 150 ans après la publication du *Manifeste du parti communiste*, le « spectre » n'est plus celui qu'on croit et la peur a changé de camp : « un spectre hante la classe ouvrière, et ce n'est pas une

---

<sup>34</sup> Ruffel écrit : « Il se développe une histoire, *après la fin*, qui la prolonge ou la renouvelle. » (*Op. cit.*, p. 9.)

<sup>35</sup> Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », *op. cit.*, p. 29.

<sup>36</sup> Si l'absence des « chansons militantes qu'on aurait entendues autrefois » (*D*, p. 94) rappelle ici, par défaut, « qu'un autre monde a existé » (*N*, p. 42), dans *Nous étions des êtres vivants* leur présence anachronique avait le même effet. L'inversion accuse le décalage entre différents imaginaires du travail et les modes d'autoreprésentation propres à chacun.

"fable". De fait, dans le roman, le capitalisme contemporain a toutes les qualités du spectre<sup>37</sup> ». S'appuyant sur les cauchemars d'usine déserte d'Anne D. (*cf. supra*), Chaudier montre que le capitalisme, ou la « raison économique », reprend à son compte les qualités d'effroi et la toute-puissance insufflées au communisme par les métaphores de Marx et Engels. La démonstration est d'un intérêt limité, dans la mesure où le retournement n'est pas accompagné par une modification des rapports de force en présence – « spectral » ou non, c'est toujours le capitalisme qui tient le haut du pavé – que Chaudier semble considérer, à tort, comme à charge du roman. Il convient cependant de noter qu'elle relie divers aspects thématiques et formels à la fois entre eux, à l'angoisse de la fin qui traverse le texte et au mouvement de bascule qui infléchit sa vision historique.

Les « usines tournevis » se délocalisent ; les décideurs sont lointains, fantomatiques ; leurs décisions tombent, on ne sait d'où. Livrée à elle-même, la sphère de l'économie apparaît dépolitisée ; la souveraineté démocratique ne s'y exerce plus ; d'où le constat d'impuissance<sup>38</sup>.

Sylvia et l'économisme sont également fantomatiques : c'est dire que la mort rode de tous bords et assaille le texte dans sa description à la fois d'une population ouvrière en déroute et d'un capitalisme aux effets sociaux mortifères. Le « suicide du travail » (*G*, p. 297) entrevu par Étienne des tréfonds de la mine de *Germinal* est ainsi réalisé par celui de la travailleuse dans *Daewoo*, où la mort est celle d'un individu et d'une femme autant que celle d'un vaste univers. Le monde de « l'après » renvoie dès lors aussi, tout simplement, à ce qui vient après la vie, ce qui ne surprend guère à propos d'un « livre [...] dédié à la mémoire de Sylvia F. » (*D*, p. 291). Ce sont les derniers mots des « remerciements » finaux : le roman, qui déclare sa dette narrative envers le personnage au début, se clôt en lui vouant son existence même. Ou plutôt en se vouant à sa « mémoire », laquelle vaut pour celle de toutes « les ouvrières [qui] n'ont plus leur place nulle part » (*D*, 4<sup>e</sup> c.) et dont la reconnaissance constitue l'enjeu majeur de l'œuvre. Or, si le renversement de la « spectralité » étudié par Chaudier embrasse les défauts de la souveraineté

---

<sup>37</sup> Stéphane Chaudier, « *Daewoo*, un roman marxiste ? », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 165. Chaudier joue sur le titre de Slavoj Žižek, *Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du Parti Communiste* (Nautilus, 2002 [1998-2001]), qu'il cite abondamment.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

démocratique, entraînée dans le vide d'une économie « dépolitisée », le partage mémoriel antagonique prend lui aussi l'allure d'une opposition entre manières concurrentes de dire l'histoire. L'association souligne l'imbrication de la mémoire au politique et la symétrie de leur construction romanesque : dans l'un et l'autre domaine plusieurs versions ou plusieurs modes sont mis en concurrence par le texte, qui tranche (ou non) en faveur de l'un ou l'une. Du côté politique, *Daewoo* confronte imaginativement les façons d'organiser la vie en communauté et de partager les biens et les ressources proposées par les travailleuses et les décideurs politiques et économiques – ces derniers présents à travers des articles et rapports ou des récits rapportés. Est lancée, par exemple, la question de la propriété véritable d'une usine privée mais payée par des fonds publics et où s'échinent quotidiennement des ouvrières qui ne voient pas l'ombre d'un bénéfice. S'il ne fait pas de doute que sa sympathie est du côté des exploitées, le narrateur brosse ainsi le tableau d'une sujétion complète des pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire aux diktats des corporations. *Daewoo* obtient des subventions exorbitantes de la part d'élus complaisants, mais aussi le fléchissement de règlements ou l'octroi opportun de la nationalité française à son PDG, accusé de corruption en Corée, et son poids politique n'est sans doute pas étranger à l'issue de l'investigation criminelle autour de l'incendie à Mont-Saint-Martin : un ouvrier est accusé, alors que seuls les patrons avaient intérêt à ce que tout parte en fumée<sup>39</sup>.

Le déplacement de la notion de « fiction du politique », ou encore l'adaptation de celle de « fiction idéologique<sup>40</sup> », formulée par Mélanie Lamarre en une première variante sur le modèle de Viart, prend ici tout son sens. Le texte expose les mécanismes de la prise de décisions – ce qui en soi n'est guère novateur – et projette les conséquences de ses ratés dans l'univers « de l'après » qu'il crée. Lorsqu'un économiste déclare que « *les salariés ont peu de moyens pour se réadapter à un monde du travail qui a changé* » (D, p. 108), ou encore que « *pour un salarié, il n'est pas évident de passer d'un monde économique à l'autre* » (D, p. 109), les phrases sont à prendre au sens littéral. Elles rejoignent, dans un autre langage, le « monde emporté vivant

---

<sup>39</sup> Dans les faits, un des meneurs de l'occupation de l'usine en grève, Kamel Belkadi, a été condamné en 2005 à trois ans de prison et 30 000 euros d'amende pour un crime qu'il n'a vraisemblablement pas commis, sur une poursuite fragile et malgré les protestations de la Ligue des droits de l'homme.

<sup>40</sup> Cet outil permet à l'auteure de penser la trajectoire tortueuse des idées politiques mises en scène par Volodine, ce que je m'appête à faire chez Bon. (Mélanie Lamarre, « Antoine Volodine et la fiction idéologique », dans Frédéric Détue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Garnier, 2013, p. 287-299.)

dans l'abîme » de *Temps machine* et le « passage » évoqué dans la deuxième reprend le mouvement de la « page qu'on tourne ». De même, les vocabulaires de la destruction et de la création (d'emplois) et de l'oscillation temporelle utilisés par le même économiste sont ceux que j'utilise pour décrire le monde diégétique auquel il appartient :

*Il faut accepter que les emplois créés soient d'une autre nature que ceux détruits. Les nouvelles usines sont plus sensibles aux cycles économiques, elles ne sont plus installées pour un siècle. Le temps est à l'usine jetable. Cette idée heurte les salariés, on garde toujours un haut fourneau dans sa tête. Or, comme pour Mitsubishi près de Rennes, il peut se passer quatre ans entre l'ouverture et la fermeture d'un site. (D, p. 109)*

Les « cycles économiques » sont scandés par l'enchaînement du – au + (la création suit la destruction, au début) ou du + au – (la fermeture succède à l'ouverture, à la fin), tout comme l'extrait entier qui réalise une telle boucle à la façon d'un chiasme : sa structure, [– + + –], est celle d'une vague. Au milieu ou à la pointe, « l'usine jetable » est opposée, dans « le temps », au « haut fourneau », manière de faire se « heurte[r] » les types de ruines définis plus haut. La ruine historique, celle qu'Augé associe à l'expérience d'une temporalité pure et Rancière à sa vérité, est toutefois exclue du réel présenté. Son existence est révolue, réduite à une fantasmagorie, ce en quoi elle rappelle la vision de l'incendie de l'ouvrière hantée par son souvenir : elle aussi appartient au passé, ce qui ne l'empêche pas d'exister « dans la tête » (D, p. 30) de la femme qui la décrit. Les flammes de l'un se mêlent par ailleurs aux flammes de l'autre et les hauts fourneaux font, eux aussi, l'objet d'un traitement fantastique lorsque la narration les compare à « d'étranges géants » fatigués (D, p. 213). Le passage met donc en abyme un cycle économique mais aussi le roman entier, lequel s'apparente dès lors... à un cycle économique. Si la fiction idéologique proposée par Volodine « suggère que le rêve du salut par la révolution contenait en lui-même sa défiguration [et que] le totalitarisme aurait été la conséquence d'une conception mystico-politique de l'histoire<sup>41</sup> », celle qui se donne à lire dans *Daewoo*, plus modeste, relate l'identification croissante de l'économie, dont le roman intègre

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 294.

(en italique<sup>42</sup>) de larges pans discursifs, et du politique, qu'il thématise en premier lieu. Il n'y a dès lors pas à se tromper : lorsque l'économiste déclare que « *par rapport aux précédentes périodes de restructurations, plus aucun secteur n'est épargné. [...] À la faible croissance s'ajoutent les défaillances d'entreprise* » (*D*, p. 112), ce ne sont pas que les entreprises qui défontent mais l'ensemble des conditions qui leur permettent d'exercer une influence toute-puissante sur la vie sociale. En d'autres mots, la faillite est celle, constatée avec Chaudier, de la démocratie représentative.

Le critique parlait à vrai dire de démocratie tout court. S'il reflète plus adéquatement le système décrit, l'ajout de l'épithète permet surtout de mieux comprendre sa mise en forme : celle-ci procède à une sorte de collage discursif – qui rappelle, à l'échelle du roman, celui qu'on a observé sur une dizaine de pages dans *Sortie d'usine* – dont les morceaux proposent autant de manières d'appréhender la réalité sociopolitique ou l'histoire, et parmi lesquelles il faut bien choisir. La représentation politique est mise en question par le biais de la représentation textuelle, laquelle est tout aussi sujette à « défaillances » puisque les mêmes épisodes sont souvent reproduits deux, trois, quatre fois même et pas toujours à l'identique<sup>43</sup>. Dans les deux cas, normalement, l'élection d'une proposition ramène (et dissimule) la pluralité à (derrière) la singularité, manière de masquer la réalité de son fonctionnement : on opte pour une manière de dire le monde ou de l'administrer<sup>44</sup> et on renvoie les autres aux oubliettes. Toutefois la confrontation narrative à laquelle se livre *Daewoo* expose les coulisses de la représentation

---

<sup>42</sup> La manière rappelle *Nous étions des êtres vivants*, mais dans *Daewoo* les passages italisés ont des sources extratextuelles avérées (ou supposées telles) et ne font dès lors pas l'objet des distorsions qui mènent, chez Kuperman, le discours managérial à rendre explicites ses plans de « *vider l'être vivant* » (*N*, p. 29).

<sup>43</sup> Au-delà des différences de style et de perspective, des détails factuels sont modifiés. Ainsi la fille préadolescente de Sylvia devient, pour l'enterrement de cette dernière, un « petit môme » de deux ans (*D*, p. 258).

<sup>44</sup> Si c'est là l'objectif théorique de la représentativité en politique, la pratique est encore plus proche de la représentation littéraire dans la mesure où on vote plus souvent qu'autrement pour le « récit » d'un candidat et non pour son programme, accessoire au *storytelling*. Christian Salmon l'expliquait bien lors des élections présidentielles qui ont opposé François Hollande à Nicolas Sarkozy en 2012 : « Nous feignons de nous intéresser à la crise, à la dette, au chômage, alors que nous sommes assoiffés d'histoires, de héros et de méchants. Nous nous vautrons dans les feuillets politiques qui n'ont d'autre but que de nous tenir en haleine. [...] Nous sommes tous des Bovary du bulletin de vote, avides de fausse poésie. » (Christian Salmon, « La démocratie romanesque », *Le magazine du Monde*, 24 mars 2012, p. 38. Cité par Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 28)

littéraire tout en traitant des ratés de la représentation politique, si bien que les deux types sont liés formellement – et aussi de manière très pratique, lorsqu’Isocel, le cabinet de reconversion choisi par l’État, fait faillite le lendemain de la signature avec le comité d’entreprise et engouffre la commission reçue dans le dépôt de son bilan.

Dans cette perspective, le geste de Francis Dupuis-Déri en regard du politique, lorsqu’il démontre le fonctionnement « agoraphobe » des démocraties modernes, est symétrique : il dévoile l’absence de représentation réelle habituellement camouflée par la représentation électorale<sup>45</sup>. Plus nuancé (ou grinçant), le dispositif théâtral de *Daewoo* opère une bascule sémantique entre les acceptions en apparence contraires du concept étudiées au chapitre précédent, sans nier cependant son existence. De la représentation d’un électorat absent de l’Assemblée nationale qui tient lieu d’« agora »<sup>46</sup>, on passe à la représentation-exhibition comme fin politique en soi – qui prime sur la communauté électorale – sans pour autant que la validité de la première, terreau de la seconde, ne soit remise en cause de manière globale : les deux cohabitent dans le roman et un lecteur minimalement blasé n’a pas l’impression que Dupuis-Déri lui apprend quelque chose qu’il ne sache déjà. Le politique « spectral » devenu « politique spectacle » entraîne dès lors la littérature dans « l’abîme », ou vice-versa, et le même doute frappe leurs représentations respectives.

Autrement dit, la réflexion que j’ai voulu élaborer par le dialogue établi entre des textes du travail d’appartenances génériques diverses, *Daewoo* la mène à lui tout seul. Transposer le récit de Martine S. sur ses dernières visites à Sylvia et l’impuissance ressentie face à son suicide

---

<sup>45</sup> Francis Dupuis-Déri, *Démocratie. Histoire politique d’un mot aux États-Unis et en France*, Montréal, Lux, 2013, p. 32-37. L’agoraphobie politique désigne « une peur ou une haine du peuple assemblé dans une agora formelle ou informelle ». (Francis Dupuis-Déri, « Qui a peur du peuple ? Le débat entre l’agoraphobie politique et l’agoraphilie politique », *Variations. Revue internationale de théorie critique* [en ligne], n° 15, 2011. URL : <http://variations.revues.org/93> [Site consulté le 26-06-2016].)

<sup>46</sup> La représentation politique et juridique est associée à la première manière d’appréhender la représentation dans le *Dictionnaire* de Furetière, que Roger Chartier utilise comme point de départ de sa généalogie des deux familles de sens associées à la représentation : rendre présente une absence et exhiber sa présence. (Roger Chartier, « Le monde comme représentation » (p. 67-86) et « Pouvoirs et limites de la représentation. Marin, le discours et l’image » (p. 173-190), dans *Au bord de la falaise. L’histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, 292 p.) Ainsi « représenter » signifie « tenir la place de quelqu’un, avoir en main son autorité. Les Rois représentent Dieu sur la terre. » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, corrigé par M. Basnage de Bauval et revu par M. Brutel de la Rivière, La Haye, 1727, article « Représenter ».)

(section « *nouvelle génération des emplois : travailler en centre d'appels* ») en dialogue dramatique entre Saraï et trois interlocutrices (« *illusion plus que théâtre : la copine qui déprime* »), c'est un peu comme comparer le texte de recherche avec le témoignage (chapitre 2) ou avec le roman d'entreprise (chapitre 3) pour faire apparaître les recoupements et les dissemblances dans la représentation du thème étudié. En dépit de sa possible redondance, je me livrerai néanmoins une dernière fois à l'exercice, ne serait-ce que parce que le cas de *Lorraine Connection* est trop étonnant pour être passé sous silence, sans compter qu'il fournit l'occasion de discuter d'un mode incontournable du traitement contemporain du travail : le polar<sup>47</sup>. Le genre, croisé à l'occasion de l'étude d'*Élise ou la vraie vie*, est volontiers à l'avant-garde de la description littéraire de réalités politiquement ou socialement « sensibles ». C'était le cas hier avec *Meurtres pour mémoire*, premier livre tout genre confondu à aborder, à ma connaissance, le massacre des Algériens par la police française dans les rues de Paris en 1961 ; c'est le cas aujourd'hui pour le travail, dont les mutations techniques et financières sont le terreau fertile d'une violence économique, symbolique et matérielle qui sied fort bien au récit policier<sup>48</sup>. Dominique Manotti ne fait pas figure d'exception : si son roman s'ouvre sur un accident de travail – comme la première semaine de *Sortie d'usine* –, il cumule aussi cinq homicides et un viol.

---

<sup>47</sup> Sur ce qu'elle appelle le « polar du travail », on se référera à Isabelle Krzywkowski, « Travail en noir : le travail dans le roman policier contemporain », *Raison publique* [en ligne], n° 15, 2011, p. 67-81. URL : <http://www.raison-publique.fr/article790.html> [Site consulté 24-06-2016]. Krzywkowski se réfère comme Nadège Compard (cf. *supra*) au « néo-polar » ou « roman noir » et non au roman à énigme, dont le déroulement en vase clos rend le positionnement idéologique plus flou. Il est notable toutefois que ce roman policier classique a toujours parlé de travail, parce qu'il décrit celui du détective qui en est la plupart du temps le personnage principal. Sherlock Holmes a des clients qu'il reçoit au 221B Baker Street, Hercule Poirot perçoit des honoraires – rarement évoqués – pour résoudre des crimes.

<sup>48</sup> Fleurissent entre autres, dans le domaine français : Thierry Jonquet, *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*, Paris, Seuil, 2006, 343 p. ; L. L. Kloetzer, *Cleer. Une fantaisie corporate*, Paris, Denoël, 2010, 350 p. ; Marin Ledun, *Les visages écrasés*, Paris, Seuil, 2011, 396 p. ; Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Paris, Calmann-Lévy, 2010, 349 p. ; Jean-Pierre Levaray, *Tue ton patron*, Paris, Libertalia, 2010, 152 p. ; François Muratet, *Stoppez les machines*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, coll. « Babel noir », 2008 [2001], 400 p. Du côté américain on retrouve notamment *The Ax* de Donald E. Westlake (Mysterious Press, 1998), adapté au cinéma par Costa-Gavras (*Le couperet*, 2005) et *Payback* de Thomas Kelly (Fawcett Crest, 1997).

## *Lorraine Connection*

*Une pièce confinée entre quatre parois de tôle grise, traversée de part en part par un convoyeur sur lequel reposent deux rangées d'écrans de télévision et leurs lampes, sous la lumière blanche de rampes de néons, d'où pendent ici et là des fils électriques.*

L'auteure est historienne. Elle écrit aussi des romans noirs fermement ancrés dans leur contexte<sup>49</sup> : ses quatre premiers opus traversent des années 1980 fort enclines à la spéculation et à la corruption<sup>50</sup>, le suivant fait un détour par la France occupée<sup>51</sup>, *Lorraine Connection* enfin accède au contemporain en télescopant la fermeture de l'usine Daewoo de Mont-Saint-Martin en 2003 et un épisode de la chronique financière remontant à 1996, la bataille de Matra et Alcatel. Ce deuxième élément a le mérite d'élargir la perspective du roman, en accord avec un titre qui place, un peu comiquement il faut le dire, l'Est français dans le paysage de la grande criminalité internationale<sup>52</sup>. Il permet aussi de mettre des visages sur les économistes, hommes d'affaires et autres « brochette[s] de ministres » (*D*, p. 17) cités en italique chez Bon, néanmoins je m'intéresserai surtout ici à la tranche industrielle du récit, que j'ai qualifiée d'étonnante parce qu'elle fait fond sur la même anecdote que *Daewoo* : non seulement les deux textes parlent de travail, mais ils racontent exactement la même histoire – avec des choix formels différents. Plus précisément, Manotti exploite plusieurs détails non élucidés entourant l'incendie de l'usine, que Bon résume en ces termes :

Dans les grèves qui suivront l'annonce de la fermeture, l'usine sera occupée. Des ouvriers, explorant les ordinateurs, découvrent que cinquante d'entre eux disposent de comptes

---

<sup>49</sup> "For a writer such as Manotti, fiction is a way of bringing together elements which may have passed unnoticed, or rather to show the links between seemingly unrelated events, which, when viewed together, will reveal a new, previously obscured perspective, a coherent picture of a given historical period or event." (Véronique Desnain, "« L'histoire du crime ». The Crime Novels of Dominique Manotti", in Louise Hardwick (ed.), *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Film*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 157.)

<sup>50</sup> Dominique Manotti, *Sombre sentier*, Paris, Seuil, 1995, 314 p. ; *À nos chevaux !*, Paris, Rivages, 1997, 236 p. ; *Kop*, Paris, Rivages, 1998, 176 p. ; *Nos fantastiques années fric*, Paris, Rivages, 2001, 191 p.

<sup>51</sup> Dominique Manotti, *Le corps noir*, Paris, Seuil, 2004, 293 p.

<sup>52</sup> Le roman cligne évidemment du titre au film *The French Connection* (William Friedkin, 1971) et il y est aussi question, quoique de manière périphérique, de trafic de drogue.

bancaires en Suisse : ils n'ont pas le réflexe de demander la saisie des appareils. Quelques jours plus tard, un incendie criminel ravage l'usine et ses stocks. La direction évacuera dès le lendemain les ordinateurs et pièces comptables du bâtiment administratif préservé. Occasion manquée. (*D*, p. 17)

C'est là le synopsis de *Lorraine Connection*, à ceci près que les protagonistes du polar ne « manquent » pas l'occasion – quitte pour certains à se faire assassiner – de manière à proposer, par la fiction, réponses aux questions que le narrateur de Bon ne peut s'empêcher de poser lui aussi de manière quasi-policrière : « [...] 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. 162-3)

L'« enquête » à laquelle ce narrateur se livre et sur laquelle se termine la dernière section de texte – « Et laisser toute question ouverte. Ne rien présenter que l'enquête. » (*D*, p. 290) – retire un sens nouveau de la comparaison<sup>53</sup>, et lui-même, un homme extérieur à la région venu se mêler à un milieu ouvrier majoritairement féminin pour observer et poser beaucoup de questions, s'apparente à Montoya, l'enquêteur chargé par une compagnie rivale d'incriminer Daewoo dans l'affaire de l'incendie. Rolande, une mère monoparentale au caractère bien trempé renvoyée de l'usine peu avant sa fermeture, rappelle quant à elle Sylvia, à ceci près qu'elle sort vivante du roman et non sans avoir vidé la totalité des fameux comptes suisses. Aussi fantaisiste qu'il puisse paraître, ce dénouement célèbre la résilience populaire féminine mise à mal, chez Bon, par le chômage<sup>54</sup>. Malgré les obstacles, le personnage refuse explicitement l'issue choisie par Sylvia : « Je n'ai aucune tendance suicidaire. Pas plus qu'Aïcha. » (*LC*, p. 224) Cette dernière, une jeune collègue et amie dont le meurtre est maquillé en suicide, porte le nom d'une

---

<sup>53</sup> On méditera à cet effet ce commentaire qui peut aussi bien s'appliquer au travail de l'auteure-historienne de *Lorraine Connection* qu'à celui du narrateur de *Daewoo* : "There are disquieting affinities between criminal and historical investigation. Both processes are meant to yield a continuous discourse from a discontinuous field of events, to construct a narrative from slips of testimony, evidence, mute fragments." (Hal Galdfelder, "Seing Black: Alessandro Manzono between fiction and history", *MLN*, vol. 8, n° 1, january 1993, p. 61.)

<sup>54</sup> Le cas de Rolande est toutefois exceptionnel : elle-même remarque que d'ordinaire, « la vie des femmes du peuple compte pour que dalle. Nous pouvons bien nous faire violer, écrabouiller ou pendre, tout le monde s'en fout » (*LC*, p. 236). Que ces femmes ne soient décrites physiquement que par le biais du regard sexualisé d'hommes qui ne sont pas, eux, « du peuple » – on apprend que Rolande est blonde à la 144<sup>e</sup> page, quand elle rencontre Montoya –, souligne la justesse du constat et prolonge l'« écrasement féminin » signifié par Sylvia dans *Daewoo*.

figure théâtrale de *Daewoo* (*D*, p. 257) et a elle-même une dimension tragique : « Dans ce terrain vague, derrière l’usine en tôle, avec son visage blanc, ses cheveux très noirs en bandeaux lisses le long des tempes, retenus derrière la nuque, elle est, à cet instant, nouée, vibrante, l’incarnation de la tragédie dans leur vie quotidienne. » (*LC*, p. 25)

Ces coïncidences, pour anecdotiques qu’elles soient, sont le signe d’un imaginaire partagé par les deux œuvres. Ainsi le théâtre, s’il n’a aucune présence formelle dans *Lorraine Connection*, agit à titre d’allégorie récurrente de la « fausseté » d’une usine qui n’a jamais atteint son seuil de rentabilité sans que ses dirigeants ne s’en inquiètent – c’est-à-dire que la métaphore dramaturgique a une fonction semblable à celle de sa structure chez Nathalie Kuperman (*cf. supra*). L’usine est un « paravent », un « décor » dans lequel les ouvriers « jou[ent] une pièce sans la comprendre », jusqu’à ce que le « metteur en scène en [ait] marre et [mette] le feu au théâtre » (*LC*, p. 187). Semblable vocabulaire jalonne le texte dans tous les milieux qu’il dépeint : du côté des grands financiers aussi on se rend compte que « l’armement, la stratégie, les restructurations industrielles [forment] un décor de théâtre » (*LC*, p. 230). La dernière citation relie la scénographie à la métaphore militaire<sup>55</sup>, comme Rolande lorsqu’elle découvre son appartement saccagé – « Elle pense : scène de guerre. Et aussi : scène de théâtre. » (*LC*, p. 213) – et d’une manière qui rappelle celle du narrateur bonnien s’interrogeant sur la même situation :

Le vaisseau **amiral** de Daewoo Lorraine, le groupe ne se préoccupait pas de baisser son déficit : prétexte à d’autres **alliances** pour le marché gigantesque et plus solide des moteurs de voiture en Afrique du Nord, pour lequel les Coréens avaient besoin de la France ? Simple ancrage pour la circulation de capitaux qu’on préfère invisibles ? (*D*, p. 17)

---

<sup>55</sup> Comme dans d’autres textes, cette métaphore est organisée en réseau. Ainsi le conflit de travail à l’origine de la grève est une « guerre » (*LC*, p. 35), menée d’un côté par des ouvriers qui, à l’exception de quelques « collabo[s] » (*LC*, p. 236), « s’organisent pour la faire » (*LC*, p. 40) et, de l’autre, par un « nostalgique » de l’OAS (*LC*, p. 52) qui emploie « un ancien chien de guerre en pleine reconversion » (*ibid.*). Les financiers qui surplombent le tout forment un « commando » (*LC*, p. 69) et leurs agents se rencontrent dans un hôtel qui accueille « le Comité du 50<sup>e</sup> anniversaire du débarquement dans ses locaux, après les services secrets de l’armée allemande pendant l’Occupation, puis [...] des déportés à leur retour » (*LC*, p. 115). Il est notable que le polar insiste, comme celui de Daeninckx, sur la connexion mémorielle de la guerre d’Algérie et de Vichy et que la « nostalgie » (*LC*, p. 15) susmentionnée soit par ailleurs ressentie à l’égard de la sidérurgie par un contremaître nommé Maréchal.

*Daewoo* toutefois met également à profit l'image de la navigation maritime, utilisée par ailleurs à propos d'une « usine qui ressemble à un bateau, avec un grand mur percé de hublots, et une étrave » (*D*, p. 75), mais aussi à une « nef » (*D*, p. 78) ou une « cathédrale » (*D*, p. 80). Les comparaisons, dont les termes de référence sont difficilement complémentaires, s'accumulent en l'espace de quelques pages, si bien que le bâtiment devient une sorte de caméléon sémantique ou... un décor de théâtre<sup>56</sup>. Sous l'effet de la financiarisation grandissante de l'économie et d'une « mondialisation » des échanges entre autres fondée sur leur accélération par l'informatique, qui rend les capitaux « invisibles », le travail aussi perd sa consistance et sa fixité, à l'instar du mur de fer qu'on a vu « se tord[re], [...] se déplie[r] comme matière molle, se rétracte[r] sur lui-même » (*D*, p. 30) dans l'incendie de Mont-Saint-Martin.

Dès lors, son association à la guerre, si solide dans *Paysage fer*, est-elle encore effective dans *Daewoo* (et *Lorraine Connection*) ou la « connexion » n'est-elle plus que d'apparence ? La grande finance du XXI<sup>e</sup> siècle, à ce qu'il semble, transforme le travail en *Theatrum mundi* baroque : ses lieux et ses objets sont trompeurs et les êtres qui le vivent sont assignés, qu'ils le veulent ou non, à des rôles. Que le théâtre, ici associé à la fausseté et à l'illusion, soit le vecteur, thématique ou formel, de ce passage dans les textes n'est pas anodin ; le doute qu'on a vu peser sur la représentation pèse aussi sur son objet, autrement dit : le travail rejoint le politique au rang des réalités à retourner et, possiblement, démonter. Pour y parvenir il faut toutefois s'extraire du « jeu », c'est-à-dire dans un premier temps se rendre compte de son existence pour, éventuellement, en avoir une appréhension globale. Si Ariane en a l'intuition dans *Nous étions des êtres vivants*, lorsqu'elle souhaite « aper[cevoir] le monde du travail [le labyrinthe] avec une certaine hauteur » (*N*, p. 87), seule Rolande la vérifie : « L'usine n'est pas une usine, c'est un décor. Quignard n'est pas un patron social, c'est un escroc. Vous, vous n'êtes pas journaliste, et pour l'instant, je ne vous demande pas qui vous êtes. Et moi, je ne suis plus une ouvrière<sup>57</sup>. »

---

<sup>56</sup> Lequel peut d'ailleurs servir plusieurs pièces, puisqu'ailleurs un « fier paquebot à la proue conquérante », lui aussi équipé de « hublots » (*D*, p. 232), désigne un hypermarché : la production des « objets fétiches du confort moderne » (*D*, p. 16) rejoint à nouveau leur consommation dans l'onde métaphorique (*cf. supra*).

<sup>57</sup> De même, Neo dans *The Matrix* (The Wachowskis, 1999) doit vérifier son intuition de la fausseté du monde pour sortir, physiquement, de la Matrice : ce parallèle serait insignifiant si cette intuition ne se vérifiait pas dans le cadre de l'emploi aliénant de Thomas Anderson, l'alter ego du héros quand il n'est pas un *hacker* et dont il rejette l'identité pour devenir « The One ».

(*LC*, p. 189) La dernière phrase est conséquence des précédentes : c'est parce qu'elle démasque les choses et les individus, qui ne sont *pas* ce qu'ils paraissent et ne l'ont jamais été, que Rolande change de statut. Si elle n'est *plus* une ouvrière (mais l'a déjà été), la proposition négative n'est pas suivie, comme les autres, par une affirmation ou une ouverture – Quignard est au moins un escroc et Montoya quelque chose – et la manière de « prise de conscience<sup>58</sup> » de sa tirade performative est aussi inapte à la « reconversion » qu'Isocel. La travailleuse déchuée n'est plus rien, d'où peut-être sa sortie aussi expéditive que peu crédible, qui fait intervenir un comptable moche et frustré, un *french kiss* devant une banque au Luxembourg, une scène de ménage excessivement théâtrale avec une « harpie » hurlante et une fuite en taxi (*LC*, p. 242). Encombrante, Rolande est expulsée de la diégèse, contrairement à Ariane qui obtient la direction générale du labyrinthe – sans en connaître le plan.

Sous les dehors d'une fin apparemment heureuse, le personnage est bloqué entre deux états, c'est-à-dire qu'il en quitte un pour n'accéder à aucun autre. Ce positionnement est arrêté par le texte qui stoppe net son parcours à un moment où tout peut basculer – rien n'empêche le comptable de sauter à sa suite dans un taxi – et suspend son destin, comme celui de ses consœurs de *Daewoo*, au point d'interrogation de sa dernière réplique : « Combien vous me prenez pour m'emmener à Metz ? » (*LC*, p. 243) Cela d'une part signifie que Rolande joue aussi, narrativement, de l'ambiguïté d'un « décor » et souligne, d'autre part, son appartenance à la catégorie des « personnages liminaires ». Marie Scarpa identifie cette dernière en accord avec l'hypothèse ethnocritique d'une « homologie possible, fonctionnelle et structurelle, entre le rite et le récit littéraire<sup>59</sup> » : la présence du premier est envisagée comme un indicateur typologique du second – ce qui revient, Scarpa le remarque, à « ethnologiser » le héros problématique de György Lukács. En d'autres mots, le schéma de l'initiation qui a permis, au premier chapitre, de déterminer l'ensauvagement pour une composante narrative du texte du travail devient selon cette approche la structure du texte entier. Le rite constituant toutefois une illustration – on pourrait dire : une théâtralisation – de l'articulation de l'individuel au collectif ou à la structure qui l'aménage, les trajectoires des personnages sont également redevables de son organisation

---

<sup>58</sup> Cf. *supra* et Jacques Rancière, « De l'archi-politique à la méta-politique », dans *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 125-128.

<sup>59</sup> Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme* 2009/3, n° 145, p. 25.

et il permet de mesurer le degré de socialisation de chacun. Plus particulièrement, selon Scarpa, « la phase de marge [intéresse] l'analyse du récit ; elle est celle où l'individu s'expérimente autre pour devenir soi dans un nouveau statut<sup>60</sup> ». Si Rolande réalise la première partie du programme, puisqu'en constatant qu'elle « n'[est] plus une ouvrière », elle « s'expérimente autre », force est de constater que l'absence d'une suite à la citation scelle son incapacité à faire advenir la deuxième. Elle est bien à ce titre un personnage liminaire, c'est-à-dire « un personnage bloqué dans un état intermédiaire au cours de son "initiation" (soit dans la construction de son identité individuelle, sexuelle et sociale). De ce point de vue, c'est un "inachevé", gardant de sa situation d'entre-deux états une ambivalence constitutive<sup>61</sup> ».

Ce non-statut et les caractéristiques que lui prête Scarpa – inachèvement, ambivalence – en disent long sur le devenir ouvrier tel qu'il se dessine dans *Lorraine Connection*, mais aussi dans *Daewoo*. La « liminarité » de Rolande est en effet partagée par Sylvia, quoique de manière moins spectaculaire : figure positive et fonceuse dans les récits de ses anciennes collègues qui la mettent en scène à l'usine, elle s'effondre une fois licenciée, n'ayant plus rien à combattre. Lorsque ce à quoi elle offrait une « résistance » telle qu'elle y opposait tout son poids s'évanouit, elle perd l'équilibre : « *Non*. Résistance qui surgit en vous quelquefois avant même que votre esprit n'ait réussi à le justifier. Permanence du *non* intérieur que j'entends en moi, le socle même de ma personnalité. » (*D*, p. 276) Dans ces seuls mots du texte écrits par Sylvia, conservés par une camarade du syndicat, les phrases nominales excluent les liaisons grammaticales et miment de ce fait la rigidité du refus qui tient lieu de « socle » à sa personnalité, comme la « chape de ciment » aux usines tournevis : « c'est qu'il y a le poids des machines à tenir » (*D*, p. 73). La « permanence » du *non* est ancrée dans une culture ouvrière – on aime à penser que Sylvia F., comme sa voisine alphabétique et consœur en sobriété syntaxique Barbara G., est « "Ouvrière dans les veines, père mineur", tel quel, phrase nominale, concision de formulaire » (*D*, p. 126) – qui ne trouve plus à se déployer dans une « région [laissée] exsangue » (*D*, p. 18) par les fermetures d'usines. Le passage d'un état souligné à l'autre, c'est-à-dire la coupe des veines qui provoque la mort du monde ouvrier, est mis en abyme par le souvenir de l'accident de travail qui hante le sujet de *Sortie d'usine*. Lorsque son « sang s'[...]écoulait par jets fiers de leur

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>61</sup> Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 221.

pulsion généreuse » et que « le pouls battait par ce sang qui débordait » (*SU*, p. 148), c'est sa vie qui était expulsée à chaque contraction du myocarde comme de la Lorraine à chaque plan social. Le travail est le sang de la région et de ses habitants, sans lui tout meurt : Sylvia en est le symbole, qui comme Rolande ne peut passer du statut ouvrier à autre chose.

Contrairement à la seconde toutefois, la première est loin de « sortir » du roman qui l'accueille. Non seulement elle en constitue le fil narratif conducteur, mais la « résistance » intrinsèque qu'elle exprime est reproduite dans l'incipit : « Refuser. Faire face à l'effacement même. » La reprise par trois fois de la consonne fricative accolée au refus décuple la portée de celui-ci en faisant des mots ses représentations objectives, de manière à distiller « l'ombre de Sylvia » (*D*, p. 29) dans chaque vocable utilisé. Le personnage imprègne le style de *Daewoo* – c'est-à-dire, si l'on suit le raisonnement d'Adorno, qu'il lui insuffle la seule forme d'engagement littéraire acceptable qui soit<sup>62</sup> – et aussi sa structure, puisque l'agencement global reproduit la morphologie du verbe de la morte. Il n'y a pas de continuité claire d'une section à l'autre et l'assemblage fait volontiers intervenir la répétition, comme Sylvia avec son « non » fondateur. Si le roman est dès lors tendu tout entier dans une « résistance » très adornienne, il l'est sur le modèle d'un personnage liminaire, ce qui revient à dire, pour peu qu'on prenne à rebours le chemin emprunté tout à l'heure avec Scarpa – du texte au personnage via le rite –, qu'il est lui-même « bloqué dans un état intermédiaire », dans une « situation d'entre-deux états ».

La position et son assise théorique, empruntée à l'anthropologie des rites d'initiation<sup>63</sup> par le biais de l'ethnocritique, rappellent l'ensauvagement : confiné à l'expression marginale du chant des immigrés dans *Élise ou la vraie vie*, il envahit le monde du travail à mesure que celui-ci est grignoté par le non-travail. L'ensauvagement, certes non réalisé, informe le déroulement du Passage mortifère qui constitue l'envers métaphorique de *Sortie d'usine*, et s'il est mis en suspens le temps de *Paysage fer* c'est pour finalement innerver, telle l'ombre de Sylvia, toutes

---

<sup>62</sup> « L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine. » (Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984 [1958], p. 289.)

<sup>63</sup> Cf. Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959, 274 p. ; Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 2011 [1909], 285 p.

les fibres d'un *Daewoo* mis au chômage. D'une part les « voix » convoquées par le texte pour reconstituer une histoire dans un monde de « l'après » résonnent à la manière de la note infiniment répétée d'*Élise* et dans une visée conjuratrice semblable – « toujours la même note, prolongée, douloureuse, une épingle dans la chair qui agrandit un trou quand la note se gonfle » (*ÉV*, p. 234) –, d'autre part le roman fait l'expérience de l'ensauvagement<sup>64</sup>. L'intégration de passages théâtraux le fait sortir de ses bornes et participe ainsi d'une réflexion sur le devenir romanesque général, initiée dès l'incipit par une remise en cause de la catégorie :

Pourquoi appeler roman un livre quand on voudrait qu'il émane de cette présence si étonnante parfois de toutes choses, là devant un portail ouvert mais qu'on ne peut franchir, le silence approximatif des bords de ville un instant tenu à distance, et que la nudité crue de cet endroit précis du monde on voudrait qu'elle sauve ce que béton et ciment ici enclosent, pour vous qui n'êtes là qu'en passager, en témoin ? (*D*, p. 9)

Les éléments convoqués par la question, en plus d'introduire la « si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent » (*D*, p. 10), appartiennent à l'univers matériel de la *déshérence* traversé dans les chapitres qui précèdent. Or, l'état intermédiaire qui caractérise l'ensauvagement et la liminarité correspond quant à lui à l'acception juridique du terme, qui désigne « la situation d'une succession en l'absence d'héritier<sup>65</sup> ». On dira d'un bien qu'il « tombe en déshérence » lorsque personne n'est là pour le recueillir, une condition mise en abyme, dans l'extrait ci-dessus, par la position d'énonciation « là devant un portail ouvert mais qu'on ne peut franchir ».

Si l'application de la notion au domaine littéraire proposée par Dominique Viart<sup>66</sup> est riche d'enseignements à propos de *Paysage fer* – on a vu le récit relativiser son action au moyen

---

<sup>64</sup> Véronique Cnockaert arrive à une conclusion semblable à propos d'*Adieu* : le « roman ensauvagé » n'est pas l'apanage de la période contemporaine. (Véronique Cnockaert, « L'empire de l'ensauvagement : *Adieu* de Balzac », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 48-49.)

<sup>65</sup> Serge Guinchard et Thierry Debard (dir.), *Lexique des termes juridiques*, 20<sup>e</sup> édition, Paris, Dalloz, 2013, p. 315.

<sup>66</sup> Dominique Viart, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Adelaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 209-224.

d'une « logique paysagère<sup>67</sup> » –, son association « spatiale » à l'ensauvagement l'est tout autant pour *Daewoo*. D'un livre à l'autre la déshérence gagne en effet du terrain. Elle intègre la forme du texte qui tout à la fois résiste à et devient ce dont il témoigne, à la manière du chant « aquatique » qui ressemble finalement, chez Etcherelli, à une chaîne de montage tout aussi « maritime ». Cela revient à dire que l'ensauvagement prend en quelque sorte le relais du paysage pour contrecarrer la déshérence mais que le mal corrompt sa réaction, en une « contamination » qui rappelle celle, observée par Chaudier sous l'angle de la spectralité, de la souveraineté démocratique par le capitalisme : le monde de « l'après » créé par Daewoo est lui aussi « emporté vivant dans l'abîme ». Les deux constats sont d'ailleurs possiblement liés dans la mesure où une succession en déshérence revient à l'État<sup>68</sup> et que celui-ci n'est pas apte à recevoir quoi que ce soit dans *Daewoo* – l'armée de chômeuses précarisées qui résulte de sa distribution irréfléchie de subventions est là pour le prouver. Si l'on se fie à *Lorraine Connection*, ce retour du mouvement de bascule est lié à la théâtralisation du travail, puisque la nouvelle compréhension des enjeux de l'usine cause bientôt, pour Rolande, le « basculement de son monde » (*LC*, p. 228). Cela de manière à la fois très concrète, puisque son amie et sa mère sont assassinées, et symbolique, car dévoiler l'envers de l'usine pour une femme qui a la carrure d'une « Stakhanova<sup>69</sup> » (*LC*, p. 141), c'est renverser son propre univers. Les conséquences de l'opération rejoignent la spectralité de *Daewoo* lorsqu'une travailleuse électrocutée sur la chaîne de montage et qui, d'une certaine manière, s'en sort à moitié vivante (son enfant meurt dans son ventre), pousse un hurlement venu « de l'autre monde<sup>70</sup> » (*LC*, p. 17).

---

<sup>67</sup> Cette logique n'est plus guère présente dans *Daewoo*, néanmoins elle est citée à comparaître dans les usages récurrents des expressions « C'est beau » (*D*, p. 78 ; 233) et « C'est beau ce » (*D*, p. 29) à propos de paysages industriels (*cf. supra*).

<sup>68</sup> Le *Lexique des termes juridiques* (*op. cit.*) précise : « La succession en déshérence est acquise à l'État. »

<sup>69</sup> Ce surnom (donné par Montoya) érige Rolande en allégorie d'un « modèle » révolu de travail. Dès lors, la perte de son statut d'ouvrière et sa sortie précipitée du texte sont à rapprocher de la disparition d'Arezki, dans *Élise ou la vraie vie*, qu'on a interprétée dans la perspective ranciérienne d'une éradication du *travailleur immigré* au profit de l'*immigré*. Dans *Lorraine Connection*, toutefois, la Stakhanova est intégralement éradiquée.

<sup>70</sup> La dimension fantastique est présente dans le récit d'un autre accident intervenu quelques mois plus tôt, qui reprend – et radicalise – les caractéristiques de celui du sujet de *Sortie d'usine* : « L'ingénieur a eu la tête tranchée net, explique Aïcha. J'ai vu le corps sans tête se redresser. On me dit que c'est impossible, mais moi je l'ai vu, et le sang jaillir par saccades, j'ai senti le sang sur mon visage, mes mains, puis le corps s'est écroulé à mes pieds. » (*LC*, p. 24-25)

La locution soulignée précédemment, très « bonnienne », s'inscrit par conséquent dans un réseau plus large qui associe le « monde » privé au « monde » collectif : Montoya voit dans l'ex-ouvrière « le dernier témoin d'un monde englouti. L'Atlantide, ou pas loin<sup>71</sup> » (*LC*, p. 188) et en déduit son appartenance à « un autre monde » (*LC*, p. 187) que le sien. Sa brève liaison avec Rolande, qui débute sur un mensonge et se termine sur un malentendu, montre que ces univers communiquent peu, ou mal. Leur pluralité antagonique rappelle, chez Bon, les « fractures [qui] courent la surface du monde » (*D*, p. 12), dans l'espace – on le verra – et dans le temps, comme on l'a vu à propos des mémoires concurrentes sur fond d'Amnéville. Cette dernière dimension gagne cependant une couche de plus dans le roman de Manotti dont la première partie se déroule à l'usine, avant et durant la grève : contrairement à *Daewoo*, tout entier postérieur à sa fermeture, *Lorraine Connection* offre une thématization du temps industriel pris sur le vif, à l'instar du premier récit de Bon et de ceux de Linhart et d'Etcherelli.

Une pièce confinée entre quatre parois de tôle grise, traversée de part en part par un convoyeur sur lequel reposent deux rangées d'écrans de télévision et leurs lampes, sous la lumière blanche de rampes de néons, d'où pendent ici et là des fils électriques. Deux lignes de quatre filles se font face, de part et d'autre du convoyeur. Il fait très frais, on va vers l'automne, et quand elles ont pris leur poste, ce matin, il faisait encore nuit. Aussi, bien que toutes les filles se connaissent, et se sentent presque intimes dans ce lieu clos, où l'on travaille quasiment en équipe, cadences et primes collectives, personne n'a envie de parler, car aller vers les nuits longues et les jours courts rend plutôt cafardeux.

Les filles, grises aussi dans leurs blouses courtes, assises le buste penché en avant, les bras tendus, les yeux braqués alternativement sur la forme oblongue et agressive des culs de lampes qui défilent devant elles, et sur les miroirs d'acier poli, inclinés au-dessus de la chaîne, qui leur renvoient interminablement les mêmes images des mêmes lampes sous un autre angle, et comme agrandies, écrasantes. Un très fin fer à souder en main, elles effectuent les derniers points de soudure, puis, à la sortie de leur chaîne, les tubes cathodiques achevés sont convoyés à l'atelier suivant, derrière la paroi de tôle, où ils seront emballés, pour être ensuite stockés, puis expédiés ailleurs, en Pologne, le plus souvent, où ils recevront une carrosserie en plastique et deviendront des téléviseurs.

Les bruits du grand hall de l'usine arrivent aux filles de façon très assourdie, mais ceux du convoyeur claquent entre les tôles, et rythment leur vie. *Clac*, le convoyeur se met en marche, chuintement, deux secondes, les tubes avancent, *clac*, arrêt, chaque fille se penche, grésillement des fers, un, deux, trois, quatre points, dix secondes, les bustes se redressent, Rolande en bout de chaîne, vérifie, d'un coup d'œil, que les soudures sont correctes. [...] (*LC*, p. 11-12)

---

<sup>71</sup> Si les expressions participent de la tendance à la description « géographique » du travail (cf. *supra*), j'y vois un clin d'œil particulier à Linhart et à son « continent perdu » – et englouti (*É*, p. 94).

L'incipit multiplie les références intertextuelles. La vue d'ensemble de l'atelier, l'importance du « bruit » (*ÉV*, p. 76) et la description quasi-géométrique de l'organisation de l'espace découpé par la chaîne – d'abord le « convoyeur », signe d'une euphémisation du vocabulaire du travail également décrite dans *Daewoo* : « La chaîne. Enfin ils disaient ligne de production. » (*D*, p. 256) – rappellent la description liminaire de l'atelier 76 par la narratrice d'*Élise ou la vraie vie*, dont le regard féminin est extériorisé et démultiplié dans toutes les « filles » que fait intervenir le récit à la troisième personne. Ces filles, « grises aussi », ont intégré la couleur de la « tôle grise » qui leur sert de décor selon une transaction inverse à celle qui injectait, chez Linhart, « la couleur [...] sucée » aux ouvriers à « l'objet » fabriqué (*É*, p. 58). S'il ne s'agit plus de voitures mais de téléviseurs, les premières sont métaphoriquement présentes dans l'emploi du terme « carrosserie » pour désigner la coque en plastique des tubes cathodiques : emploi curieux, qui attire l'attention, puisque le vocable, dérivé de « carrosse », est d'ordinaire réservé au domaine automobile<sup>72</sup>. L'action se déroule par ailleurs dans un « atelier de soudure » (*É*, p. 10) semblable au premier lieu d'affectation de l'établi et l'occupation décrite ressemble à celle que Mouloud tente, sans franc succès, de lui enseigner. Si l'action des ouvrières est moins précisément décrite ici, il s'agit toujours de colmater une fissure au moyen de métal en fusion. La dimension d'auto-effacement que prenait l'activité pour l'Algérien (et l'Algérie) intervient violemment à la page suivante : le rendu littéraire de la chaîne, très etcherellien dans son usage d'une langue syncopée qui contrefait le mouvement de son objet, débouche sur l'électrocution susmentionnée.

La description qui précède l'épisode illustre le constat qui l'introduit – « Les bruits [...] du convoyeur [...] rythment leur vie. » – c'est-à-dire qu'elle ancre l'accident dans une routine. Le rythme en question est celui d'une division du temps, qui se décline en secondes comme en points de soudure et surtout avec une précision (« un, deux, trois, quatre points, dix secondes ») qui prend le pas sur le flou saisonnier du premier paragraphe. On allait alors « vers » l'automne,

---

<sup>72</sup> Dans son usage premier à tout le moins : par extension (et dans la langue familière), il peut connoter la conformation physique. On dira d'un athlète qu'il a une « belle carrosserie », à la manière dont Montoya qualifie une femme de « belle mécanique » (*LC*, p. 117) et dont un violeur dit vouloir s'assurer, d'une vieille dame, que « la mécanique est encore en état de marche » (*LC*, p. 209).

« vers » les nuits longues et les jours courts. La récurrence de la préposition approximative souligne la relativité des unités de mesure en présence – les nuits et les jours ne sont longs ou courts que par rapport à d'autres – qui rend poreuses leurs frontières et acceptable un constat aberrant au sens strict : « quand elles ont pris leur poste, ce matin, il faisait encore nuit<sup>73</sup> ». Si l'incipit présente cette temporalité liminaire, cyclique et fondée sur les changements de l'environnement naturel, c'est pour la faire s'annuler elle-même dans l'indistinction di/nocturne et lui substituer immédiatement celle de la chaîne dont il reproduit les effets « artificiels ». Le temps de l'extérieur est incompatible avec le monde industriel, comme dans *Sortie d'usine*, ce que l'absence d'une date en tête de l'incipit prouve par défaut : à partir de la seconde partie du roman, qui en compte quatre, les divisions du texte sont accompagnées de la mention du jour et du mois, du « 15 octobre » (*LC*, p. 69) au « 15 novembre » (*LC*, p. 259), tandis que la première ne comporte rien de tel. Or celle-ci – qui pour autant ne se déroule pas exclusivement à l'intérieur de son périmètre – se termine sur l'incendie de l'usine, dont l'anéantissement marque par conséquent l'entrée en vigueur du calendrier grégorien dans le texte.

Le feu dans la nuit constitue à ce titre un moment pivot ; il établit d'ailleurs un lien sémantique entre la première partie et la seconde qui, bien qu'elle débute à Paris quelques jours plus tard, fait intervenir une « tour Eiffel illuminée » (*LC*, p. 69) dont la vision nocturne captive un polytechnicien comme l'incendie les ouvriers : « En voiture, en vélo, à pied, toute la vallée est venue voir flamber l'usine. » (*LC*, p. 64) L'épisode, qui constitue l'objet de l'enquête de Montoya, est régulièrement commenté par la suite, par divers spectateurs, de manière à créer des effets de redite et de recoupement qui rapprochent curieusement l'écriture du polar de la structure expérimentale de *Daewoo*, mais aussi du témoignage : le détective collecte les leurs auprès des autres personnages et l'addition de ses trouvailles illustre la répétitivité du travail industriel déplorée, entre autres, par Linhart. La fascination qui ressort de l'ensemble des récits de l'incendie en est quelque peu altérée, néanmoins la présence de cette fascination chez Bon la ravive chez Manotti, comme si les flammes de part et d'autre – qu'elles soient « bleues, ou vertes, ou rouges » (*D*, p. 30) ou simplement « très brillantes » (*LC*, p. 64) – s'alimentaient

---

<sup>73</sup> Le télescopage temporel et la perturbation qui s'ensuit pour l'ouvrier sont récurrents dans les témoignages. Robert Piccamiglio les relaie sur le mode humoristique : « ce n'est pas de tout repos de se lever au milieu de la nuit » (Robert Piccamiglio, *Les murs, l'usine*, Monaco, Alphée/Jean-Paul Bertrand, 2010, p. 18).

mutuellement. Elles se reflètent et démultiplient dans les « miroirs » qui parsèment les deux textes, et dont la mention en incipit de *Lorraine Connection* renvoie par conséquent à *Daewoo*.

Dans ce roman, une ancienne ouvrière explique qu'il y en a un pour chaque poste de la chaîne : « une grande tôle polie, un peu concave, où tu te vois toi-même, où tu vois bien que tu te regardes du coin de l'œil » (*D*, p. 145), qui sert de guide pour les opérations à effectuer sur la face avant des postes qui arrivent par l'arrière. L'opération nécessite toutefois un certain ajustement mental puisque le poste « dans le miroir » est « à l'envers » (*D*, p. 146), tout comme l'image d'elles-mêmes que les travailleuses regardent toute la journée. Il y a lieu dès lors de se demander si la conteuse ne fait pas fausse route lorsqu'elle évoque la possibilité d'une « trace » laissée par elle à la surface : si trace il existe, n'est-ce pas aussi « à l'envers » ?

[...] Tout démonté, tout emballé, vendu aux enchères et transporté en Turquie, quelquefois je pense à la fille, là-bas, devant ce même miroir : moi huit ans devant ce miroir, peut-être ça a fini par laisser une trace.

« Il me semble que je la vois, la fille, là-bas dans son usine, et que face à elle reste ce reflet de moi dans l'acier poli. Moi dans l'acier regardant en ce moment la fille, effectuant mes propres gestes.

« Après tout, ici ou là-bas, une télé et les images qu'on y capte, ça doit bien être à peu près pareil aussi. » (*D*, p. 146)

Le vocable « trace » fait penser à Walter Benjamin et la négociation de distance et de contiguïté qui se joue entre les deux sujets, dont l'un devient le reflet – la représentation inversée – de l'autre par le biais de sa propre image contenue dans le miroir rappelle effectivement le rapport du penseur à la trace comme à « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissé ». Or, la notion se définit dans un rapport dialectique avec l'aura<sup>74</sup>, laquelle apparaîtrait, ou plus justement disparaîtrait, dans la phrase finale.

La relation subtile y est ramenée à l'indistinction de la culture de masse, qui fait se rejoindre la reproductibilité des téléviseurs et celle des « images » selon une évolution semblable

---

<sup>74</sup> « Trace et aura. La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissé. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989 [1986], p. 464.)

à celle que décrit Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. En conséquence l'aura, « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il<sup>75</sup> », se perd dans la multiplication des postes sur la chaîne qui fait tourner à vide la « singulière trame d'espace et de temps<sup>76</sup> » nécessaire à son émergence. La trace toutefois n'est pas incompatible avec la sérialité puisqu'elle n'exige pas l'unicité : peut-être – si l'on se permet toutefois de sortir de la logique de Benjamin tout en utilisant ses termes – offre-t-elle une issue à l'œuvre d'art reproductible en mal d'aura. C'est du moins l'avenue que propose *Daewoo*, dans la mesure où « l'ensauvagement » du roman en fait une « œuvre d'art » non exclusivement littéraire. Le regard aux qualités spectrales porté par la trace de la fille dans « l'acier poli » sur une consœur turque imaginaire met en abyme celui du texte sur le monde qu'il agence, particulièrement dans les morceaux de théâtre qui jouent sur « l'effet de miroir » (*D*, p. 193) provoqué chez les spectatrices. La répétition de l'épisode de l'incendie est par ailleurs un moyen de « [s']empar[er] de la chose » narrativement, pour paraphraser le philosophe, de manière à ce qu'elle ne soit plus « maîtresse de nous » comme elle l'est dans le récit initial de l'ouvrière – en d'autres mots de transformer l'aura en trace, si l'on peut dire, ce qui revient simplement à souligner la perte de la première : la trace n'est jamais que sa séquelle évanescence, une « transformation » de l'une à l'autre n'est pas de l'ordre de la pensée de Benjamin.

Le miroir « d'acier poli », conducteur de la pseudo-métamorphose, est désigné dans les mêmes mots dans *Lorraine Connection*. La précision est importante : l'acier renvoie au soubassement archéologique d'une usine qu'on a vue bâtie « sur les ruines de la sidérurgie » (*D*, p. 16). Chez Manotti, l'industrie lourde est un repoussoir à l'usine nouvelle – laquelle est tout aussi « jetable » que chez Bon, puisqu'elle « n'a été ouverte que pour être fermée » (*LC*, p. 14) – et les ouvriers qui y ont œuvré avant « l'effondrement » (*LC*, p. 22) y chérissaient les mêmes « attributs de toujours » du travail (*D*, p. 282) : « Il aimait la chaleur, le bruit, l'effort physique, le danger aussi, et la fraternité qui allait avec. » (*LC*, p. 22) En comparaison, « l'espace » et les « bruits » de la nouvelle usine, ceux-là même qui sont longuement décrits dans les premières pages, sont par deux fois « incohérents » aux yeux de Maréchal. Ils s'opposent en cela au

---

<sup>75</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version, 1935), *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 75.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

« souvenir puissant et rythmé du haut-fourneau, [du] souffle du feu » (*LC*, p. 15) désormais absents, du moins jusqu'à ce que l'incendie ne marque le « retour [du feu] dans sa vallée » (*LC*, p. 66). Ce développement est donc inscrit en filigrane de l'acier réflecteur dès l'incipit<sup>77</sup>, à l'instar de la « trace » de l'ouvrière dans *Daewoo* mais aussi, en accord avec les propositions de Claude Duchet résumées au chapitre 2, de l'énoncé d'une esthétique :

Les filles, grises aussi dans leurs blouses courtes, assises le buste penché en avant, les bras tendus, les yeux braqués alternativement sur la forme oblongue et agressive des culs de lampes qui défilent devant elles, et sur les miroirs d'acier poli, inclinés au-dessus de la chaîne, qui leur renvoient interminablement les mêmes images des mêmes lampes sous un autre angle, et comme agrandies, écrasantes.

Cet énoncé est introduit par une mise en scène de l'expérience littéraire : d'une part la couleur des « filles » est un renvoi intertextuel, de l'autre leur position, pour peu qu'on fasse abstraction de ce qui suit, connote la lecture passionnée. Et si leurs yeux ne sont pas braqués sur un livre, ils le sont néanmoins sur une représentation, en alternance avec ses référents. Ces derniers sont des pièces de téléviseurs, vues de dos avant d'en découvrir la face, à la manière dont Rolande gagnera progressivement une vision globale de l'usine. Dans cette perspective, la mention des « culs » de lampe est révélatrice du rôle catalyseur de la sexualité dans le roman : les métaphores théâtrales et guerrières se cristallisent tour à tour dans des scènes érotiques, au moyen selon le cas de personnages transgenres (*LC*, p. 159) ou de cheveux teints semblables à un « casque » et dont on découvre « l'artifice » (*LC*, p. 192) une fois nus, sans compter l'épisode particulièrement dur de l'agression sexuelle. Si ce dernier gagne une signification « agrandi[e], écrasant[e] » dans le contexte de la véritable guerre que livrent les nantis de *Lorraine Connection* à une « classe ouvrière dynamitée » (*LC*, p. 22) – le viol est une arme<sup>78</sup>, le violeur qui veut « mater » (*LC*, p. 209) sa victime le sait –, le type de représentation que définit la fin du passage s'applique, curieusement, davantage à *Daewoo*.

---

<sup>77</sup> Le court-circuit qui électrocute Émilienne peu après déclenche par ailleurs un début d'incendie : « un fil brûle jusqu'à la rampe de néon, flammèches jaune orangé, et très forte odeur de caoutchouc cramé » (*LC*, p. 13).

<sup>78</sup> L'expression est à prendre au sens littéral. Cf. Sandrine Ricci, *Avant de tuer les femmes, vous devez les violer ! Rwanda : rapports de sexe et génocide des tutsi*, Paris, Syllepse, 2014, 240 p.

## « Les mêmes images sous un autre angle, et comme agrandies, écrasantes »

Le pluriel de la formule et la répétition du défilé « interminablement » recommencé des lampes sur la chaîne correspondent bien à la construction du roman de Bon. Ces lampes sont réfléchies dans des miroirs d'acier, soit des miroirs industriels qui renvoient une image déformée de leur objet (également industriel) à la manière dont *Daewoo* crée une représentation particulière de Daewoo au moyen de Daewoo. Lorsque le narrateur « ins[ère] le micro de [s]on Sony MiniDisc dans un gros tuyau de fonte, qui amplifi[e] le bruit là-bas de l'excavateur et de la pelleteuse » (*D*, p. 78), il transforme l'environnement de l'usine qu'on démonte en utilisant l'un de ses composants – le tuyau – comme outil de cette transformation. Il est notable que sa matière rapproche l'instrument du « cube de fonte » imposé à Demarcy (*É*, p. 165), dans *L'établi*, à ceci près qu'il est creux. Par conséquent c'est l'un de ces « trous », qui faisaient la force de l'ancien établi mais favorisaient aussi une communication imaginaire avec l'extérieur de l'usine (*É*, p. 63), qui fait naître ici une « musique fantastique » (*D*, p. 78). Or, tout imprégnée qu'elle soit du milieu qui la génère, celle-ci relève d'un type de création a priori interdit par ce milieu<sup>79</sup>, qui du même coup prohibe la communication susmentionnée : « Le monde ici, avec l'autoroute d'un côté et les immeubles de l'autre, ne prête pas à poème, ni à la création de mondes fantastiques. » (*D*, p. 118-9) Le monde exclut la création de mondes, et pourtant le roman qu'on a entre les mains prouve le contraire autant que la musique qui lui emprunte son côté « fantastique ». Les nombreuses comparaisons artistiques sont dès lors à prendre au pied de la lettre : « l'image pure et abstraite » du hall vide est vraiment « un Rothko » (*D*, p. 80) et les piles de tubes cathodiques des « sculptures » (*D*, p. 145)<sup>80</sup> – du moins, c'est ce que le texte cherche à réaliser.

Pour y parvenir il opère une transmutation du réel, qui s'oppose à la reproduction plate qu'en propose « la fresque offerte par Daewoo à ses ouvrières » (*D*, p. 125) à Fameck. « En quatre mètres sur trois [...], un paysage de colline sous un ciel noir, et dans le ciel la foudre. Et sous la foudre un immense téléviseur, dont l'écran répétait le paysage avec la même foudre qui

---

<sup>79</sup> Une relation rejouée dans l'échange du narrateur avec la gardienne de sécurité de l'usine vide. Lorsqu'il lui dit « C'est beau », elle lui répond « C'est interdit » (*D*, p. 78).

<sup>80</sup> Cela implique aussi que les parallèles tracés avec les conditions de vie dépeintes dans *Les misérables* (*D*, p. 55) ou *Germinal* (*D*, p. 38 ; 144) sont, eux aussi, effectifs...

s'y reproduisait. Ambition esthétique considérable. » Le paysage mis en abyme sur l'écran est identique au paysage qui l'encadre et il en recèle la copie conforme. Ou presque, puisque des détails se perdent à chaque fois ; toute nouvelle miniaturisation dégrade la précédente et l'original, ce qui rappelle la définition platonicienne, très péjorative, de la *mimesis*. Pour les bannir de la cité idéale, le philosophe argue que les poètes sont « éloignés de deux degrés de la vérité » : imitateurs de simulacres (les objets, eux-mêmes copie d'une essence idéale inatteignable), ils ne créent que des versions avilies du réel<sup>81</sup>. Au contraire de cette copie qui semble aussi inintéressante qu'elle se veut grandiose – la réplique du téléviseur mime celle des « images qu'on y capte » (*D*, p. 146), peu importe le pays où l'on se trouve –, *Daewoo* reproduit le geste par lequel Aristote cherche à rehausser la *mimesis* en en soulignant, paradoxalement, la grande banalité. « En œuvrant à d'autres manières de voir et de donner à voir une aire de repos ou de service sur l'autoroute, un parking, une cabine téléphonique, une cage d'escalier, une couchette de train ou encore un tapis roulant dans un aéroport<sup>82</sup> », dans les mots d'Alexandre Dauge-Roth, Bon montre le degré zéro de la représentation et en fait du même coup, et à l'instar d'Aristote, une pratique extrêmement commune<sup>83</sup>. Il s'agit d'une aptitude à produire et reconnaître des modèles intellectualisés du monde sensible, soit d'une opération de médiation de la raison sur la perception qui serait à l'origine de toute connaissance. La part de médiation, figurée plus haut par le « tuyau de fonte », exclut la reproduction à l'identique d'un modèle idéal – forcément décevante – tentée par le peintre de la fresque qui n'a manifestement pas lu Platon. Elle est au contraire extrêmement présente dans *Daewoo*, voire soulignée par les procédés textuels et théâtraux. Cela explique peut-être que le « plaisir » suscité pour Aristote par l'identification de l'objet représenté soit si grand : « l'effet de miroir » (*D*, p. 193) mentionné plus haut déclenche la joie et le rire d'une ouvrière, Marie Durud, du « simple fait de reconnaître sur scène ce qu'on avait soi-même induit ».

---

<sup>81</sup> Platon, *La République*, trad. Jacques Cazeaux, Paris, Librairie générale française, 1995 [380 ACN], livre X, p. 449.

<sup>82</sup> Alexandre Dauge-Roth, « Du non-lieu au lieu-dit : Plaidoyers de François Bon pour une urbanité contemporaine », dans Jeanne Garance (dir.), *Discursive Geographies: Writing Space and Place in French / Géographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 237.

<sup>83</sup> Elle l'est tellement qu'elle permet, dans la *Poétique*, de définir l'être humain comme animal mimétique. (Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990 [vers 335 ACN], 1448 b, l. 5.)

La dernière proposition suppose une connaissance intime et une certaine implication personnelle du sujet vis-à-vis de cet objet : un souvenir relaté par Marie au narrateur, à propos de son amie Yann, est à l'origine du dialogue qu'elle entend. Les deux épisodes – le récit (« *chômage, vie privée* ») et sa mise en théâtre (« *théâtre : chômage et vie privée, le sac* ») – se suivent dans le roman, de façon à explorer et décortiquer le processus de représentation. Les phases successives ne sont pas sans rappeler le découpage qu'effectue Paul Ricœur en *mimesis* I, II et III en fonction des trois temps de la liaison qu'elles établissent, selon lui, entre le monde et le « moi ». L'élément de la durée est essentiel : l'articulation temporelle de la mise en récit (ou en théâtre) du réel confirme la nature créatrice de l'imitation, sa remise en forme interdisant à nouveau un simple décalque. La « source » est néanmoins présente et son assimilation donne son sens à la *mimesis* I : « imiter ou représenter l'action, explique Ricœur, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain<sup>84</sup> ». Or ce stade, soit l'expérience directe de sa relation avec Yann par Marie, est évacuée du roman qui n'en présente que deux transpositions successives : le monde « de l'après », s'il est médiatisation de ce qui vient « avant », en est toujours aussi nettement séparé. Il intègre même cette fracture dans la mesure où il agence plusieurs paliers distincts, dans le temps et la représentation. Ainsi la seconde version de l'épisode épure la première – elle réduit son action à l'essentiel et donne à Marie et Yann des prénoms choisis parmi « les premiers noms de femme inscrits dans la Bible » (*D*, p. 114) –, à la manière dont la *mimesis* III relève d'une « utilisation exemplaire [des faits décrits] à des fins morales ou politiques<sup>85</sup> ». De telles fins sont présentes dans l'entreprise théâtrale, qui vise à faire venir « les gens » (*D*, p. 249) des villes avoisinantes dans le bâtiment vide de l'usine pour y contempler le monument aux mortes (*cf. supra*) des ouvrières licenciées. Autrement dit, le « rêve initial de théâtre » – qui ne se réalise pas – annule un temps la non-communicabilité de l'usine et du « civil », (*SU*, p. 93) observée dans *Sortie d'usine*, en faisant pénétrer le second dans la première.

---

<sup>84</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983, p. 100.

<sup>85</sup> C'est Alexandre Gefen qui synthétise la pensée de Ricœur : *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 60. Gunter Gebauer et Christoph Wulf parlent quant à eux de *mimesis* sociale, soit le phénomène par lequel la littérature peut devenir objet mimétique en influençant des types de comportements collectifs. (*Mimésis. Culture – art – société*, trad. Nathalie Heyblom, Paris, Cerf, 2005 [1992], p. 42-44.)

Il résorbe ainsi, au conditionnel, les « fractures [qui] courent la surface du monde » (*D*, p. 12), entreprise délirante puisque les mots qui constituent sa matière première sont des représentations objectives de ces fractures, comme ils incarnent phonétiquement le refus énoncé par la première phrase du roman. Cela explique que la formule revienne presque telle quelle trois pages plus loin – « les fractures graves qui courent aujourd'hui la surface du vieux monde » (*D*, p. 15) –, de manière à simplement réitérer l'état de fait en ajoutant à la métaphore spatiale une profondeur temporelle. Les vocables réagissent à et reproduisent la scission par la « diffraction des langages » (*D*, p. 12) que le narrateur entend convoquer pour restituer des réalités « évincé[es] » par « la vie moderne » et illustrées par l'« icône des toits en triangle sous une cheminée fumante » vis-à-vis duquel il réitère, en fin d'incipit, sa volonté de « refuser l'effacement » (*D*, p. 14). Entre ces deux refus préliminaires, dont le redoublement fait surtout craindre la fragilité, se construit un programme linguistique qui vise la coïncidence du langage à la société et à ses clivages, particulièrement économiques. La division de base est binaire : d'un côté « les mots à voix posée et propres des puissants », de l'autre « les mots de ceux qui [...] n'en peuvent, [...] entre reclassement et chômage » (*D*, p. 12). Mais à chacune des catégories viendront peu à peu se greffer des voix multiples dont l'agencement choral réalise le programme susmentionné, afin que le roman puisse éventuellement mettre à jour les « fractures » de la croûte terrestre et de la société et, ainsi, « honorer jusqu'en ce lieu la si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent » (*D*, p. 10).

Cette dernière tension, qui déplace celle que *Paysage fer* déployait entre « la chose humaine et [l]es choses tout court » (*Pf*, p. 120), est liée dans la citation précédente à un endroit, comme les « fractures » l'étaient à la planète. Il s'agit plus précisément de l'usine vide dans laquelle le narrateur voulait introduire le monde extérieur, lequel en est toutefois interdit d'accès : « le vigile[, qui] f[ait] signe qu'on ne passe pas » (*D*, p. 11), se porte garant de la frontière dedans/dehors, soit d'une des oppositions binaires caractéristiques de notre perception de l'espace, selon Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino. (La ville est appréhendée en regard de la campagne, par exemple, et l'espace public de l'espace privé<sup>86</sup>.) Semblable partition est lisible dans *Daewoo* et le « rêve de théâtre » n'y fait rien : le territoire de l'usine désertée est

---

<sup>86</sup> Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 303-304.

strictement séparé du reste, on en parle comme de « ce qui demeure, de l'autre côté du grillage, fixe et irréversible, et négligé désormais de tous les camions du monde » (*D*, p. 10). À la ségrégation de l'espace se surimpose celle du temps, qui s'arrête à l'intérieur de l'usine – si « l'histoire ailleurs déjà a repris », c'est qu'ici elle se fige – alors qu'il déferle au rythme de camions qui « vous frôlent au passage, assourdissants », à l'extérieur. Le découpage dans une dimension se répercute dans l'autre, une particularité récurrente chez Bon : *Paysage fer*, tout entier énoncé de l'intérieur d'un train à l'horaire réglé, décrit les vestiges industriels chargés de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle situés de l'autre côté de la vitre<sup>87</sup>.

Le télescopage spatio-temporel rejoint un autre constat des Molino, qui de la tendance partagée – du moins en Occident – à parler du temps, au sens propre, avec des expressions spatiales (on dit notamment qu'il « coule ») déduisent une primauté de l'espace sur le temps dans l'expérience humaine du monde<sup>88</sup>. S'il n'est pas certain qu'il implique une telle hiérarchie, le lien linguistique des deux dimensions, qui n'apparaît pas pour la première fois dans cette étude – qu'on pense à la temporalité « aquatique » de la chaîne de montage chez Linhart et Etcherelli –, est porté ici à un degré inédit dans la mesure où sa partie matérielle, l'espace, devient métaphorique et conséquemment aussi insaisissable que son pendant temporel. L'image tectonique des « fractures qui courent le monde » et celle, sismique, des « pans entiers » que la société « laisse s'effondrer » (*D*, p. 12) s'inscrivent dans une réflexion sur la disparition effective d'univers particuliers ; elles n'en sont pas moins intangibles et, pourtant, liées dans le temps au moment de la « page qu'on tourne » (*D*, p. 35). Cette dernière expression et le mouvement d'oscillation qu'elle implique rappellent le rôle de « pivot » que Ricœur prête à la *mimesis* II, là encore en lien avec la durée : cette étape de la représentation « tire son intelligibilité de sa faculté de médiation [entre temps et récit], qui est de conduire de l'amont à l'aval du texte, de transfigurer l'amont en aval par son pouvoir de configuration<sup>89</sup> ».

Les nombreux mouvements de « bascules » du texte se répercutent encore dans une nouvelle sphère, c'est-à-dire que les phénomènes décrits par le texte dans l'espace, concret ou

---

<sup>87</sup> Le lien est resserré par Nadia Nasserri lorsqu'elle explique pourquoi « les heures d'une usine » lui manquent : « Si on aime un voyage en train, c'est parce qu'on en sait la durée. C'est cela, dont on ne fait pas le deuil : ils ont brisé la durée. » (*D*, p. 154)

<sup>88</sup> Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 301.

<sup>89</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 86.

non, et le temps non seulement infléchissent sa forme mais participent d'une réflexion sur la manière dont celle-ci travaille le matériau brut de la circonstance. Réflexion en quelque sorte « extratextuelle », puisque Ricœur explique que « les lois internes de l'œuvre littéraire » relèvent de « la seule abstraction de *mimesis* II » : l'insertion de cette dernière dans un continuum permet dès lors « de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir<sup>90</sup> ». Autrement dit (et avec un peu moins d'infinifits substantivés), la triple *mimesis* propose une herméneutique de la représentation de sa genèse à sa réception, tout en insistant sur le poids éthique du phénomène qui, par sa position médiane et médiatrice, instaure le lien de l'humain au monde et lui permet de transmettre son expérience de celui-ci. Les épisodes théâtraux et leur confrontation aux récits dont ils sont inspirés – on peut considérer que celui de Marie sur Yann fait office de deuxième stade de la *mimesis*, laquelle est bouclée dans « *théâtre : chômage et vie privée, le sac* » – couvrent les phases terminales du processus, dont on a vu toutefois que les premières sont absentes. Cela signifie que l'expérience est transmise, mais pas réalisée, selon les termes d'une curieuse déshérence à rebours : cette fois-ci, c'est l'objet de l'héritage qui fait défaut, pas l'héritier. Dans la mesure du moins où le public est au rendez-vous, ce qui n'est pas certain puisque le « rêve de théâtre » n'advient pas et que les seules spectatrices homologuées par le texte sont celles-là même qui « reconn[aisent] sur scène ce qu'[elles y ont] induit » (*D*, p. 193)<sup>91</sup>. Transmise à elle-même, l'expérience risque le court-circuit, d'autant que cette transmission prend de plus en plus de place : la fréquence des extraits dramatiques augmente au fur et à mesure du roman, à un rythme qui laisse présager que la *mimesis* III prendra éventuellement le pas sur la deuxième<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> L'univers post-exotique grossit encore la situation dépeinte : les vellétés théâtrales des personnages d'Antoine Voldine sont aussi foisonnantes qu'intransitives. « Nul ne manifest[e] jamais l'intention d'assister à l'événement et, le soir venu, la salle rest[e] vide », déplore à répétition un conférencier (*Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999, p. 85), tandis que « l'absence de spectateurs [est] un phénomène avec lequel Schlumm coexist[e] pacifiquement depuis toujours » (*Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil, 2004, p. 106). *Le Monologue de Dondog* enfonce le clou : la pièce non seulement n'attire aucun public mais suscite le désistement massif de ses comédiens... (*Dondog, op. cit.*, p. 271-273.)

<sup>92</sup> Dans la perspective de la représentation politique discutée plus haut, cette « théâtralisation » grandissante du roman est également à relier à l'extension de la politique spectacle.

La représentation, reçue ou non, est dans tous les cas liée à une transformation : le bruit ambiant de l'usine ne devient « musique fantastique » qu'au terme d'un passage par le tuyau et la rupture de Yann devient théâtre au prix d'un déplacement de focale qui met tout le poids psychologique du mal-être conjugal dans son sac « si lourd » (*D*, p. 195). Le premier exemple confirme que les moyens de cette métamorphose fictionnelle sont dépendants de la nature de son objet, un impératif énoncé par l'exergue emprunté à Rabelais : « *Et là commençay à penser qu'il est bien vray ce que l'on dit, que la moitié du monde ne sçay pas comment l'autre vit.* » (*D*, p. 7) Ce ne sont pas des vers, pourtant le rythme interne de la phrase fait rimer ce que l'on « dit » et ce que l'on « vit », en l'occurrence les fameuses « fractures qui courent la surface du monde », reportées ici à l'ignorance d'une « moitié du monde » à l'endroit des conditions d'existence de l'autre. Si l'utilisation d'un article défini pour désigner la première peut donner à penser que les deux moitiés sont interchangeable et se méconnaissent mutuellement, ce n'est pas nécessairement le cas et l'on peut aussi supposer qu'une moitié spécifique du monde ne voit même pas l'autre, ou ne veut pas la voir, tant elle est centrée sur elle-même. C'est ce qui se passe dans *Daewoo*, où le passage de trois ouvrières et de trois hommes riches sur le plateau de télévision de *La vie comment c'est*, sur le thème « les riches et les pauvres », scelle la connivence de l'animatrice avec les premiers – ils sortent ensuite au restaurant, en laissant les pauvresses derrière – et conforte « l'ordre normal du monde » (*D*, p. 57).

Cet « ordre » renvoie les ouvrières à *Daewoo* et à rien d'autre, du moins l'émission à contenu hautement sociologique le suggère par son montage d'images tirées de la vie de ses participants. Autrement dit, le média scelle la représentation sociale binaire en condamnant la fraction désavantagée de la population à assurer sa transmission au moyen des téléviseurs qu'elle assemble. Or *Daewoo* est fermée, le tube cathodique une technologie périmée, et les « pauvres » de l'émission comme leurs anciennes camarades conséquemment « superflues » (*D*, p. 29), selon le mot de Maryse P. qui le reprend de Sylvia. Les superflues évoluent en marge du travail et des formes d'échange socialement consacrées, à la manière des « surnuméraires » dont Robert Castel retrace l'évolution historique sur les pourtours de « la question sociale ». Et de fait elles sont une expression contemporaine de la *désaffiliation* que le sociologue cherche à saisir en termes parfois très proches de ceux de Bon : contrairement à l'exclusion, qui désigne

un état de fait immobile, la désaffiliation tient d'un mouvement qu'on ne peut comprendre à moins de « réinscrire les déficits dans des trajectoires, renvoyer à des dynamiques plus larges, être attentif aux points de bascule qui génèrent les états limites<sup>93</sup> ». Les surnuméraires « basculent » dans une zone de flottaison se déployant dans les interstices de la structure de la société, une « zone de vulnérabilité<sup>94</sup> » dont les superflus de *Daewoo*, mortes ou vives, soulignent la dimension fantomatique déjà lisible entre les lignes de Castel.

En contrepartie, l'usine fonctionnelle représentait à tout le moins une affiliation, si précaire et difficile, à cette structure, ce qui explique qu'elle est jusqu'à un certain point regrettée par les anciennes ouvrières : « La vie n'est pas si dure, en usine, pas si triste que vous voulez le faire croire. » (*D*, p. 276), reproche l'une au narrateur. Une autre identifie justement l'objet de ce regret à l'intégration sociale lorsqu'elle remarque que « là-bas au travail on pleurait, on s'engueulait, même si on se tirait la gueule il n'y avait pas d'isolement » (*D*, p. 63). L'endroit créait des liens, jusque dans l'adversité, ce qui fait affirmer à Inkel « qu'un rapport de force proprement politique ne peut exister qu'à partir de l'usine, sans quoi [la] parole [des ouvrières] ne dispose plus d'aucune place<sup>95</sup> ». Le critique voit dans ce rapport complexe le signe de l'apparition d'un « litige », au sens ranciérien du terme :

Le litige politique se différencie de tout conflit d'intérêts entre parties constituées de la population puisqu'il est un conflit sur le compte même des parties. Il n'est pas une discussion entre partenaires mais une interlocution qui *met en jeu* la situation même d'interlocution<sup>96</sup>.

Le rapport toutefois est révolu et avec lui le litige et les « communautés polémiques » qui l'animent et « *mettent en jeu* l'opposition [... de] la logique policière de la distribution des places

---

<sup>93</sup> Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Fayard, 1995, p. 15. Le second repoussoir utilisé par Castel pour définir la désaffiliation est l'exploitation. L'exploité a tout de même une place dans la société, le surnuméraire ne possède pas ou plus les compétences convertibles en « valeurs sociales » nécessaires au maintien de cette place : il est relégué à l'inexistence sociale (p. 20-22).

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 17.

<sup>96</sup> Jacques Rancière, « Démocratie ou consensus », dans *La mésentente. Politique et philosophie*, *op. cit.*, p. 140-141. Je souligne.

et la logique politique du trait égalitaire<sup>97</sup> ». La reprise par le philosophe de l'expression de « mise en jeu » fait écho à la théâtralité qu'on l'a vu développer à l'égard de la scission du *dèmos* dans « De l'archi-politique à la méta-politique ». S'il ne s'agit pas ici d'une « mise en scène », la discussion porte néanmoins sur les *formes* de la démocratie, soit d'une des réalités réfléchies par la dimension théâtrale du roman au moyen d'un questionnement conjoint sur les représentations littéraire et politique. Or, si ce litige est consubstantiel au dispositif démocratique, il en résulte que le texte « met en jeu » la perte de ce dernier, comme d'une certaine manière *Élise ou la vraie vie* qui montrait son renoncement à l'idée fondatrice de « peuple ». Mais tandis qu'*Élise* pavait la voie à la « post-démocratie », *Daewoo* problématise, à rebours, les conditions d'émergence du litige politique par la réactivation des voix ouvrières qui constituent la trame du texte et ce que j'ai voulu interpréter comme son « monde ». Le tout en quasi-simultanéité, selon l'une des « bascules » devenues familières.

Cela signifie également que le mode de représentation mis en branle par le texte est directement mobilisé par l'apparition/disparition du litige, puisque ce mode fonctionne selon « l'auto-génération » de *Daewoo* par *Daewoo* suggérée ci-dessus<sup>98</sup>. Inkel abonde dans le même sens lorsqu'il fait de l'usine un « adjuvant nécessaire à la parole, à la faculté de rêver, à la vie même<sup>99</sup> ». Pour étayer ce dernier constat, il se base sur la capacité de Sylvia à « invent[er] des fables » (*D*, p. 26) sur la chaîne de montage. Je préciserai que malgré toutes les libertés prises par la narratrice vis-à-vis de son objet, ses « histoires » ne sont pas invention pure mais le résumé des films qu'elle « faisait des kilomètres pour aller voir » : « Sylvia, la charrient ses camarades, ton histoire elle est plus longue que le film, Sylvia tu inventes, t'en rajoutes... » (*D*, p. 27) L'usine favorise bien l'éclosion d'une pensée qu'elle est conçue pour engourdir – elle « permet de rêver à la suite<sup>100</sup> », dit Inkel, alors que sa fermeture « bris[e] la durée » (*D*, p. 154) et conséquemment raye la suite –, néanmoins cette pensée est produite par l'altération d'une

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 141. Je souligne. Pour Rancière la « police » ne désigne pas les forces de l'ordre mais « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et des fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution », soit ce que le langage courant appelle « politique ». (Jacques Rancière, « Le tort : politique et police », dans *La mésestante. Politique et philosophie, op. cit.*, p. 51.)

<sup>98</sup> On remarque par ailleurs que la pièce prise pour modèle par l'une des actrices de théâtre, *Les Suppliantes* d'Eschyle, « est juste ce moment, une bascule » (*D*, p. 115), dans une *mise en jeu* de rapports politiques.

<sup>99</sup> Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 19.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 17.

donnée préalable et c'est ce processus de « transformation de la matière » qui lui donne son sens : du film vu par Sylvia on ne connaît pas plus le titre qu'on ne rencontre Yann.

Le changement est affaire de perspective, ce que le W décrit plus haut, soit le « souvenir » d'un autre texte, montre encore. Après le premier récit qui en est donné, qui allie le gigantisme des lettres aux dimensions imposantes du « bras jaune » d'une grue (*D*, p. 90), le moment crucial du retrait du nom de l'usine est mis en théâtre dans le dernier dialogue, significativement intitulé « *théâtre, fin : perspective* », selon un changement complet de focalisation. Dans le cadre de sa relation d'une mission d'intérim, Tsilla dit entrevoir, de loin et par la fenêtre, « les petites silhouettes noires minuscules, grimpées tout en haut, [d]es hommes qui démont[ent] l'enseigne » (*D*, p. 283). Minimisée par deux fois, cette occurrence de l'événement à la fois concentre la négociation d'une distance vis-à-vis de l'objet nécessaire à son rendu esthétique, que j'ai tenté de comprendre au moyen des réflexions à partir de la trace et de l'aura de Benjamin, et met en relation les différentes strates mémorielles du texte. À l'instar de l'enseigne disparue dont on « vo[it] encore l'ombre » (*D*, p. 287) – comme Sylvia fait planer la sienne sur le roman –, les « hauts fourneaux rouillés d'Uckange » (*D*, p. 285) se découpent eux aussi dans le ciel mis en scène. Ou plus justement, à l'instar des hommes qui démontent la première, car c'est la « silhouette » des seconds que dit apercevoir Tsilla d'un mot qui annonce la suite et la fin de leur emploi : « devant chaque usine ayant licencié son personnel, imagine plus tôt le narrateur, on établirait un champ de pareilles silhouettes de contreplaqué » (*D*, p. 120).

\*

Les ruines enterrent à nouveau les usines jetables, celles-là mêmes qui ont été jetées du même coup le savent. Pour elles-mêmes, et pour ceux et celles qui suivront, en l'occurrence les perdants de la « flexibilité » du travail – sa précarisation thématifiée par *Composants*. De ce roman et du phénomène qu'il décrit il sera question dans un chapitre terminal et à l'issue du parcours de l'œuvre de François Bon qui, débuté au seuil de *Sortie d'usine*, prend fin au portail fermé de *Daewoo* auquel se bute le train de *Paysage fer*, non sans qu'on ait observé au passage,

ou par la vitre, les usines et l'entreprise de *L'établi*, *Lorraine Connection* et *Nous étions des êtres vivants*. Comme Tsilla ou bientôt les « silhouettes » qui s'agitent sur le toit, le sujet de Thierry Beinstingel ne choisit pas l'intérim, il y est réduit par l'action des « cycles économiques » (*D*, p. 109) ou supposés tels : « On est les superflues, [Sylvia] avait ajouté. » (*D*, p. 29)

**Thierry Beinstingel**

**Le travail et son double**

## CHAPITRE 5

# La marge

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.*

– Arthur Rimbaud, « Voyelles », 1871 –

*Après l'homme, le Horla.*

– Guy de Maupassant, *Le Horla*, 1887 –

*Composants* n'est pas que le titre d'un roman de Thierry Beinstingel. C'est d'abord celui du catalogue que le grossiste Méca-Industries propose de son inventaire, *Engrenages et composants mécaniques*. Le volume compte « mille trente-deux pages » (C, p. 91), beaucoup plus que celui de Beinstingel, qu'il dépasse aussi en longueur et en hauteur vu son format « magazine ». Une question peut naître devant ce divorce : et si l'objet principal qui en englobe un autre était l'élément diégétique, pas le livre qui ne porte qu'une fraction de son nom ? À l'instar du second le catalogue est un « vrai roman » (C, p. 49), qu'on « li[t ...] dans le train » (C, p. 91), comme les co-passagers du descripteur de *Paysage fer* lisent à l'occasion « un livre de Jean Échenoz » (Pf, p. 60). Car non content de partager avec l'œuvre de François Bon le parti pris pour les « choses » rendu manifeste par la présence récurrente du catalogue, *Composants* décrit dix fois un même trajet effectué en train et en autobus (cinq allers, cinq retours) et traduit les tâches effectuées durant un intérim par son personnage principal au moyen d'une syntaxe volontiers hachée ou minimale. Cette forte parenté avec Bon se perçoit aussi dans le partage de plusieurs réseaux intertextuels et, un peu à la manière de Nathalie Kuperman, dans la prise en compte de phénomènes et de préoccupations historiques communs. Le texte se présente dès lors comme le point de convergence des fils sémantiques et formels identifiés jusqu'ici dans la représentation contemporaine du travail, dont il reflète également le dialogue avec une histoire plus ancienne : lorsqu'on découvre finalement le visage de son sujet, qui s'aperçoit parmi d'autres dans un miroir, c'est un « visage étranger déjà vieux, apparaissant brusquement plus

vieux que les voisins » (C, p. 219) qui apparaît. Cette contemplation réflexive pave par ailleurs la voie à un approfondissement de la réflexion sur la représentation, laquelle fait se rejoindre, tels l'intérimaire et son reflet, ses deux versants identifiés au chapitre 3.

Si l'excipit adjoint quelques pages plus loin une dimension lyrique au catalogue romanesque, manière d'en faire une « œuvre totale » – « Le catalogue est un recueil de poèmes, le temps perdu des livres le composant. » (C, p. 225) –, il en fait aussi le récipiendaire d'un « temps perdu », c'est-à-dire d'une métonymie du travail (*cf. supra*) adaptée à la précarité décrite par le texte : dans ses *Carnets d'un intérimaire*, Daniel Martinez se perçoit comme partie d'une « main-d'œuvre supplémentaire et bon marché destinée à rattraper le temps perdu<sup>1</sup> ». Le personnage de Beinstingel s'en tient pour sa part aux explications du dictionnaire – « intérim [...] : espace de temps pendant lequel une fonction est remplie par un autre que par le titulaire » (C, p. 155) –, temporelles elles aussi mais désuètes en ce qu'elles relèvent d'un cadre juridique périmé<sup>2</sup>. Un intérimaire ne remplace plus nécessairement un titulaire absent : ce n'est pas le cas de celui de *Composants*, qui critique à bon escient la définition « vague » et « abstrait[e] » du dictionnaire mais n'en est pas moins exclu. La marginalisation liée à son statut va dès lors de pair avec une marginalisation par le langage, qui rappelle que le « temps perdu » cité plus haut est aussi celui des livres. Celui de la *Recherche* peut-être, mais, surtout, celui des textes qui observent cette perte du temps *et* du travail, ainsi que sa mise en discours qui la situe dans un paysage en déshérence, au long d'une chaîne de montage ou au gré d'un « Passage ».

Des chapitres qui précèdent il ressort en effet que la notion de perte est en voie de devenir consubstantielle au travail dans l'ensemble des représentations qu'en propose la littérature. Ces dernières généralisent par conséquent le précarat à toutes les formes de salariat, qu'elles soient

---

<sup>1</sup> Daniel Martinez, *Carnets d'un intérimaire*, Marseille, Agone, 2003, p. 21.

<sup>2</sup> Antoine Lyon-Caen et Antoine Jeammaud expliquent que si « les réformes apportées en 1982 [dans le cadre des lois Auroux] aux régimes du contrat à durée déterminée et du travail temporaire tendaient précisément à limiter le recours à ces formules, accusées de marginaliser par rapport à la collectivité des travailleurs de l'entreprise [...], la politique gouvernementale est progressivement revenue à une doctrine moins hostile à l'embauche précaire : dans le cadre législatif inchangé de 1982, quelques textes réglementaires ont d'abord élargi les possibilités du recours au contrat à durée déterminée, puis la loi du 25 juillet 1985 a délibérément augmenté les cas de recours à cette forme de travail précaire ainsi qu'au travail intérimaire » (Antoine Lyon-Caen et Antoine Jeammaud, « France », dans Antoine Lyon-Caen et Antoine Jeammaud (dir.), *Droit du travail, démocratie et crise en Europe occidentale et en Amérique*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 37).

empiriquement précaires ou non. Cela revient d'une part à projeter l'aboutissement du mouvement actuel, puisqu'un nombre toujours croissant d'individus est touché par la fragilisation de leur emploi<sup>3</sup>, et, d'autre part, à souligner l'apport direct des stratégies entrepreneuriales actuelles (problématisées par *Nous étions des êtres vivants*) et des politiques économiques (disséquées par *Daewoo*) à ce mouvement<sup>4</sup>. Le participe présent qui clôt l'excipit (« Le catalogue est un recueil de poèmes, le temps perdu des livres le composant. ») resserre ce lien entre travail et littérature, comme le ferait une « courroie Synchronflex en Polyuréthane<sup>5</sup> » (C, p. 24), voire le coule dans la boucle – le « roulement à bille » qui orne la couverture du catalogue ? (C, p. 91) – tracée entre le titre du texte et son dernier mot et, par extension du mouvement communiqué du roulement à la courroie, entre le début et la fin de l'histoire socio-littéraire qu'il « contient ». Il transforme par ailleurs cette relation formelle en relation d'identité entre le temps perdu, le catalogue et le roman, et fusionne au passage les deux derniers éléments par la singularisation du pluriel. Le roman-catalogue est du même coup érigé en « essence » du composant mécanique et sa « perfection » incarnée par le roulement, dont le narrateur apprécie les « reflets de l'acier, [le] lissage, [le] chatolement, le léger chanfrein dépoli sur la tranche » (C, p. 91).

Cette remarque est importante à deux titres complémentaires. Elle montre d'abord que quarante ans d'« émiettement » intensif du travail plus tard, les « opération[s] technique[s] et

---

<sup>3</sup> Dans les secteurs industriels, les chiffres donnent le vertige. L'industrie automobile par exemple utilise l'intérim comme outil de flexibilité, à 70 % dans les usines d'équipementiers et à 30 ou 40 % dans les ateliers de construction. L'évolution globale est très marquée depuis le début des années 1980 : les enquêtes de l'INSEE montrent que le nombre d'emplois précaires – CDD, intérim, stages et contrats aidés à l'apprentissage – a été multiplié par 2,7 entre 1982 (736 000) et 1998 (près de 2 millions). (Serge Paugam, *Le salaridé de la précarité*, Paris, PUF, 2000, p. 65.) Dans le marché du travail qui se dessine, une multitude d'emplois précaires gravite autour d'un centre relativement stable : c'est l'image de la nouvelle « question sociale » selon Robert Castel, qui montre comment la frange précaire n'est progressivement plus soumise à l'attraction du centre et va se perdre dans les confins de la *désaffiliation*. (Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Fayard, 1995, 813 p.)

<sup>4</sup> Cf. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011 [1999], p. 328-342. Les auteurs montrent que « la multiplication des travailleurs précaires [depuis les années 1980 est] le résultat des nouvelles stratégies des entreprises » (p. 331). Une dualisation du salariat est ainsi créée, y compris sur un même site où les travailleurs peuvent relever de plusieurs employeurs, selon plusieurs types de contrats et avec des règles salariales complètement différentes.

<sup>5</sup> Les termes techniques du texte sont en italique – autrement dit, les *composants* particuliers sont soulignés à la manière du titre du roman. Dans les citations, ce style est toujours attribuable à Thierry Beinstingel, non à moi.

tout humaine[s] d'ajustement<sup>6</sup> » dont Linhart, lecteur de Friedmann<sup>7</sup>, montrait le gommage progressif au profit des « surfaces lisses » (*É*, p. 58) et de « l'apparence [...] parfaite » (*É*, p. 57) de l'objet ont bel et bien disparu derrière son « lissage parfait » (*C*, p. 53). Si le sujet « imagine [au présent] la fraîcheur de la pièce, le poids dans la main, la solidité, la rondeur », ou projette son « usage » futur (*C*, p. 111), il ne s'interroge pas sur la provenance passée du composant, obnubilée par « le chatolement du métal en pleine lumière, une vraie douceur » (*C*, p. 53) : la parcellisation extrême du travail isole chacun de ses moments de ce qui précède et noie l'opération dans la fascination quasi-érotique exercée par ses produits. Ce « lissage parfait » relève pourtant d'un paradoxe apparent, dans la mesure où le « composant » qui l'exhibe n'est jamais que la partie d'un tout dont il dépend : il ne peut en conséquence que participer à la réalisation de la chose et non représenter la perfection qu'elle atteindra, laquelle implique son achèvement. À moins que le rapport indique une équivalence entre les parts et l'intégralité, qui se rapprocherait de celle établie entre travail et salariés par la « bête à cinquante têtes » (*N*, p. 177) de *Nous étions des êtres vivants*.

Il se trouve que *Composants* fait allusion à de semblables reptiles, et par le fait même aux chaînes de montage des années 1960 : « Le catalogue est dans la poche du blouson, le sac aux pieds avec sa lanière de cuir qui se répand comme un serpent. » (*C*, p. 57) Le choix du verbe qui introduit la comparaison est curieux – sauf à se vider de son sang, un serpent ne se répand pas – et la matière de son objet plus encore, pour peu que l'on se rappelle que le sac est « en skai marron » (*C*, p. 28), c'est-à-dire en imitation de cuir. Sa première mention, citée à l'instant, le dote d'ailleurs d'un « lacet solide en nylon noir » : bien que sa présence soit récurrente le contenant transforme (les matières naturelles en matières synthétiques) et se transforme, à l'instar du travail-serpent dans les textes – si le « boa » (*ÉV*, p. 120) désigne la chaîne dans *Élise ou la vraie vie*, un composant nommé « *réducteur Jivaro* » évoque au narrateur de Beinstingel « le mot anaconda » (*C*, p. 101). Si l'on ajoute à cela que le sac est régulièrement mentionné conjointement avec le catalogue<sup>8</sup> et, comme lui, toujours au moyen d'un article défini qui le

---

<sup>6</sup> Cf. Roland Barthes, « La nouvelle Citroën », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 140-1.

<sup>7</sup> Cf. *supra* et Georges Friedmann, *Le travail en miettes. Spécialisation et loisirs*, Paris, Gallimard, 1964 [1956], 374 p.

<sup>8</sup> « Le catalogue *Engrenages et composants mécaniques* est toujours roulé dans la poche du blouson, le sac en skai par-dessus l'épaule. » (*C*, p. 132)

distingue de tous les autres sacs, ce contenu sémantique se répand de l'un à l'autre, d'un composant au *composant*. Cela signifie qu'une autre relation est également à considérer, de l'ordre du symbolique cette fois et à la manière de *Paysage fer*, entre les objets et le travail. Or, on verra que le sujet se plaît justement à faire de la poésie avec des vis et des boulons, ce en quoi il remplit la première condition de la « métaphore générale » produite par le train : il agence les choses matérielles dans un langage qui leur est propre, une sorte de langage des matériaux. En résulte en imagination une « machine extraordinaire » construite à partir de « toutes les pages du catalogue » (C, p. 113) – et non de ses pièces ou de ses composants, ce qui confirme l'identité littéraire de la création –, alors que le « Travail » avec une majuscule est quant à lui une « machine huilée » (C, p. 150). Le poème est le travail, reliés qu'ils sont par les expérimentations du narrateur.

## Composition du travail

Il s'agit d'un intérimaire engagé dans un entrepôt très éloigné de chez lui, où il dispose d'une semaine ouvrable pour étiqueter et classer plusieurs caisses de composants mécaniques. L'accent est mis sur la tâche et non sur le travailleur, qui demeure très peu caractérisé. Non seulement tout est raconté à l'infinitif ou au « on », mais ce sujet indéfini est à l'occasion pluriel : « saliver rien qu'à [la vue d'une cigarette], tapoter ou non une extrémité sur le poignet ou un verre de montre (cela dépend des manies du fumeur) » (C, p. 33). Le procédé rappelle l'inadéquation narrative d'une occurrence du pronom « on » au sujet principal de *Sortie d'usine* : elle était signalée par ses « gauloise[s] » (SU, p. 39), comme ici la démultiplication du sujet est corrélée à son statut de fumeur<sup>9</sup>. La ressemblance n'est pas si anodine qu'on pourrait le croire car la cigarette représente, dans les deux cas, « le temps » (C, p. 34 ; SU, p. 39) que l'on prend

---

<sup>9</sup> Le personnage de *Composants* fait malgré tout l'objet d'une description plus complète : son histoire et sa vie hors-travail sont davantage approfondies que dans *Sortie d'usine* et d'une manière nettement plus linéaire. Par ailleurs l'énonciation est – de manière générale – focalisée sur lui, ce qui ménage un accès plus direct à son intériorité. L'usage du terme « narrateur » pour désigner ce sujet me paraît dès lors approprié, aussi impersonnel soit-il.

pour soi, une bouffée de non-travail<sup>10</sup>. Elle annonce par le fait même le critère qui dicte leur structure aux deux textes : aux quatre « semaines » de *Sortie d'usine* répondent les vingt (sub)divisions de *Composants*, du « lundi matin » au « vendredi soir » en passant par cinq « midis » et « après-midis », comme si le roman de Beinstingel était une loupe posée sur un quart du texte de Bon.

Chez ce dernier, la longueur semblable des « semaines » témoignait du temps « figé » d'un travail industriel coupé de toute production. L'objet de cette dernière était éludé par le texte, une rupture renforcée dans *Composants* : l'activité du sujet, qui ressemble à celle des « ombres » du dépôt Panhard (*É*, p. 118) dans *L'établi*, ne crée vraiment rien du tout. La modification de l'écoulement du temps qui en résulte est accusée par le débalancement narratif entre les sections inégales de *Composants*, qui contredit cette fixité. Les parties consacrées à la vie personnelle du narrateur – les soirs – sont plus brèves et font essentiellement état de la vacuité de ses relations avec sa famille et du sentiment d'insignifiance ou de déliaison qu'il ressent à l'égard de ce qui l'entoure. Ce relatif « blocage » de la sphère intime est corollaire d'un mouvement inverse de celui signifié plus haut par la cigarette : lorsqu'il est en état de non-travail « autorisé », le sujet lit le catalogue qu'il rapporte de l'entrepôt et interprète ses interactions avec les autres à la lumière de ce qu'il connaît, soit les relations de travail. Ainsi les « problèmes appelés domestiques » (*C*, p. 133) représentés par son épouse le dépassent – leur mise à distance participiale le montre – et il gère ses rencontres comme des négociations professionnelles : « La poignée de main, le contraste entre nos couleurs de peau, la largeur, la forme des doigts. On cache les ongles sales au fond des poches. » (*C*, p. 211) Compte tenu de l'importance de la description des mains dans les textes du travail (*cf. supra*), l'usage à leur profit d'un des rares adjectifs possessifs à la première personne du texte est significatif : s'il semble en avoir honte – les ongles sales sont à camoufler –, l'ouvrier se reconnaît néanmoins des traits distinctifs sur la base d'une appartenance commune<sup>11</sup>. En cela les mains trahissent

---

<sup>10</sup> L'interaction entre ces temporalités est illustrée par la cigarette « tapot[ée] » sur le verre de montre. Si ce dernier accessoire rappelle « la montre des quinze ans » (*SU*, p. 129) qui concrétisait un rapport fétichiste au temps, dans *Sortie d'usine*, cette situation-ci est diamétralement opposée : l'intérim rend la notion d'ancienneté caduque et interdit toute possibilité de reconnaissance liée à la durée et à la stabilité.

<sup>11</sup> La valeur identitaire de ces traits est appuyée, dans *Retour aux mots sauvages*, par « le combat de la bouche contre la main » (p. 64) imaginé par l'électricien devenu téléphoniste, qui craint de voir ses mains « rétréci[r] »

l'intérimaire, tandis qu'un représentant de commerce « au col vissé d'un morceau de soie bariolé [...] oscille de la cravate » (C, p. 220).

Tout vestimentaires qu'ils soient, les attributs du second semblent aussi solidement attachés à sa personne que les membres de l'ouvrier. Ils le sont au moyen de composants mécaniques, telle une vis, qui rapprochent les deux hommes. Leur rapport pourtant est inégal, justement parce que le premier n'a que son corps – dans une foule on remarque « des cadres en costume, des ouvriers en rien » (C, p. 50) – et que le second est désigné au moyen d'un accessoire qui désigne par métonymie les « chefs » dans plusieurs témoignages ouvriers<sup>12</sup>. La série d'antagonismes issus de la division du travail façonne la vision du monde et des autres du sujet, en accord avec l'objectivation concrète des divisions professionnelles remarquée par Michel Lallement<sup>13</sup> : les hiérarchies qu'elles instaurent débordent le cadre du travail et pèsent sur l'ensemble des relations sociales. Deux cégétistes d'opérette venus inspecter l'entrepôt de l'intérimaire, qui les surnomme « Cheveux noirs » et « Tignasse grise » (C, p. 70), déplacent ainsi la focale vers les rapports engendrés par les différences contractuelles. Ils reconduisent si bien le cloisonnement qui isole les salariés précaires des non précaires<sup>14</sup> – c'est-à-dire qu'ils ne prennent nullement en compte le bien-être du narrateur et des « stagiaires » (C, p. 73) qui travailleront dans le hangar – qu'ils ne font pas plus la différence entre les travailleurs non syndiqués et le mobilier que ne le fait le système économique. Si les syndicalistes partent en « salu[ant] à la cantonade l'intérimaire et les étagères » (C, p. 73), « l'économie » telle que se la représente le narrateur utilise l'intérim comme « du travail loué en vrac pour les entreprises, prix discount, sous blister, rangé sur une étagère comme un engrenage » (C, p. 156).

---

(p. 108) ou « se changer en chou[x]-fleur[s] inutile[s] » (p. 65). (Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*, Paris, Fayard, 2010, 295 p.)

<sup>12</sup> Cf. chapitre 1, note 68. Marcel Durand divise quant à lui les acteurs de l'usine Peugeot en trois catégories, hiérarchisées entre elles selon l'usage de la majuscule : « kamarades, Kravates et kons » (Marcel Durand, « Les trois K », *Grain de sable sous le capot. Résistance & contre-culture ouvrière : les chaînes de montage de Peugeot (1972-2003)*, Marseille, Agone, coll. « Mémoires sociales », 2006 [1990], p. 129).

<sup>13</sup> Par exemple : « L'opposition employeur/salarié [...], dont le code du travail consigne l'existence et garantit la légitimité, a une portée matérielle extrêmement concrète dans la vie quotidienne. » (Michel Lallement, *Le travail. Une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 39.)

<sup>14</sup> Cf. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 336-342.

Les dernières citations indiquent une dépossession telle que les oppositions professionnelles deviennent existentielles, tout comme l'antagonisme vestimentaire qui précède. D'« être en rien » à « n'être rien », il n'y a qu'une petite préposition que la cravate vissée au col du représentant de commerce invite à raturer : si celui-ci peut « oscill[er] de » celle-là (C, p. 220), la remuer comme ses mains l'ouvrier, c'est que l'extension fait partie de lui. Autrement dit il n'a pas une cravate, il est une cravate, à la manière des composants qui réalisent séparément la « perfection » de la « machine extraordinaire » du catalogue. L'ouvrier par conséquent n'est rien et endosse, un siècle et demi plus tard, l'humanité nue du prolétaire marxien<sup>15</sup>. Les conditions matérielles des deux dernières figures ne sont pas les mêmes, néanmoins la mise en relation de leurs positions sociales respectives, toutes deux caractérisées par la négation absolue, est appelée par le caractère anhistorique du prolétaire : extérieur à l'évolution historique, il ne correspond pas à un de ses stades en particulier et peut conséquemment « voyager » dans le temps<sup>16</sup>. La comparaison rappelle par ailleurs la méthodologie de Robert Castel, qui pour mieux cerner les groupes et les faits sociaux de son temps n'hésite pas à procéder par analogie avec des catégories antérieures. Il établit notamment une parenté entre les chômeurs sous-qualifiés d'aujourd'hui et les vagabonds préindustriels sur la base de leurs situations semblables – ultra périphériques – dans l'organisation du travail<sup>17</sup>.

Les deux états contemporains cités à comparaître, l'ouvrier et l'« inemployable », ne sont pas les mêmes. Le texte cependant problématise le mouvement qui mène de l'un à l'autre, du moins en partie : l'aboutissement du processus qu'il décrit est l'emploi précaire, pas encore le chômage. « Pas encore » car la fin ouverte, si elle est de prime abord positive – le contrat chez Méca Industries est reconduit pour une semaine supplémentaire –, peut tout aussi bien déboucher sur la détérioration que laisse présager l'appréhension globale des représentations contemporaines du travail. (Le gain par ailleurs est mince et n'entraîne aucun changement dans la structure sociale, puisque le narrateur ne migre pas vers le centre du marché du travail.) Pour

---

<sup>15</sup> Cf. *supra* et Karl Marx, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, trad. M. Simon, Paris, Aubier-Montaigne, 1971 [1863], 119 p.

<sup>16</sup> Le prolétariat est « une sphère qui possède un caractère universel de par ses souffrances universelles et qui ne revendique pas un *droit particulier*, parce que l'injustice perpétrée contre elle n'est pas une *injustice particulière*, mais l'*injustice absolue*. Cette sphère ne peut plus se réclamer d'un titre *historique*, mais seulement du titre d'*homme* ». (Karl Marx, *op. cit.*, p. 99-101.)

<sup>17</sup> Robert Castel, *op. cit.*, p. 97-103.

que ce mouvement vers le pire soit avéré toutefois il faut que le texte soit animé d'une impulsion suffisante pour qu'il continue (ou recule) en roue libre après le dernier coup de pédale : ce mouvement lui est partiellement extérieur, dans la mesure où il est créé par une lecture croisée avec l'œuvre de Bon. On se souvient de l'importance des lettres du nom de Daewoo sur la façade de l'usine, qui semblent n'apparaître dans le roman éponyme que pour mieux disparaître, à plusieurs reprises<sup>18</sup> et à l'instar du « vaste univers » qu'elles représentent. Dans *Composants*, le processus est saisi en amont du démontage (C, p. 44) :

Juste avant de passer la grille, on remarque deux ouvriers, chacun sur une échelle, positionnant entre deux poteaux métalliques un panneau avec l'inscription :

MECA-INDUSTRIES  
GERMAIN-LECOQ FRERES  
GROSSISTES-FABRICANTS

La vision est moins grandiose, néanmoins les majuscules qui « brillent » ont une portée allégorique comparable à celle de l'enseigne de *Daewoo* – l'abréviation de « mécanique » assimile son référent à une « méta-industrie » – et la dernière ligne témoigne déjà d'un mouvement : celui de la production à la consommation. La suite de la description prend des allures fantastiques qui la rapprochent du texte de Bon : « L'ombre du type qui tient le niveau, mouvante et démesurée, assombrit les mots FRERES et FABRICANTS. » (C, p. 45) La relation est en substance celle qui unit Sylvia à *Daewoo* : son « ombre » projetée sur le roman « condu[it] la suite de tous [les] récits qui [...] s'imbriqu[ent] » (D, p. 29), autrement dit elle « tient le niveau » narratif, et cette présence létale brouille la perception de l'espace et du temps – sources d'étrangeté chez Bon, ils deviennent « mouvan[ts] » et « démesur[és] » dans la phrase de Beinstingel, à l'instar de l'ombre. La mort affleure par intertexte dès cette première mention du panneau qui, s'il demeure par la suite « fixé entre les deux poteaux » (C, p. 58), voit rapidement ses conditions de lisibilité se détériorer : « la pancarte entre les deux poteaux est à demi éclairée, un des spots déjà grillé, on parvient juste à lire MECA-INDUSTRIES, GERM puis en dessous GROSSISTES, FAB<sup>19</sup>. » (C, p. 125)

---

<sup>18</sup> D, p. 11 ; 13 ; 24 ; 90-91 ; 283-287.

<sup>19</sup> Les cinq mentions subséquentes du panneau déplorent la situation avec insistance : « Le spot grillé au-dessus du panneau Méca-Industries n'a toujours pas été remplacé. » (C, p. 172)

Pour rétablir l'intégralité du contenu, il est nécessaire de se reporter à la description précédente, de la même façon qu'une connaissance des textes antérieurs portant sur le travail – « composants » d'une représentation plus vaste – complète la compréhension qu'on peut avoir d'un texte contemporain développant la même thématique. Dans ce cas-ci, il apparaît que le roman tout à la fois enclenche le début d'un mouvement rejoint à mi-parcours par *Daewoo* et se dirige avec lui vers la « bascule<sup>20</sup> » finale (C, p. 34). L'état antécédent est quant à lui présent dans le souvenir d'une « chaîne de peinture » à laquelle le narrateur a travaillé et qu'il évoque à plusieurs reprises, de sorte à donner à la semaine de travail une grande profondeur temporelle. La remémoration la plus développée a lieu le mercredi après-midi, soit juste après la « bascule » médiane de la semaine<sup>21</sup> : de la seconde moitié du texte et de l'histoire (voire de sa fin, si l'on se fie à la construction de *Daewoo*), il assure un lien avec ses développements liminaires. Car si l'épisode, qui n'est forcément pas si lointain, tient lui-même de l'intérim, il le fait en vertu de l'acception antérieure de la fonction sanctionnée par le dictionnaire – c'est le « remplacement d'un type en arrêt maladie » (C, p. 79) –, et sa description est au diapason de celles des années 1960 :

Pas compliqué : il fallait accrocher diverses pièces, en majorité des cadres de moto, sur les crochets suspendus de la chaîne, identiques à des crocs de boucher. [...] La répétition des gestes (se retourner, saisir la pièce, l'accrocher) était vécue comme une simplicité pouvant dégager l'esprit de tout besoin de coordination corporelle dès lors que le rythme était pris, l'affaire de quelques minutes à chaque démarrage. (C, p. 80)

Rendue par une suite de verbes à l'infinitif, la répétitivité des gestes rappelle les impressions d'usine d'*Élise ou la vraie vie* et les « cadres de moto » ne sont pas bien loin des « armatures » (*É*, p. 144) de voitures de *L'établi*. La violence que prêtaient ces récits au travail par son association à la guerre est présente dans les crocs de boucher, qui scellent par ailleurs le lien avec un imaginaire fordiste : l'inventeur de la chaîne de montage en aurait eu l'idée lors de la

---

<sup>20</sup> Chez Beinstingel, le substantif désigne le « repas qui projette dans l'après-midi lorsqu'on pense déjà à reprendre le boulot pour une durée équivalente au matin ».

<sup>21</sup> La section « Mercredi midi », située à mi-livre, débute ainsi : « Vers midi, c'est l'instant précis du mi-temps : deux jours et demi de labeur et encore pareil avant la fin du contrat d'intérim. » (C, p. 103) La position narrative de la chaîne est proche de celle du Passage dans *Sortie d'usine* et de la grève dans *L'établi*.

visite d'un abattoir de Chicago<sup>22</sup>. Ces traits fortement négatifs sont positivés par le narrateur, qui ne s'inquiète guère des crocs et vit la monotonie « comme une simplicité » qui libère l'esprit et permet, à l'instar de la boîte de nuit de *Paysage fer*, « la plus grande évasion » (C, p. 79). Si une telle possibilité, exprimée au passé, conforte l'idée d'une dégradation générale du travail au présent, la conjonction de coordination signale que l'adéquation – du travail au sens que le sujet lui donne, autrement dit à la représentation qu'il s'en fait – ne va pas de soi.

L'effort mental qu'elle nécessite est concrétisé par les « rideaux opalins de plastique grossier » (C, p. 116) qui séparent l'atelier en deux et isolent les ouvriers. Leurs connotations simultanément vulgaires (associées à leur matière) et nobles (celles de leurs reflets) problématisent la médiation requise pour passer d'un état à l'autre et résumant ainsi les mécanismes de la représentation décortiqués au chapitre précédent : dans *Daewoo*, la faculté est affaire de transformation, de médiation. Et de fait, c'est ce que la scission de l'atelier figure : « Derrière la diaphanéité des rideaux, des silhouettes s'agitaient, formes humaines confuses comme des pièces vagues et minérales, pendues, circulant lentement, l'ensemble évoquait un fantastique théâtre d'ombres. » (C, p. 116) Le « théâtre » rappelle *Nous étions des êtres vivants*, néanmoins la représentation du travail qu'il propose se distingue de la tragi-comédie managériale dans la mesure où *Composants* ne montre pas tant une présence qu'il ne la masque, qui plus est d'une manière qui présage une disparition prochaine : les « formes humaines » sont « pendues », comme les « pièces » à peindre mais aussi comme des morts, et elles rétrogradent à l'état minéral. C'est que le théâtre est « d'ombres », de celle qui « assombrit » (C, p. 45) le signe de la méta-industrie ou de celle, spectrale, de Sylvia, et il offre en conséquence une vision appauvrie du réel. Les images de l'autre côté sont « vagues », « confuses », comme les sons dont la provenance est indistincte ou hypothétique : « chocs métalliques, gémissement sourd et continu du pont roulant, quelques éclats de voix, on devinait d'autres ouvriers affairés à décrocher les objets sortis de la cabine de peinture, les posant certainement sur un train de chariots similaire, on entendait parfois le bruit aigu de la motrice » (C, p. 116).

---

<sup>22</sup> Cf. Jean-Robert Viallet, *La mise à mort du travail 2*, « La dépossession », France, 2009, 123 min. *Le ciel de Bay City* relie brillamment, pour sa part, l'industrie de la mort de la Deuxième Guerre mondiale à ces mêmes abattoirs, par le biais des chaînes de montage fordistes qui crachent d'autres fumées dans le ciel de l'Amérique. (Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, Montréal, HélioTropé, 2008, p. 250-251.)

La perception du travailleur de la chaîne de peinture se rapproche de celle des hommes de la caverne de Platon, incidemment « enchaînés<sup>23</sup> » devant « les ombres des objets fabriqués<sup>24</sup> » qui les abusent de concert avec l'écho des voix des montreurs de marionnettes. Si ces chaînes les « empêch[ent] de tourner la tête<sup>25</sup> », dans l'atelier « l'espace visuel [est] réduit à l'objet à attraper<sup>26</sup> » (C, p. 115) : la coercition qu'ils exercent transforme les deux endroits en « prison<sup>27</sup> », à l'instar de l'usine de *L'établi*, et le patron de l'atelier en « garde-chiourme » (C, p. 117). Mais elle empêche aussi les individus qui y sont soumis, chez Platon comme chez Beinstingel, de découvrir le subterfuge qui dérègle leurs perceptions et leur vision du monde. Contrairement à Rolande de *Lorraine Connection* et sans tenir compte du conseil que Rastignac reçoit de Vautrin<sup>28</sup>, le narrateur ne va pas derrière le « décor » (LC, p. 189) ou la tapisserie de l'usine ; il n'identifie pas plus les rôles de chacun dans la pièce qu'il ne saisit son sens général. Il interprète plutôt les figures discernées derrière le rideau en fonction de ce qui se passe de son côté à lui, comme les prisonniers de la caverne pensent que les ombres doublement artificielles qui s'agitent sous leurs yeux sont plus réelles que les choses qu'elles représentent : « décrocher, se retourner, poser sur les chariots, les collègues de l'autre côté de la chaîne [sont] comme des doubles vus dans un miroir » (C, p. 116-7). Dès lors qu'il est réfléchissant, le rideau gagne une propriété supplémentaire, mais la confusion grandit puisqu'il n'est pas certain que les « formes humaines » qu'il laisse entrevoir soient celles d'autres travailleurs : ce sont peut-être les silhouettes, « inversé[es] » (C, p. 116), des ouvriers affectés au début de la chaîne. Cela signifie d'une part que l'existence même d'un point d'arrivée est à mettre en doute, d'autre part que le texte synthétise, au moyen de ce doute même, les deux sens qu'on a prêtés à la représentation avec des conséquences variables pour le travail qui en fait l'objet.

---

<sup>23</sup> Platon, *Livre VII de la République*, trad. Bernard Piétte, Paris, Nathan, 1981 [380 ACN], p. 50. La coïncidence remet à l'esprit l'exclamation de la narratrice d'*Élise ou la vraie vie* : « La chaîne, ô le mot juste... Attachés à nos places » (*ÉV*, p. 98).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>26</sup> Kamata Satoshi (ou son traducteur) utilise les mêmes mots : « on est rivés sur l'objet à construire, ne faisant pour ainsi dire qu'un avec lui, bien qu'on soit tous les uns à côté des autres, notre espace visuel se limite à un mètre carré » (*Toyota. L'usine du désespoir*, trad. André L'Hénoret, Paris, Demopolis, 2008 [1973], p. 182).

<sup>27</sup> Platon, *op. cit.*, p. 50.

<sup>28</sup> « Mon petit, quand on ne veut pas être dupe des marionnettes, il faut entrer tout à fait dans la baraque, et ne pas se contenter de regarder par les trous de la tapisserie. » (Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, dans *L'œuvre de Balzac*, tome 4, Paris, Le Club français du livre, 1962 [1842], p. 106.)

« La représentation en général a en effet un double pouvoir : celui de rendre à nouveau et imaginairement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet » en « montr[ant], intensifi[ant], redoubl[ant] une présence<sup>29</sup> ». Si, dans le domaine littéraire (il en a été question pour le domaine politique dans *Daewoo*), le second de ces pouvoirs n'a été rencontré jusqu'ici qu'en filigrane de la fausse pièce de théâtre que constitue *Nous étions des êtres vivants*, il s'immisce ici dans un roman dont le caractère narratif et, par moments, lyrique, n'est ni discutable ni discuté. L'importance diégétique et historique de la chaîne de peinture et la centralité de l'épisode le projettent néanmoins à l'avant-scène, autrement dit elles l'inscrivent sur le rideau qui la délimite et dont la texture « grossi[ère] » rappelle un canevas destiné à recevoir une autre sorte de peinture : comme le catalogue poétique et romanesque, le rideau jongle avec les genres et les arts. La représentation comme substitut d'une absence – celle des ouvriers masqués par le rideau – et la représentation comme exhibition d'une présence – celle des ouvriers qui imaginent s'y voir « comme dans un miroir » – se côtoient sur sa toile polysémique, manière de mettre les types de travail auxquelles elles sont respectivement associées en relation, ou de les annuler l'un par l'autre. Si l'« idéologie managériale » représentée par redoublement de sa présence chez Kuperman interdit au travailleur d'inscrire les tâches qu'il accomplit dans une continuité, puisqu'il ne voit que leur reflet inversé, on présume que le « Travail » capitalisé auquel aspire le narrateur de *Composants* nécessite une compréhension de l'entièreté du processus dont le rideau souligne la dissimulation.

L'âpre opposition qui se dessine confirme les liens, étudiés par Louis Marin et au demeurant posés dès l'allégorie platonicienne<sup>30</sup>, entre pouvoir et représentation<sup>31</sup>, mais sa mise

---

<sup>29</sup> Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 10.

<sup>30</sup> Qu'on apprécie ou non la « tradapatation » par Alain Badiou de la *République*, son déplacement de l'allégorie dans une gigantesque salle de cinéma où « les spectateurs sont, depuis qu'ils existent, emprisonnés sur leur siège, les yeux fixés sur l'écran, la tête tenue par des écouteurs rigides qui leur couvrent les oreilles », met ces liens en valeur. (Alain Badiou, *La République de Platon*, Paris, Fayard, 2012, p. 363.) En faisant des hommes de la caverne les « dizaines de milliers » de captifs – plus ou moins rétifs, puisqu'aucune « chaîne » n'est apparente – de l'univers médiatique contemporain, qui contemplent les ombres autant de répliques de « voitures » que de « femmes nues » ou de « jeunes des banlieues » (p. 364), Badiou associe également leur situation à la *consommation* : son interprétation est en quelque sorte symétrique au prolongement proposé ici de la caverne au *travail*.

<sup>31</sup> Les pouvoirs, notamment politiques, cherchent toujours à s'appropriier les représentations qui offrent la capacité d'« op[érer] la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir, et cela deux fois, d'une part en

en scène met le dispositif à jour. À la manière de la fenêtre du train qui « encadre » (*Pf*, p. 61) tout le *Paysage fer*, le rideau rend la représentation manifeste et annule pour une part la puissance qu'elle prête à qui se l'approprie – ici, le patron. Le narrateur, qui considère d'abord « cette négation du travail de l'autre [...] comme une insulte » (*C*, p. 117), se rend peut-être ou partiellement compte qu'elle ne suffit pas à empêcher la communication entre les deux côtés : « cette séparation, ce rideau, devenait bizarrement un symbole de liberté, un mur de Berlin à faire tomber et le patron bien obligé de faire avec ». Sa reconnaissance n'abat pas le rideau de fer ou de plastique pour autant – l'opération reste « à faire » –, c'est-à-dire que l'intérimaire ne comprend pas plus qu'Élise, dont un supérieur balayait les demandes en ce sens au nom de « la production<sup>32</sup> », ce qui du travail échappe à sa perception immédiate et dont le rideau souligne l'absence. Cela ne l'empêche pas, à l'instar de sa lointaine collègue, d'avoir conscience du manque et de son vecteur, qu'il transpose métaphoriquement dans sa situation présente :

Effectuer la tâche manquante, donc. En quelque sorte, passer sous le rideau opalin, terminer la chaîne du travail. Une différence de taille : sur la chaîne de peinture, le rideau était dressé par le patron, comme s'il contestait aux employés la totalité de la tâche, là, le rideau est accroché par l'intérimaire, se refusant lui-même à conclure son boulot. (*C*, p. 120-121)

« La tâche manquante » est la seconde qu'on a associée plus haut au contrat chez Méca-Industries : classer les composants après les avoir dûment identifiés au moyen d'étiquettes autocollantes. Le problème, c'est que le principe qui doit guider le classement est inconnu de celui qui doit l'accomplir et que les questions posées à cet effet aux secrétaires – ici, le patron n'est guère visible – restent sans réponses. Si le narrateur rechigne à décider d'un ordre, ou à disposer les choses sans ordre, c'est bien en raison d'une réticence personnelle, toutefois les raisons de son embarras sont au compte du statut qui le maintient dans l'ignorance quant à la finalité du rangement complet : « le rideau est accroché » par *l'intérim*, plus que par

---

*modalisant* la force en puissance et d'autre part en *valorisant* la puissance en état légitime et obligatoire, en la justifiant ». (Louis Marin, *op. cit.*, p. 11.)

<sup>32</sup> — J'aimerais, lui dis-je, voir comment se fabrique une voiture. Pourquoi n'amène-t-on pas les nouveaux visiter chaque atelier, pour comprendre ?

[...] Il se recula, sortit ses lunettes, les essuya et les remit.

— Et la production ? (*ÉV*, p. 94)

l'intérimaire. L'organisation du travail joue désormais le rôle du patron « garde-chiourme », voire de l'impératif de production chez Etcherelli, autrement dit la contrainte exercée sur le travailleur n'est plus le fait d'une hiérarchie incarnée par des individus et elle ne sert pas les objectifs de l'entreprise – au contraire, elle les dessert.

De cette dernière observation il ne faudrait pas déduire qu'une « organisation du travail » n'existait pas avant le XXI<sup>e</sup> siècle, ni qu'il n'y a plus de supérieurs hiérarchiques ou d'objectifs à atteindre aujourd'hui. Les liens entre les personnes et les structures concernées par ces catégories toutefois se délitent sous le coup d'une précarisation grandissante à la fois du travail et de l'emploi. Ces dimensions de la précarité sont à distinguer ; la première concerne le contenu d'un travail jugé sans intérêt, inutile ou mal rémunéré – l'activité professionnelle existe, mais elle ne fait pas l'objet d'une valorisation ou d'une reconnaissance suffisantes –, tandis que la seconde désigne un cadre de travail fragile, du fait d'un contrat de courte durée ou d'un risque de licenciement<sup>33</sup>. Leur mise en présence l'une de l'autre, dans l'extrait cité ci-dessus, est notable, car elle justifie une rare occurrence du nom « employés », laquelle n'est à vrai dire pas conforme aux catégories françaises du travail qui distinguent généralement les « ouvriers » des « employés<sup>34</sup> ». En conséquence, le narrateur use plus volontiers de termes fonctionnels : son univers qu'on a vu réglé par les relations de travail est peuplé d'« ouvriers », de « cadres », de « patrons », de « secrétaires » et de « représentants de commerce », désignations qui permettent de les hiérarchiser avec précision. La présence de l'emploi au côté du rideau imaginaire qui le coupe de la « chaîne du travail » (et non plus « de peinture ») est donc aussi importante qu'elle est décalée.

La séparation matérielle des deux notions complexifie l'aliénation thématifiée dans *Sortie d'usine*, ce qui recoupe le « renouvellement » de ses formes constaté par Serge Paugam<sup>35</sup>. Le divorce laisse en effet supposer qu'un travailleur dépossédé de son travail et de

---

<sup>33</sup> Serge Paugam, *op. cit.*, p. 356.

<sup>34</sup> Pour les sociologues contemporains et l'INSEE comme pour Balzac, l'usage intransitif du mot « employé » désigne une « personne qui occupe un emploi sous les ordres de quelqu'un, dans les sphères non productives de l'économie (commerce, administration, etc.) et dont le travail est d'ordre plutôt intellectuel que manuel. (S'oppose à *patron, chef de service ; à ouvrier*). » (Définition du *Trésor de la langue française*)

<sup>35</sup> « Ainsi, paradoxalement, l'aliénation, au sens marxiste de la mortification de l'homme au travail, ne disparaît pas avec l'élévation du niveau de qualification et l'amélioration des techniques de production. Elle ne concerne pas

l'objet de celui-ci en plus de sa relation aux autres et à soi-même, selon la définition marxienne<sup>36</sup>, peut néanmoins jouir d'une situation professionnelle stable<sup>37</sup>. C'est le cas des « employés » non temporaires de la chaîne : malgré quelques blagues « échang[ées] par-dessus le rideau de plastique comme un filet de ping-pong » (C, p. 117), ils ne communiquent qu'avec l'objet qui monopolise leur « espace visuel » (C, p. 115) et disparaît aussitôt accroché, non sans leur bousiller quelques alvéoles pulmonaires au passage<sup>38</sup>. Désavantagé par son statut intérimaire, le narrateur, lui, cherche à acquérir une expérience de travail complète, ou « termin[ée] », afin d'obtenir au moins satisfaction sur le deuxième front. Le projet toutefois n'est guère licite et il le sait, puisqu'il ne propose pas de décrocher le rideau mais de « passer [des]sous » en douce, et sa réalisation conséquemment improbable – ce qui explique sans doute qu'il préfère la plupart de temps « s'évade[r] » par l'esprit, « en parallèle » (C, p. 79) du travail. Autrement dit, si un emploi fixe peut jusqu'à un certain point s'accommoder d'une précarité du travail, la proposition inverse est fautive puisque la précarisation de l'emploi entraîne celle du travail. On comprend mieux pourquoi « ces deux dimensions de la précarité doivent être étudiées simultanément », comme l'explique Paugam : la « dévalorisation de franges importantes du salariat<sup>39</sup> » qu'elles entraînent conjointement est illustrée par le cas du narrateur.

Ses tentatives de donner un sens au travail se soldent en effet par un échec, qui sera examiné plus en profondeur à l'instant. Cela signifie que le personnage ne franchit pas « le rideau opalin », ou encore qu'il reste « enchaîné » dans la caverne. Pour peu qu'on accepte qu'une relation d'homologie existe entre les deux dispositifs – si celui mis en place par Platon est plus complexe qu'un simple rideau, la confusion qu'il produit chez son spectateur est d'abord

---

bien entendu l'ensemble des salariés, mais elle se renouvelle sous des formes différentes et constitue un facteur important d'inégalités dans le monde du travail. » (Serge Paugam, *op. cit.*, p. 359.)

<sup>36</sup> Cf. Karl Marx, « Travail aliéné et propriété privée », dans *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, introduits, traduits et annotés par Franck Fischbach, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 116-129 (XXII-XXVII).

<sup>37</sup> Les paradigmes introduits par Paugam dans l'évaluation de l'intégration au travail permettent de mesurer cette aliénation « relative » : l'*homo æconomicus* peut être à peu près satisfait sans que l'*homo faber* et l'*homo sociologicus* y trouvent leur compte. (Serge Paugam, *op. cit.*, p. 43-57.)

<sup>38</sup> On se souvient que son poste à la peinture conduisait Lucien droit au sanatorium (*Élise ou la vraie vie*). Une telle possibilité est évoquée dans *Composants* par la mise en garde d'un médecin consulté en raison d'« infiltrations dans les muscles. On ne comprenait pas son acharnement à vouloir une radio des poumons, c'est aux épaules qu'on avait mal, et lui, qui répétait : la peinture, rien de plus terrible que la peinture et sans protection encore, faites pas les cons, les gars ! » (C, p. 119)

<sup>39</sup> Serge Paugam, *op. cit.*, p. 356-362.

sensorielle et surtout optique, comme dans l'atelier – et qu'on appréhende l'épisode comme une « allégorie de la chaîne de peinture », l'interprétation de cette dernière risque d'être désastreuse pour l'intérimaire : le travailleur est réduit à une intelligibilité partielle, indirecte et déficiente de son propre labeur, ce qui l'empêche de percevoir l'ensemble dans lequel il s'inscrit. Si « l'Idée du Bien » platonicienne, qui demeure inconnue au commun des mortels comme le soleil aux prisonniers de la caverne, est ce qui confère sa rectitude au monde en disposant et reliant les choses avec intelligence, elle correspond dans le monde de *Composants* – celui d'un roman branché sur une tâche à accomplir et celui d'un catalogue de pièces mécaniques – à l'organisation du travail. Platon place le Bien à la source de la moralité, puisque la méchanceté découle de son ignorance, toutefois il n'en fait pas un principe moral mais, d'abord, un principe d'ordre<sup>40</sup>. Les enjeux philosophiques mobilisés par les deux concepts ne sont pas pour autant comparables, ni dans leur contenu existentiel ni dans leur portée utopique (ou dystopique). Néanmoins la mise en perspective « structurelle » des rôles régulateurs qu'ils tiennent vis-à-vis de leur univers respectif – humain dans un cas, diégétique dans l'autre – est éclairante à l'égard du second. Déprimante, aussi, en ce qui concerne le rapport social actuel au travail : si Badiou utilise le terme d'« aliénation<sup>41</sup> » pour décrire la situation des prisonniers de son « cinéma », Beinstingel indique que le sujet est partiellement responsable de cet état.

## Travail de composition

Platon pour sa part subordonne la découverte de l'Idée du Bien à la redécouverte d'une connaissance que l'âme a déjà contemplée, d'une science qu'elle recèle à l'intérieur d'elle-même. Un tel savoir préalable paraît peu compatible avec le travail, à moins qu'on ne se souvienne de l'équivalence posée entre sa totalité – son organisation – et ses composants, qui tout à la fois participent de la « machine huilée appelée Travail » (C, p. 150) et incarnent, séparément, sa « perfection » (C, p. 91 ; 186). Ce dernier caractère est partagé avec le Bien

---

<sup>40</sup> On notera à cet effet que dans sa tradaptation, Alain Badiou remplace « l'Idée du Bien » par « l'Idée du Vrai » ou « la Vérité ». (Alain Badiou, *op. cit.*)

<sup>41</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p. 365.

platonicien, dont l'accès (déplacé) serait dès lors à chercher en lui par un narrateur qui a, de fait, suivi d'innombrables « stages [...] de perfectionnement » (C, p. 48). Cela revient à dire que l'organisation du travail dont il est un rouage est à (re)découvrir dans le classement que lui-même fera des choses et que les « imposantes étagères métalliques flambant neuves à l'aspect solide » (C, p. 14), vides le lundi matin, seront une fois remplies de composants aussi allégoriques que les rideaux. Or, elles ne le seront jamais dans l'espace du livre : l'intérimaire, mis au courant de la prolongation de son contrat, quitte l'entrepôt le vendredi en remettant au lundi suivant l'acte de « conclure son boulot » (C, p. 121). Cette fin est d'autant plus ambivalente que le narrateur, qui n'explique sa démarche à personne, ne s'engage pas formellement à la réaliser : « On voulait avertir la [secrétaire] brune, la prévenir qu'on reviendra terminer lundi matin, mais là, personne. On cherche un papier pour l'écrire, regardant par-dessus le comptoir. Et puis, à quoi bon, elle verra bien. » (C, p. 206)

L'écrit ne sert à rien, comme on le présage dès les souvenirs de la chaîne de peinture : « les cigarettes sorties malgré les grands panneaux *interdiction de fumer* » (C, p. 118) y font écho à la pancarte « Défense de fumer » sous laquelle un ouvrier d'*Élise ou la vraie vie* « allum[ait] une cigarette » (É, p. 75). Surtout, la lassitude blasée dont témoigne le renoncement scriptural rejoint le constat lapidaire de *Sortie d'usine* : « Écrire, pourquoi. » (SU, p. 119) Dans les deux cas l'acte est désavoué en raison de son inutilité : il ne vaut pas la peine de chercher le matériel nécessaire à sa pratique sur un bureau pourtant si bien encombré de « papiers » (C, p. 18) que les « liasses [...] forment des strates blanches » dont « le contenu semble se répandre comme la cascade d'un torrent de montagne, gaie et claire en été, rafraîchissante » (C, p. 43). La contradiction apparente – l'écriture est inutile mais son support nourrit des envolées particulièrement bucoliques – permet peut-être d'expliquer l'échec du principe de classement des composants un temps élu par le narrateur. Après plusieurs tentatives infructueuses basées sur des critères pragmatiques tels que leur taille ou le matériau qui les constitue, il décide en effet de s'en remettre à la « beauté des mots » (C, p. 188). Autrement dit il reconnaît dans le travail la structure d'un langage, qu'il substitue au langage usuel :

Mots puissants comme ceux des poèmes. Mignonne, allons voir si la rose... Il a deux trous rouges au côté droit... La désuète promenade et la leçon du temps qui passe ou la guerre et la mort, tout cela aussi contenu dans *tête de bielle cassée*.

Les poèmes reliés en recueils, en livres [...] destinés à être rangés dans une bibliothèque, sur une étagère, dans une table de chevet, sur le marbre d'une cheminée. Ordonnement du monde d'une évidente simplicité. Rangement par ordre alphabétique, Ronsard, Rimbaud, on sait les mots cachés derrière la tranche. Mignonne allons voir si la rose... Mais la *tête de bielle mâle en inox auto-lubrifié, filetage à gauche, diamètre de l'axe de 22 mm*, l'expression tout de suite effacée par la forme qu'on entrevoit, la sorte de petite massue percée d'un axe et l'employé qui la cherche et la ramène de l'étagère, non pas les mots, mais l'objet, *tête de bielle*. (C, p. 187-188)

Le passage met en abyme l'échec des classifications « rationnelles » essayées au préalable : « l'ordre alphabétique » est dysfonctionnel, Ronsard vient avant Rimbaud. Il propose plutôt une manière alternative d'organiser le monde, basée sur une adéquation entre le langage poétique et les objets techniques – sur *les mots et les choses*, dirait Michel Foucault.

En plus de la comparaison directe (« mots puissants comme ceux des poèmes »), un jeu poétique sur les images et la syntaxe tend à matérialiser l'association. La juxtaposition des termes techniques et des vers cités est redoublée par la manière dont ils sont tous répétés, à la manière de rimes ou d'anaphores – l'expression *tête de bielle* est particulièrement redondante – et l'équivalence des deux est scellée spatialement : la *tête de bielle* comme les poèmes sont destinés à être rangés « sur une étagère ». La première en vient par ailleurs à rassembler tous les attributs qui ont tour à tour été prêtés au travail jusqu'ici. Le temps, la mort, la guerre, jusqu'à la « désuète promenade » de *Paysage fer* – ou encore le « Passage » de *Sortie d'usine* – sont « contenu[s] » dans l'objet, lequel insuffle en retour son propre imaginaire dans les références poétiques qui permettent le transfert : inséré parmi des pièces mécaniques, le dormeur du val et ses « deux trous rouges au côté droit » ressemble à l'une d'entre elles. À l'inverse la *tête de bielle* se « cass[e] », si bien qu'elle réitère le lien à la guerre – l'image n'est pas si loin de celle des « gueules cassées ». Dès lors l'objet prime, dans une négation du langage (« non pas les mots, mais l'objet », les premiers « tout de suite effac[és] par la forme qu'on entrevoit ») qui annonce la faillite du classement esthétique des composants.

Du même coup, l'adéquation d'une autre taxinomie, linguistique, au monde et aux objets est elle-même en péril. Maintes citations qui précèdent thématisent l'écart et, par sa mise en évidence, le transforment en obstacle : le narrateur ne comprend rien aux « problèmes appelés domestiques » (C, p. 133) qui à l'instar du participe le séparent de sa compagne, tandis que « le

mot anaconda » (C, p. 101) souligne à la fois l'exotisme suranné d'une terminologie technique et la désespérante banalité de son environnement effectif. « La machine huilée appelée Travail » (C, p. 150) indique quant à elle l'achoppement de notions qui ne s'équivalent pas tant que le prétend le narrateur, qui marque d'ailleurs une certaine hésitation à son égard : il est « presque fier » de ses résultats, à la manière dont Demarcy, le retoucheur de *L'établi*, était « presque un artiste » (*É*, p. 156). Finalement, parler de « grands prêtres appelés ingénieurs » marque une distance ironique à l'égard de la « religion technique » (C, p. 112) qui entoure le travail et son fonctionnement. Si la page suivante pose la question de l'appartenance de la « machine extraordinaire » du catalogue à quelque sphère « infernale ou divine » (C, p. 113), le cumul, au moyen du participe souligné, des « prêtres » et des « ingénieurs » en la personne des officiants indique que cette machine est peut-être, suivant une logique semblable qui déplace la fonction de la conjonction, infernale *et* divine. Cette logique étend la forme en continuum de l'imaginaire social ricœurrien qui façonne la « barbarie managériale<sup>42</sup> » (*cf. supra*) au travail au complet, « véné[r]é » (C, p. 112) dans l'enceinte offerte par le corps de l'ouvrier dont les cuisses sont « semblables à deux arcs-boutants de cathédrale gothique » (C, p. 76).

La métaphore religieuse, déployée ici avec une cohérence qui était jusqu'à présent davantage le fait des associations guerrières du travail, est simultanément déboutée par le doute qui plane sur le langage dès lors que ses modalités sont systématiquement soulignées par le texte. Dans les cas susmentionnés<sup>43</sup> le rapport du signifiant au signifié ne va plus de soi, il grince. C'est qu'entre eux il y a certain « rideau » qui, tout « opalin » qu'il soit, est aussi fort « grossier » : les mots, explique Foucault, « ne disent jamais que l'être de la représentation, mais ils nomment toujours quelque chose de représenté<sup>44</sup> ». La désignation qu'ils visent est dépendante de ce que Foucault appelle à l'époque une epistémè ; les mots sont inséparables d'une catégorisation du monde – en objets, concepts, etc. dont l'extension est historiquement variable –, soit d'un jugement discriminant qui opère une première médiation. En insistant à répétition sur le phénomène, le narrateur de *Composants* dévoile cette double représentation

---

<sup>42</sup> Pierre Musso, « La barbarie managériale », *Les cahiers européens de l'imaginaire*, n° 1, 2009, p. 126-134.

<sup>43</sup> Le narrateur interroge encore, parmi d'autres, « le mot gamelle » (C, p. 31), « le mot baudruche » (C, p. 128), « le mot tentation » (C, p. 150) ou « l'expression "former une famille" » (C, p. 183), et mentionne, il en sera question plus loin, « le type le plus prêt de la cabine de peinture, appelé "le plongeur" » (C, p. 117).

<sup>44</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 132.

qu'il génère : si « tout ce qu'on résume en un seul mot : travail » recouvre aussi bien « monter les tableaux de bord, travailler sur une chaîne de peinture, dans une salle de bain, [que] dans un verger perdu au fin fond des Ardennes » (C, p. 113), c'est, d'une part, que le signe linguistique ne représente pas la même chose selon ce qu'une personne (ou une société) y place et, d'autre part, que les deux étapes du processus conduisent à la tautologie. La définition du « travail » par « travailler » ne mène nulle part comme, plus largement, toute nomination : « Avoir nommé un objet, l'avoir désigné sous l'appellation volant à poignée et cette impression étrange qu'il ne répond à rien, présenté de façon isolée dans ce catalogue, comme déchargé de son sens, tournant dans le vide. » (C, p. 111)

La dernière phrase recoupe point par point l'acte bipartite que Foucault place au cœur de la théorie classique du langage : « nommer c'est, tout à la fois, *donner la représentation verbale* d'une représentation, *et la placer dans un tableau général*<sup>45</sup> », à ceci près qu'elle fait correspondre « le tableau général » à un catalogue qui finalement « isol[e] » les choses et les « décharg[e] de [leur] sens ». Autrement dit *Composants* met en échec, à la suite de *l'Archéologie des sciences humaines*, « la grande utopie d'un langage parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage<sup>46</sup> ». Le nom épuise ce qu'il « brouille » plus qu'il ne le montre, comme le rideau – « Quelque chose s'est séparé » (*Pf*, p. 121), dirait François Bon. Allitération mise à part, le « volant » ne correspond en rien à la « violence » (C, p. 110) de l'émotion du narrateur à la vue de l'« extraordinaire photo d'un disque plein, plus épais à la périphérie, diminuant vers son axe, sorte d'entonnoir en pente douce, le centre étant serti d'un cylindre d'acier, fileté à l'intérieur des parois » (C, p. 109-110). Et pourtant la description qu'il en fait, belle et précise, n'est jamais elle-même qu'un assemblage de mots qui cernent progressivement l'objet, sans le nommer frontalement mais en obliquant, « en pente douce », « vers son axe ». Dès lors les métastases du « cancer de l'ordonnement du monde » (C, p. 61) évoqué par le « rangement » – mais aussi, semble-t-il, le langage – corrompent tout, y compris les tentatives curatives de l'intérimaire. Celui-ci par conséquent

---

<sup>45</sup> *Ibidem*. Je souligne.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 133.

baisse les bras, accepte le pouvoir de « l'ordre » (C, p. 195) et finit par élire le seul « hasard » (C, p. 196) comme principe de classement :

Et les mots disparaissent encore dans l'action comme dilués dans les mouvements du travail. Il faut chasser avec énervement cette fantaisie : oui, en ces lieux, la beauté des mots est stérile, la poésie semblable à une sorte de chancre, une verrue superflue, inutile à la tâche immédiate, mais on garde l'obsession bienfaisante, réconfortante de la savoir existante et permanente. (C, p. 197)

Certes la poésie existe, mais elle est pareille à une « verrue superflue ». L'excroissance cutanée signale une nouvelle présence rimbaldienne – « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage<sup>47</sup> », écrit le poète dans la deuxième lettre du voyant – et semble distinguer la poésie moderne qui lui est associée de la poésie « stérile » de la « beauté des mots ». La poésie des verrues est néanmoins « inutile », malgré sa « permanen[ce] », et gage d'une « fantaisie » qui n'exclut pas « l'obsession ». Cette étrangeté de la verrue et sa valeur intertextuelle mettent sur la trace d'un réseau de sens plus large qui ramène au début du roman : lorsqu'il découvre, le « Lundi matin », l'environnement qui sera le sien pour la semaine à venir, le narrateur détaille, « sur les poutrelles, d'innombrables rivets bombés comme des verrues, brillants de laque neuve » (C, p. 13). Ici, ce sont les rivets qui s'apparentent aux protubérances de l'épiderme, si bien que la métaphore organique désigne à la fois la poésie et des objets utilitaires, à la manière dont le travail opérerait la jonction entre la *tête de bielle cassée* et « Le dormeur du val ». Ce double investissement des termes, lui-même redoublé, autorise à lire la suite du passage comme l'exposé d'une sorte de « poétique des choses techniques » :

Juste au-dessus, les tôles infinies du toit, vagues infinies. Odeur de peinture suave et entêtante. Un pot de dix litres Corona glycérophthalique est détourné en poubelle : chiffons maculés, mégots, deux bouteilles éventrées de White Spirit, quelques bouts de bois, le manche d'un tournevis cassé. À côté, un balai debout contre le mur. L'enceinte de parpaings bruts est recouverte d'une mince couche de crépi jaune, les jointures sont visibles entre chaque agglo. (C, p. 13)

---

<sup>47</sup> Arthur Rimbaud, « 15 mai 1871, Charleville, à Paul Demeny », *Je ne suis pas venu ici pour être heureux. Correspondance*, choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 2015, p. 67.

La première phrase reconduit la métaphore naturelle, lorsque les « vagues » du toit l’assimilent à une mer. Puis le « détournement » d’un pot de peinture – son utilisation à d’autres fins que son usage prévu – allégorise l’entreprise du narrateur, qui voudrait faire de la poésie avec des choses qui n’ont pas été conçues pour cela<sup>48</sup>. Cette deuxième vie du pot Corona en fait une poubelle, soit le contenant d’une série d’éléments hétéroclites, du moins en apparence : la peinture glycérophtalique est une peinture à base de solvants, comme par exemple le White Spirit. Leur lien le plus solide réside néanmoins dans leur commune désuétude : les chiffons sont sales, les cigarettes fumées, le tournevis cassé. Pourtant, c’est cette obsolescence même qui assure son utilité à la poubelle improvisée – on ne jette pas de choses encore valides – et la rend si importante. Car les mentions de sa présence sont récurrentes et surtout insistantes : à sa troisième occurrence sur treize, l’objet est encore désigné par la périphrase « pot de peinture dix litres Corona glycérophtalique utilisé comme poubelle » (C, p. 28<sup>49</sup>). Ces mentions sont dispersées régulièrement au long du texte – comme la *tête de bielle* de tout à l’heure, mais à plus vaste échelle – et attirent l’attention du lecteur de manière à transformer la poubelle en valeur textuelle. Le récipient recyclé, rempli d’un fatras sans nom, agit à titre de mise en abyme du roman entier, lequel réalise un collage de discours, de poèmes et de références pour mettre le travail en littérature. Le texte cite par larges pans un catalogue mécanique dont il vampirise la forme en faisant usage de listes (C, p. 99-101) et fait se rejoindre plusieurs fils de la représentation du travail identifiés jusqu’ici – dans une poubelle, manière de confirmer une déshérence généralisée. Si le procédé n’est guère subtil, c’est exactement ce que semble indiquer la dernière phrase de l’extrait de la première semaine, au moyen d’une autre image organique : ici « les jointures sont visibles », posées et assumées comme telles.

Dans un registre thématique, le pot de peinture renvoie également à la chaîne homonyme et à un autre événement marquant de la vie professionnelle du narrateur, son travail de réfection d’une salle de bains, « minuscule chantier » (C, p.195) dont le souvenir est néanmoins entêtant. « Très résistante à l’humidité et au temps, la peinture glycérophtalique est très utilisée dans des

---

<sup>48</sup> Par leur constructeur, à tout le moins. Cela ne signifie pas que des composants mécaniques sont moins habilités à la poésie que la charogne baudelairienne ou les pendus de Villon.

<sup>49</sup> Cf. C, p. 13 ; 15 ; 25 ; 28 ; 35 ; 38 ; 39 ; 61 ; 69 ; 107 ; 151 ; 171 ; 203. Si les dernières mentions ne font pas toutes état de l’emploi du « pot de peinture Corona glycérophtalique », elles le nomment néanmoins tout au long.

pièces humides comme la salle de bains ou la cuisine, et dans les lieux de passage comme les portes<sup>50</sup> », affirme le dictionnaire Futura-Sciences. Il enchaîne :

La peinture glycérophtalique est généralement composée de résines synthétiques comme l'alkyde, ce qui en fait un matériau assez difficile à poser. Bien que ce type de peinture ait de nombreux avantages, comme son séchage très lent qui permet les nombreuses retouches, son fort pouvoir couvrant et le fait qu'elle soit très facilement lessivable, elle est de moins en moins employée. En effet, en raison de la forte présence de solvants dans cette peinture, celle-ci dégage une très forte odeur au moment de la pose et est extrêmement polluante<sup>42</sup>.

La substance combine assez curieusement les propriétés du travail effectué par les ouvriers qui l'utilisent. Sa pose nécessite des aptitudes physiques particulières, comme le maniement de masses très lourdes par l'intérimaire – « genoux pliés (principes de manutention : formation de deux jours reçue dans une période de chômage), on attrape le carton » (C, p. 41) –, difficulté compensée par l'efficacité qu'elle offre à des fins bien précises, à l'instar du « volant à poignée » (C, p. 109) de tout à l'heure ou du fameux roulement à billes. Son usage est toutefois dommageable pour la nature et sans doute la santé du peintre qui, soucieux comme le narrateur du travail bien fait, ne lésine pas sur « les nombreuses retouches ». Ces dernières sont permises par le « séchage très lent » qui réitère l'inscription durative d'un produit qui résiste à l'humidité mais aussi « au temps » : ces traces seront visibles même après qu'on aura complètement arrêté de l'employer – s'il est utilisé « dans les lieux de passage », son Passage aussi est proche –, tel le *Paysage fer* de la ligne Paris-Nancy.

La peinture glycérophtalique renvoie aux contenus imaginaires liés au travail déployés dans les textes et le « détournement » de son contenant en poubelle propose une image concrète de la représentation générée par le texte. Le résultat « fourre-tout » de ces données combinées renvoie quant à lui, de manière plus profonde, au substrat économique et idéologique du travail. On se souvient que Dominique Méda assimile la première définition de la valeur-travail, par

---

<sup>50</sup> Article « peinture glycérophtalique » du dictionnaire Futura-Sciences. URL : <http://www.futura-sciences.com/magazines/maison/infos/dico/d/maison-peinture-glycerophtalique-10825/>.

Adam Smith, à un « cadre vide » construit et instrumental<sup>51</sup>. Si la *Recherche sur les causes des richesses d'une nation* lui attribue sa première signification homogène, elle ne le définit jamais en soi : elle l'instrumentalise au profit de la valeur d'échange et en fait un outil de calcul pour fonder cet échange sur le critère objectif du temps travaillé. Le concept, assez flou, est libre d'évoluer dans le temps et d'accueillir successivement des contenus différents, de l'industrie lourde à « l'économie immatérielle ». Cette dernière notion appartient à ce que Luc Boltanski et Ève Chiapello appellent le troisième esprit du capitalisme, c'est-à-dire une autre forme vide, qui se construit notamment par l'amalgame de discours qu'il parasite pour pallier sa déficience morale<sup>52</sup>. Cette critique rappelle celle de Méda à l'égard de la vision smithienne du travail : les deux se rapportent à des objets différents mais proches et, surtout, elles reflètent les esthétiques déployées ici.

Le contenu de seconde main du pot de peinture devenu poubelle poétique de Beinstingel gagne tout son sens : il est le produit de brassages, de mélanges et de recyclages, opérations auxquelles les discours constitutifs de l'esprit du capitalisme sont sujets. Comme le récipient, ceux-ci peuvent en effet être déviés de leur sens premier – qu'on pense aux revendications d'autonomie créatrice formulées en mai 68, dont l'intégration mène selon Boltanski et Chiapello à une individuation du rapport salarial dévastatrice pour le syndicalisme (*cf. supra*). Si l'on suit cette logique jusqu'au bout, il semble que le roman lui-même « représente l'identité narrative » non plus « de la démocratie<sup>53</sup> », selon l'analogie de Nelly Wolf, mais du capitalisme, puisqu'il noyauté à sa manière des expressions étrangères. C'est compter sans l'étagère : à côté de la poubelle, elle est le lieu d'un réagencement des énoncés sémantiques avalés par cette dernière. Elle agit en cela, sur une ligne parallèle à celle qui relie le pot de peinture détourné à l'esprit du capitalisme, à la manière de « l'organisation pirate » telle que la définissent Rodolphe Durand et Jean-Philippe Vergne dans des réflexions au sous-titre évocateur : *Essai sur l'évolution du*

---

<sup>51</sup> Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs Flammarion, 1998 [1995], p. 63.

<sup>52</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011 [1999], p. 41 ; 59-60 ; 644-648. Si les sociologues mettent l'accent sur cette dimension « vampirique », elle n'est pas seule en cause dans les déplacements et la dynamique du capitalisme, dans la mesure où celui-ci se modifie à certains égards plus rapidement que son esprit selon les conjonctures économiques.

<sup>53</sup> « Le roman représente l'identité narrative de la démocratie, dont il ne cesse de configurer précisément l'essence contractuelle et conflictuelle. » (Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 177.)

*capitalisme*. La pensée des auteurs se rapproche à la fois de celle de Boltanski et Chiapello et de celle de Pierre Musso, puisque celui-ci ne conçoit pas la barbarie en opposition binaire avec la civilisation : « La barbarie, dit-il, n'est plus l'altérité extérieure à la civilisation, mais son altérité interne, son *alter ego* : civilisation et barbarie forment un couple. L'un ne va pas sans l'autre, et la réversibilité est consubstantielle à la définition de la barbarie<sup>54</sup>. » Durand et Vergne défendent quant à eux « l'idée que l'organisation pirate et les actes de piraterie qui en découlent ne sont pas des accidents de l'histoire qui surviendraient par surprise, mais bel et bien des événements indissociables de la dynamique interne du capitalisme<sup>55</sup> ».

La piraterie – prise au sens large : elle est maritime à ses débuts puis envahit les airs, les ondes de radio, l'ADN (avec les « biopirates ») et les systèmes informatiques – représente ainsi la limite interne<sup>56</sup> à la puissance de normalisation du capitalisme, que celle-ci se déploie dans des espaces naturels, digitaux ou infinis du vivant. Elle lutte contre cette normalisation dans ses annexions les plus récentes, encore sujettes à dissensions : ces territoires, comme aujourd'hui le web ou les océans au XVII<sup>e</sup> siècle, ne sont pas aussi étroitement « surveillés » que ses conquêtes plus anciennes. L'action pirate, selon Vergne et Durand, est subversive parce qu'elle transforme les structures du capitalisme par la mise en place de modes d'organisation concurrents, ce en quoi elle rejoint le réagencement des composants (partiellement) réalisé par le narrateur. Les hésitations, les atermoiements et les retours en arrière qu'il impose au texte, jusqu'à l'absence d'ordre qu'il élit finalement comme principe d'ordre s'inscrivent dans ce jeu constant avec une règle qui n'est pas fondamentalement rejetée : s'il recherche « des méthodes nouvelles, une idée inouïe », l'intérimaire accepte l'« ordonnancement du monde » (C, p. 185). L'organisation pirate quant à elle reconnaît la norme qu'elle contrecarre par le fait même qu'elle y apporte des modifications, c'est-à-dire qu'elle-même diffuse des motifs normatifs s'il en est besoin. « Elle participe donc à l'axiomatisation interne du capitalisme qui doit sans cesse chercher à la contrer,

---

<sup>54</sup> Pierre Musso, « La barbarie managériale », *Les cahiers européens de l'imaginaire*, n° 1, 2009, 1<sup>ère</sup> p.

<sup>55</sup> Rodolphe Durand et Jean-Philippe Vergne, *L'organisation pirate. Essai sur l'évolution du capitalisme*, Lormont, Le bord de l'eau, coll. « Mondes marchands », 2010, p. 11.

<sup>56</sup> Les auteurs définissent cette limite comme le pendant de la limite externe du capitalisme représentée, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, par la figure du schizophrène (*Capitalisme et schizophrénie*, 2 vol., 1972-1980). Contrairement au schizophrène, le pirate n'est pas « représentatif d'un individu sans repères ni codes, désocialisé mais toujours désirant ». (Rodolphe Durand et Jean-Philippe Vergne, *op. cit.*, p. 51.)

elle qui s'ingère dans les espaces non encore territorialisés, non encore codés et normalisés<sup>57</sup>. » L'analyse rejoint la conceptualisation de l'esprit du capitalisme par Boltanski et Chiapello tout en la dynamisant ; le résultat n'est guère plus enthousiasmant en termes socioéconomiques, néanmoins il offre une perspective intéressante sur la narrativité contemporaine du travail, des collages discursifs de *Daewoo* à l'assemblage des « composants » du roman éponyme.

Si ce dernier explore des transformations sociologiques récentes par son portrait de l'emploi précaire, il montre aussi, de manière apparemment paradoxale, que ce rapport toujours éphémère au travail n'exclut pas « l'implication contrainte » dont parle Jean-Pierre Durand<sup>58</sup> et qu'on a vu thématifiée par les employés-pantins de Nathalie Kuperman. Beinstingel enfonce le clou en associant le travail et le travailleur à une machine non vivante et à ses rouages, un trait présent dès l'incipit, avant toute mention du catalogue et de la tâche à effectuer. Cette entrée en matière situe son sujet dans une gare de banlieue parisienne, comme *Sortie d'usine*<sup>59</sup>, ce qui réaffirme le lien des romans et souligne l'évolution, sur vingt ans, de la représentation de l'ouvrier. Celui de Bon est dépersonnalisé par l'effacement de tout trait physique, qui lui confère une légèreté narrative étrangement diaphane : il se définit si bien par la négative, en opposition avec les autres usagers des transports en commun – « lui contre la foule, remontant » (*SU*, p. 7) –, qu'il ne possède pas plus de caractéristiques propres que la gare elle-même – « une gare s'il faut situer, laquelle n'importe il est tôt ». Chez Beinstingel un effet semblable est créé, à l'inverse, par la « physiologisation » intense de l'incipit qui alourdit le personnage d'organes et de traits pourtant très banals, tandis que la gare, si elle lui est inconnue, a un « air de déjà-vu » (*C*, p. 7).

Les épaules avancées sous le blouson portent le poids de la tête. Le cou tendu, élastique, sa mobilité dans l'incertitude d'une direction à prendre. Mâchoires indécises, crispées, langue lourde, gorge sèche, mouvement des yeux vers le bâtiment de la gare, puis revenant à la bordure du trottoir. C'est toujours comme cela à l'entrée d'un nouveau travail et dans un nouveau lieu. (*C*, p. 7-8)

---

<sup>57</sup> Rodolphe Durand et Jean-Philippe Vergne, *op. cit.*, p. 93.

<sup>58</sup> Jean-Pierre Durand, *La chaîne invisible. Travailler aujourd'hui : flux tendu et servitude volontaire*, Paris, Seuil, 2004, p. 60-78.

<sup>59</sup> Il est question ici des premières pages de *Sortie d'usine*, pas de l'incipit « alternatif » (celui du travail proprement dit, en début de première semaine) discuté au chapitre 2.

L'individu n'est plus le sujet actif de ses gestes. Ce sont ses membres qui assurent la « mobilité » de l'ensemble, mais de manière étrangement statique en raison du nombre réduit de verbes à l'indicatif. La mécanisation du corps humain rappelle encore le premier roman de Bon, portée à un degré supérieur par la comparaison explicite de ses parties à des outils. Lorsqu'il dit plus loin que « **le bras tourne comme une grue, **pouce et index comme une pince, la mince bande de papier est transportée comme une poutrelle sur un chantier » (C, p. 78), le narrateur énonce la proposition corollaire à l'humanisation de la machine enclenchée dans *Sortie d'usine* par le « moteur [qui] tournait à la limite du possible, chauffant et haletant dans l'effort » (SU, p. 81).****

La phrase brouille les frontières entre l'ouvrier et les matériaux qu'il utilise – la structure des comparaisons successives associe le bras, les doigts et la bande de papier entre eux, face à la grue, la pince et la poutrelle –, c'est-à-dire que du premier elle fait, en continuité avec l'incipit, un assemblage de « composants » comme la machine du catalogue et, par extension, comme tous les êtres humains<sup>60</sup>. Cela signifie que « l'anarchie » (C, p. 121), revendiquée dans un sursaut insurrectionnel par le narrateur, correspond à une simple réorganisation des éléments à classer et de sa propre structure : physiologique, si l'on se fie aux descriptions précédentes, et morale, puisqu'un changement de vision du monde est envisagé. Par extension, l'appréhension « urbaniste » de l'entrepôt évoque la (dé)normalisation d'un espace au centre des rapports antagoniques et complémentaires du capitalisme au pirate, selon Vergne et Durand. Au « mi-temps » (C, p. 103) du mercredi midi, le tout prend des allures new-yorkaises :

L'aspect du tas a changé, les caisses déposées sans précaution et de guingois par le conducteur du Fenwick, les empilements parfois écroulés, tout cela a fait place à une suite de cartons érigés les uns sur les autres, un semblant de rangement dégageant parfois le socle d'un plateau de manutention en bois, l'ensemble ressemblant à une vaste maquette de Manhattan avec des immeubles cubiques, des gratte-ciel, les palettes imitant les quais d'un port, toute une vague réplique qui semble ainsi construite sur pilotis, s'élever au-dessus de l'océan de béton du sol. Manhattan, espoir du nouveau monde, ne manque que la statue de la Liberté dans cette reconstitution. La coupe du patron avec son footballeur de bronze pourrait faire illusion. (C, p. 103-104)

---

<sup>60</sup> À propos de l'épouse du narrateur : « Elle bavarde toujours, sa main a rejoint la joue, les tendons mobiles sous la peau, identiques aux *ressorts de torsion, matière inox* du catalogue. » (C, p. 220) C'est peu dire que la sphère affective est transformée par le travail. (Cf. Isabelle Berrebi-Hoffmann (dir.), *Politiques de l'intime. Des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2009, 279 p.)

L'intérimaire a « civilisé » un territoire laissé en friche par un Fenwick pour en faire émerger une ville nord-américaine rectiligne où la nature est entièrement transformée – l'océan est en béton – et capitalisée : Wall Street et un des centres économiques et financiers de la planète. Si Manhattan a été « l'espoir du nouveau monde », l'ironie froide de l'incise indique que sa maquette n'incarne plus grand-chose, et de fait elle troque le symbole de cet espoir contre une propriété patronale bien dérisoire<sup>61</sup>. L'objet de remplacement est un trophée, ce en quoi il marque la substitution d'une logique de la compétition à l'accueil (supposément) indifférencié offert par la *Liberté éclairant le monde* aux immigrants – condition qui est celle, en France, du père du narrateur –, gagné à l'issue d'une épreuve sportive, soit une figure utilisée par Boltanski et Chiapello pour expliquer, par affinités et dissemblances, la transformation et la diversification des « épreuves » engendrées par le travail<sup>62</sup>.

L'analogie des sociologues s'appuie sur une *représentation* commune du sport comme paradigme dominant de l'épreuve juste, c'est-à-dire sur une notion dont on a vu la valeur et les effets remis en cause. Elle est associée ici à une potentielle « illusion » : celle de « la coupe du patron » mais, plus largement, celle de la « maquette » de Manhattan, qui introduit par la bande la représentation littéraire – une maquette peut désigner un brouillon, un premier jet, ou encore le modèle graphique d'un livre destiné à la reproduction. Le caractère fictif, réitéré par le « plateau » qui évoque pour sa part le tournage d'un film, est nourri en parallèle par un champ sémantique de la « reconstitution » et de la « réplique ». Ce dernier rappelle le rideau glosé plus haut, mais il laisse aussi présager que la ville imaginaire, construite sur les ruines des « empilements [...] écroulés » de caisses, n'est pas plus stable et durable que l'état qui précède. Et, de fait, la succession de l'ère financière de Manhattan au stade industriel du Fenwick n'est qu'une étape vers leur destruction commune : « Il faut tout de même bien finir par l'user, réduire les gratte-ciel de Manhattan en maisons, la métropole en hameau, tout araser, ne devant subsister que le souvenir du tas, un peu de poussière au milieu du hangar, des traces et des rayures s'estompant à la longue » (C, p. 115). Le processus va s'accélération : on commence par réduire les tours emblématiques de l'économie américaine en unités d'habitation et la métropole en

---

<sup>61</sup> Pour peu que ce trophée ait été obtenu dans un championnat amateur entre équipes d'entreprise, il symbolise même tout le contraire de la (statue de la) liberté : ce genre d'activité fait partie des moyens utilisés par le patronat pour « humaniser » le travail et occulter les rapports de force (et d'exploitation) qu'il institue.

<sup>62</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 453-457.

« hameau », pour finalement ne laisser qu'« un peu de poussière » en souvenir d'un « tas ». Si le second réfère à l'échelle du roman au « tas de caisses », dans la phrase il peut tout aussi bien désigner une quantité plus importante de poussière. Le mouvement s'apparente dès lors à celui du verset de la Genèse dont la première partie porte sur un travail compris comme une peine : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière<sup>63</sup>. » S'il est fait mention de la première ville dans la Genèse, fondée « à l'est d'Éden » par Caïn, il ne subsiste pas autre chose que le « souvenir » de la métropole de boîtes du hangar. Les « traces et [l]es rayures » en effet sont celles laissées par l'appareil de manutention, décrites dans les mêmes termes dès le lundi matin : « Il y a des traces de roues d'un chariot élévateur imprimées vers ce fatras. Le sol neuf est déjà abîmé, rayé profondément par endroits. » (C, p. 15)

Si l'érection de Manhattan se fait contre le Fenwick, chariot élévateur devenu emblème industriel à lui tout seul<sup>64</sup>, seule l'empreinte du second témoigne, par la négative, de leur présence disparue. Ces « traces » rappellent celles de *Paysage fer*, tandis que le cycle complet évoque la bascule de *Daewoo* dans un monde de « l'après ». Dans les deux cas une « civilisation » est anéantie (D, p. 35), un mouvement tributaire dans *Composants* des forces qui l'avaient bâtie : la « maquette » comme son « aras[ement] » sont le résultat de la normalisation exigée de l'intérimaire combinée à ses velléités anarchistes de contrer cette normalisation. Autrement dit le capitalisme et son axiomatisation pirate s'autodétruisent pour revenir à la poussière biblique, non sans avoir été digérés au préalable par la « grosse baleine » que figure « l'édifice nommé hangar » (C, p. 162), tels Jonas et l'intérimaire, prophète hyperactif qui emprunte chaque matin sa « langue de goudron noir et luisant, neuf et granuleux », pour visiter l'intérieur de l'animal et en être vomi tous les soirs. Sa semaine chez Méca-Industries est ainsi l'occasion d'un passage répété de la vie à la mort, ou d'un combat éternellement recommencé d'Achab contre Moby Dick, qui rapproche pour une première fois le travail de l'ensauvagement sans que le non-travail y soit simultanément raccordé.

---

<sup>63</sup> Livre de la Genèse, 3:19.

<sup>64</sup> Cette image est soigneusement construite par la marque dont le slogan est « Bien plus qu'un Fenwick ». Sur cette inscription imaginaire et sur les transformations managériales de l'entreprise couplées à l'implantation du toyotisme dans ses usines, on visionnera avec profit le troisième volet de *La mort du travail* de Jean-Robert Viallet, « La dépossession » (France, 2009, 123 min.).

## Combinaison de plongées

La comparaison avec une baleine plonge le hangar au fond des mers et le rapproche de la chaîne de peinture. Elle aussi est équipée d'un « plongeur », chargé de la remettre en marche en cas de blocage :

Parfois, la chaîne s'arrêtait brutalement. Aussitôt une clameur poussée gaiement par vingt voix de part et d'autre du rideau. Le patron appelait au calme. Le type le plus près de la cabine de peinture, appelé « le plongeur », maugréait avant d'entrer en action. Le rôle du plongeur était tenu par quatre ou cinq, à tour de rôle, toujours les mêmes, des anciens. Le type quittait sa place, allait prendre dans un vestiaire métallique derrière lui une combinaison autrefois blanche, maculée de taches, enfilait des gants, des bottes, une sorte de heaume à visière en plastique (on comprenait alors l'appellation « plongeur »), puis, il grimpait à quatre pattes sur un tapis roulant formé de cylindres métalliques mobiles utilisé pour acheminer les grandes pièces à peindre ne pouvant être suspendues, enfin, écartait une sorte de store à lamelles verticales pour entrer dans la cabine de peinture.

Le relâchement, pendant ce temps : conversations, brouhaha, les cigarettes sorties malgré les grands panneaux *interdiction de fumer*, [...] un type rigolait, les deux incisives du haut manquantes, quelqu'un tapait des deux mains sur un fût de peinture comme un tam-tam, le patron regardait sa montre, disait « allons, allons, les gars... », un gars se baissait pour ramasser son briquet tombé, souvenir aussi des deux frères accoudés à la chaîne, mêmes jambes croisées, mêmes expressions taciturnes, d'un autre à qui il manquait deux doigts et de celui au cheveux ras avec une cicatrice sur son crâne, diagonale boursouflée jusqu'à la pointe d'un sourcil.

Le plongeur ressortait, ayant décoincé une pièce, retiré un crochet d'un rail, brandissait parfois un machin tordu, luisant de peinture. Il sautait du tapis roulant, se déshabillait avec lenteur, c'était le jeu, malgré les « on se dépêche » du patron, et la chaîne reprenait. (C, p. 117-119)

L'enchaînement des actions selon un déroulement attendu rappelle les blocages de chaînes relatés dans les textes d'O.S. des années 1960 et 1970 (*cf. supra*), à ceci près que son déclenchement n'est pas volontaire : « la chaîne s'arrê[t]e brutalement », apparemment d'elle-même et sans aide extérieure, tout comme elle « repren[d] » ensuite comme de son propre chef. Si le glissement est emblématique de l'affaiblissement de l'action collective, il suggère aussi une relative autonomie de la machine, qui contribue à la halte. Celle-ci est immédiatement saluée

par les clameurs enjouées qui établissent, « de part et d'autre du rideau », une communion qui fait fi du « mur de Berlin » (C, p. 117) érigé par le patron. La dimension subversive du « jeu<sup>65</sup> » est toujours là, dans toute son ambiguïté constitutive.

Ces épisodes troublent en effet la norme du travail, et pourtant ils font partie de son quotidien, ce sont des événements qui amplifient la routine. Le paradoxe créé est accentué par la nature temporelle de la perturbation entraînée : elle participe d'un temps répétitif, narré à l'imparfait, mais cherche à « bloquer » cette durée, à « perdre du temps » par tous les moyens possibles et malgré les rappels à l'ordre du patron. La suprématie de ce dernier est signifiée, ici comme dans *Sortie d'usine*, par une « montre » qui concentre les rapports obsédants du travail au temps et rappelle que le premier est loué sous condition de *ne pas* « perdre du temps ». Les remontrances visent en conséquence, quoique sans franc succès, à hâter la reprise du travail, mais aussi à modérer « le relâchement » qu'il permet aux abords de la chaîne. Les conversations d'habitude interdites par le bruit – « grincements de la chaîne, frottements, chocs des pièces accrochées, tintements des crochets » (C, p. 81) – naissent autour des cigarettes, qui brisent elles aussi la règle, et comme en accompagnement du tam-tam. L'instrument n'a pas la force symbolique du chant-fleuve d'*Élise ou la vraie vie*, pourtant il imprime semblablement un nouveau rythme à la narration. Les gestes infinitifs<sup>66</sup> ou complètement saccadés<sup>67</sup> par la chaîne en marche s'imbriquent désormais les uns dans les autres au moyen d'une syntaxe, certes minimale, qui reproduit justement l'effet de scansion d'une percussion. Même juxtaposées en parataxe, les propositions distinguent les individus, préalablement réduits à des « ombres », des « silhouettes » et des « formes humaines » (C, p. 116), qu'elles décrivent tour à tour. Le tableau qui s'en dégage est une cour des miracles des accidentés du travail : si « un type rigol[e] », c'est

---

<sup>65</sup> Le terme est également utilisé dans la description des blocages de Marcel Durand citée au chapitre 2. (*Grain de sable sous le capot. Résistance & contre-culture ouvrière : les chaînes de montage de Peugeot (1972-2003)*, Marseille, Agone, coll. « Mémoires sociales », 2006 [1990], p. 111.)

<sup>66</sup> Cf. *supra* : « se retourner, saisir la pièce, l'accrocher » (C, p. 80) ; et, de l'autre côté du rideau : « décrocher, se retourner, poser sur les chariots » (C, p. 116).

<sup>67</sup> « On saisissait, les yeux rivés sur l'objet à prendre, se retournant encore pendant le geste, l'arrière-plan, collègues, murs, mobilier semblaient emmêlés, filant dans une sorte de biffure d'espace jusqu'à ce qu'on retrouve la netteté, qu'on repère, fasse le point, zoome et vise un nouveau crochet, qu'on y fixe un nouveau machin à peindre, qu'on s'aperçoive de l'arrière-plan composé de rideaux opalins de plastique grossier. » (C, p. 115-116) Non seulement les gestes mais l'appréhension de l'espace sont découpés par la chaîne qui « mécanise » la vision du sujet et confirme son statut machinique : c'est un appareil photo qui clique des instantanés sans les relier entre eux au moyen d'une syntaxe narrative ou cinématographique – il « zoome », mais n'effectue aucun *travelling*.

pour révéler le trou laissé par « deux incisives ». La mention relie d'une part l'édenté à une représentation antérieure du travail, celle de Fantine déchue qui sacrifie « deux palettes<sup>68</sup> » pour sa fille, et d'autre part prélude l'absence, sur un ouvrier, de « deux doigts », sans compter la cicatrice faciale d'un troisième.

La récurrence du chiffre est patente. L'amputé susmentionné aurait quelque difficulté à taper efficacement « des deux mains » sur le tam-tam improvisé, le narrateur se souvient encore de « deux frères » et la « diagonale boursouflée » semble scinder le crâne marqué en deux, sans compter le patron qui répète « allons » par deux fois, et pour la deuxième fois – l'exclamation est proférée à l'identique juste avant l'arrêt de chaîne. Non seulement cette dernière opération, malgré les apparences, ne met pas fin à la séparation binaire imposée par le rideau de Berlin, mais le dédoublement de personnes (les frères symétriques) qu'elle ajoute au dédoublement de groupes (les ouvriers du début et de fin de la chaîne) étend la division à d'autres strates de la représentation du travail<sup>69</sup>. La gémellité de posture et d'expression des frères rappelle à la fois celle des représentants syndicaux – « Semblables, ventres en avant, [...p]resque le même blouson beige » (C, p. 69) – et celle d'un narrateur lui-même fractionné. « L'intérimaire, dit-il, c'est toujours l'autre. L'envie de se rebeller contre ce double, cet éternel autre sommeillant en soi, le bonhomme sans intérêt, sans passion, ni passé, ni avenir, sorte de parachuté malfaisant. » (C, p. 156) La présence invisible et maléfique de cet autre, « parachuté » *dans* le narrateur comme le Horla débarque d'un trois-mâts brésilien pour envahir celui de Maupassant, squatte l'intériorité du sujet<sup>70</sup>. Elle reporte les scissions professionnelles à l'être singulier, qui se dresse contre lui-même à l'instar des collègues de passage « quelquefois agressifs, pensant que vous prenez leur travail » (C, p. 155). L'intérimaire intériorise de la sorte la dualisation du salariat favorisée par l'inaction des (faux) jumeaux syndicalistes (*cf. supra*) et scelle une nouvelle fois le lien entre le travail et ses composants.

---

<sup>68</sup> Victor Hugo, *Les misérables*, tome I, Paris, Librairie Générale Française, 1985 [1862], p. 189.

<sup>69</sup> L'atelier de peinture se rapproche dès lors de *L'Atelier du peintre* (1855) où Gustave Courbet met en scène son travail selon un même principe de dédoublement organisé autour d'une toile placée au milieu.

<sup>70</sup> La relation n'est pas si lointaine – « Il ne se manifeste plus, mais je le sens près de moi, m'épiait, me regardant, me dominant et plus redoutable, en se cachant ainsi, que s'il signalait par des phénomènes surnaturels sa présence invisible et constante. » (Guy de Maupassant, *Le Horla*, Paris, Gallimard, 2003 [1887], p. 54) – et apporte un éclairage nouveau aux suicides liés à la précarité et au devenir précaire du travail.

Que ce déplacement, qui justifie amplement leur expression « taciturne », soit en quelque sorte initié par les deux frères de la chaîne complexifie la signification de son arrêt. À l’instar du Passage, l’épisode trouble en apparence la norme du travail pour mieux asseoir, ou du moins reconduire, les rapports de force qu’elle institue. Tout comme les travailleurs transpalettés de *Sortie d’usine*, le « plongeur » emprunte une voie destinée à la matière lorsqu’il grimpe sur un tapis roulant « utilisé pour acheminer les grandes pièces à peindre ne pouvant être suspendues ». Si le parallèle réaffirme la pertinence contemporaine des conclusions des *Manuscrits de 1844*<sup>71</sup>, il associe l’entrée de l’ouvrier dans la cabine de peinture à une expérience de mort et son voyage à l’intérieur de la chaîne – on pense à la scène mémorable des *Temps modernes* où Charlot est happé par elle et porté par des engrenages représentés en découpe horizontale – à l’ensauvagement et aux rites de passage décrits par Arnold Van Gennepe<sup>72</sup>. Le « jeu » a de fait des allures rituelles : son héros doit revêtir une combinaison réservée à cet usage, dont l’histoire est lisible sur les « taches » qui la maculent, et se munir d’un « heaume » qui le protégera dans le combat livré lors de la deuxième phase initiatique, dite de marge. Au préalable il doit se séparer de la communauté, phase préliminaire qui constitue une « mort symbolique » signifiée ici par la « sorte de store à lamelles verticales » qui avale le plongeur à la manière d’une gueule dotée de dents acérées – et qui conduit au ventre de la chaîne, ce qui confirme la « régress[ion] à l’état embryonnaire, voire au chaos primordial<sup>73</sup> » de la phase liminaire.

Cette étape communique un nouveau savoir à l’individu, et c’est muni de cette connaissance qu’il réintègre la communauté, durant la phase d’agrégation, pour y occuper un nouveau statut. Si les « quatre ou cinq » ouvriers qui assument le rôle de plongeur semblent effectivement mieux initiés aux arcanes de la chaîne que leurs collègues, ne serait-ce que parce que ce sont des « anciens », ils n’en font toutefois pas bénéficier les autres – la communauté – puisqu’ils se redistribuent la fonction et l’expérience qui lui est associée en circuit fermé. Que

---

<sup>71</sup> « L’existence du travailleur est ainsi réduite à la condition d’existence de toute autre marchandise. Le travailleur est devenu une marchandise et c’est une chance pour lui quand il parvient à se placer. » (Karl Marx, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, introduits, traduits et annotés par Franck Fischbach, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 77 (1).)

<sup>72</sup> Cf. Arnold Van Gennepe, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 2011 [1909], 285 p.

<sup>73</sup> Anne-Hélène Dupont, « "La dure matrice de la guerre de 1940". Inflexions initiatiques chez Némirovsky, Gracq et Simenon », *Post-Scriptum.ORG* [en ligne], dossier *Le héros, le traître et la hauteur des circonstances*, n° 10, Automne 2009. URL : <http://post-scriptum.org/la-dure-matrice-de-la-guerre-de-1940>

le tam-tam qui modifie la syntaxe gestuelle résonne aux abords de la chaîne n'y change rien : ce sont « toujours les mêmes » qui pénètrent à l'intérieur et le narrateur pas plus que le lecteur ne savent ce qui se passe « dans la cabine de peinture ». Le schéma d'ensauvagement représenté par *Composants* ne diffère pas en cela de ceux qui se déploient dans *Élise ou la vraie vie*, *Sortie d'usine* et *Daewoo*. Tous sont incomplets, ce dont témoigne dans ce cas-ci la méfiance lexicale qui pèse sur le chevalier-scapandrier « appelé "le plongeur" », la délimitation stricte de la scène (« la chaîne s'arrêtait » / « la chaîne reprenait ») et sa répétition dans le temps. L'épisode n'a aucun effet en dehors de son déroulement – c'est-à-dire que la bulle de non-travail permise par une plongée approfondie mais singulière dans le travail n'irrigue pas le travail collectif –, si bien qu'il se reproduit à l'identique et que le changement de statut entraîné n'est pas vraiment effectif. À preuve, l'intérimaire est toujours un intérimaire, bien que la mission décrite par la trame narrative principale rejoigne par certains aspects l'ensauvagement manqué de l'atelier de peinture et associe par conséquent la notion au travail *et* au non-travail, sans toutefois qu'une coprésence des deux états soit nécessaire en synchronie.

Le lien est permis en premier lieu par le tam-tam : le « fût de peinture » détourné évoque le « pot de dix litres Corona glycérophtalique » (C, p. 13). On suppose toutefois que le premier est vide – il ferait dans le cas contraire un piètre tambour –, ce en quoi il constitue bien un état antérieur de la poubelle remplie de détrit. Il appartient par le fait même, en vertu de l'inscription métaphorique taylorienne de la chaîne de peinture, au deuxième esprit du capitalisme. Le nôtre, le troisième, s'est constitué selon l'analyse de Boltanski et Chiapello par l'agrégation des critiques à son endroit, une opération qu'on a vue « projetée » par la scène de l'entrepôt dans *L'établi*. Les discours à la source de cette transformation sont en effet empruntés, pour une bonne part, à la *critique artiste* portée par le mouvement étudiant de Mai 68, au détriment des revendications issues de la *critique sociale* à l'origine pourtant des premières grèves de mai. Car les raisons de leurs indignations respectives ne sont pas les mêmes : si la seconde reproche au capitalisme de créer la misère et les inégalités et de favoriser un opportunisme destructeur de la solidarité sociale, la première y voit d'abord une source de désenchantement (des objets, des personnes et plus largement de la vie) et d'oppression des

libertés des travailleurs<sup>74</sup>. Ces derniers discours, intégrés à l'esprit du capitalisme actuel, sont toutefois « détournés » – à l'instar du pot de peinture glycérophtalique –, désamorçés<sup>75</sup> et, du même coup, la *critique artiste* rendue pour un temps inopérante. En conséquence les sociologues ne s'étonnent pas de constater un renouveau de la *critique sociale* qui, si elle a été durement touchée par la supposée disparition des classes sociales et l'implosion des régimes communistes, a su conceptualiser la « politisation de l'exclusion » qui sous-tend, selon eux, l'activisme du tournant du millénaire. Or, l'intérimaire de *Composants*, s'il est complètement isolé et n'a pas le loisir de courir les assemblées militantes, tient un discours virulent à l'endroit du système économique et ce discours est informé par les sources d'indignation reliées, dans la typologie de Boltanski et Chiapello, à la *critique sociale*.

Ce narrateur, qui a vécu un « licenciement pour raisons économiques » après quinze ans chez un « équipementier automobile » (C, p. 21), c'est-à-dire dans l'industrie qui est à la pointe de l'utilisation du travail intérimaire (*cf. supra*), peut à juste titre se plaindre des comportements égoïstes engendrés par le capitalisme : les tableaux de bords qu'il fabriquait le sont désormais sans doute par un confrère temporaire, au bénéfice de l'entreprise et au détriment des deux travailleurs, dont l'un pourrait néanmoins considérer que l'autre « [a pris son] travail » (C, p. 155). Mais lui-même est au fait des avantages d'un tel morcellement du travail et il relie ses causes à celles de sa mise à pied : « Facile pour l'économie, l'intérim : des gars pas assez impliqués pour se rebeller, qui font là où on leur dit de faire, des individus ne représentant rien » (C, p. 156). La précarité rend les individus dociles et les animalise, puisque ce sont généralement les chiens qui « font » de manière intransitive et dans un endroit désigné par une autorité extérieure<sup>76</sup>. Le rapport qui se dessine est inégal et mène à la misère existentielle du groupe

---

<sup>74</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 86-89.

<sup>75</sup> Des « thèmes [l'autonomie, la spontanéité, la mobilité, etc.], associés dans les textes du mouvement de mai à une critique radicale du capitalisme (notamment à la critique de l'exploitation), et à l'annonce de sa fin imminente, se trouvent [...] autonomisés, constitués en objectifs valant pour eux-mêmes et mis au service des forces dont ils entendaient hâter la destruction » (*Ibid.*, p. 162).

<sup>76</sup> La violence de la métaphore scatologique suggère la violence politique qui se cache derrière les « raisons économiques » plus directement mises en cause. « En fait, explique David Graeber, la plupart des innovations économiques des 30 dernières années ont davantage de sens sur le plan politique qu'économique. En remplaçant les emplois à vie par des contrats de travail précaires, c'est sûr qu'on n'améliore pas le rendement au travail, mais c'est une façon très efficace de détruire les syndicats ou de dépolitiser la main-d'œuvre. » (David Graeber, *Comme si nous étions déjà libres*, trad. Alexie Doucet, Montréal, Lux, 2014 [2013], p. 254.) L'assertion est à relativiser, dans la mesure où la flexibilité allouée par la précarité peut constituer un outil de rendement – au détriment de la qualité. Cela toutefois n'ôte rien à la justesse du constat final.

réduit à « rien » par un autre – le sujet parle à cet effet de « la brutalité du travail » (C, p. 12 ; 19) –, en accord avec la destruction du lien minimal de solidarité décrite par la *critique sociale*. Cette dernière se déploie, par conséquent, entre les murs du hangar-baleine qui avale quotidiennement l'intérimaire d'un coup de sa « langue de goudron » (C, p. 162), relation métaphorique qui rappelle celle du « plongeur » à la chaîne de peinture et redouble le parallélisme structurel établi par la gémellité du fût et du pot de peinture. Les univers de la chaîne et du hangar communiquent à distance malgré l'éloignement temporel, ou mieux : les souvenirs du narrateur figurent un concentré de son présent passé au fil d'un « réducteur planétaire<sup>77</sup> » (C, p. 25 et al.). Car ces rapports entre objets, relations et situations s'inscrivent dans un dédoublement généralisé : des frères de la chaîne aux représentants syndicaux en passant par les deux secrétaires de l'accueil, « la blonde » et « la brune » (C, p. 59), sans oublier le « double malfaisant » incarné par l'intérimaire, les êtres comme le travail industriel sont dotés d'une « ombre [...] mouvante et démesurée » (C, p. 45).

La semaine de travail s'apparente dès lors à l'ensauvagement étudié ci-dessus, ou plus exactement à sa première phase. L'association est purement formelle puisque l'épisode ne partage l'aspect (partiellement) libérateur de ses homologues narratifs, dans *Composants* ou dans les autres textes du corpus, que de manière très lointaine : issus d'une « obscure construction » proche de son hangar, des bruits « semblables à un outil posé sans ménagement sur un coin d'établi<sup>78</sup> » (C, p. 19 ; 163) parviennent à l'intérimaire, comme en écho du Passage de *Sortie d'usine*<sup>79</sup> et, par ricochet sonore, de *L'établi*. La dévoration subie chaque matin plonge néanmoins le narrateur dans l'expérience d'une « mort » répétée, laquelle n'est toutefois pas

---

<sup>77</sup> Le nom, aussi évocateur que celui de Paul Cathéter dans *Nous étions des êtres vivants*, est mentionné à de nombreuses reprises. Il désigne un dispositif de transmission mécanique également nommé train épicycloïdal, souvent utilisé pour la réduction de vitesse dans les voitures. La pièce est composée de deux arbres coaxiaux dits « planétaires » (le plus petit, au centre, est le « soleil » et le planétaire extérieur la « couronne ») et de trois « satellites » engrenés entre les planétaires et tournant de concert autour de l'axe commun en plus d'effectuer séparément des révolutions sur leur axe mobile. Le point fixe d'un « satellite » observé par rapport au « soleil » effectue une courbe plane transcendante, décrite par Aristote à propos du mouvement des planètes dans un système géocentrique – sa propre « caverne » – et appelée « épicycloïde ».

<sup>78</sup> La table de travail est physiquement présente près de la chaîne de peinture, ce qui confirme – avec violence – son appartenance symbolique à un état antérieur de l'esprit du capitalisme : « Le bras large comme un écran de télé, plat comme une crêpe, disait son collègue, ses deux mains dessinaient dans le vide l'ébauche du téléviseur, puis le plat de la main frottait l'établi avec conviction (bruit sec de toile émeri) pour appuyer le mot crêpe. » (C, p. 79)

<sup>79</sup> On se souvient que la description centrale de l'épisode est introduite par le personnage d'un sourd qui « n'en faisait qu'à peine, tapant d'une barre de ferraille sur son établi » (SU, p. 77).

récompensée par l'obtention d'un savoir, puisqu'il ne termine pas la tâche impartie dans l'« espace de temps » (C, p. 155) de l'intérim et du roman, ni par un changement de statut, le sien étant reconduit plutôt par le renouvellement de son contrat. Autrement dit, l'intérim est une latence à durée indéterminée, une mort qui n'exclut pas la présence narrative – on pense à nouveau à Sylvia de *Daewoo* mais aussi à la grand-mère « mauresque », que ses souvenirs d'enfance constituent en nouveau double du narrateur : lorsqu'elle meurt, un vieux voisin explique que « la mort, comme la nuit, n'existe pas, on allume la lumière, la nuit disparaît, on pense au mort, il revit » (C, p. 96). Le dicton trouve une curieuse application lorsque l'électricité, dont l'« absence [...] rythme l[es premières] journée[s] » (C, p. 107) en raison de la luminosité restreinte, est installée dans le hangar le jeudi après-midi.

Au-dessus, les néons vibrent d'une lueur bleue, semblent hésiter, lancent un éclat blanc et les étagères se retrouvent baignées de lumière. Enfin, l'électricité ! Cette modification brutale change la perspective des objets : ombres plus tranchées, formes nettes, comme découpées au laser et sans rectification possible (souvenir d'un intérim chez un métallier). (C, p. 153)

La noirceur disparaît peut-être, telle la nuit du voisin, mais la mort pas tout à fait : comme les « ombres » et les « formes », qui évoquent celles qui bougent sur le rideau opalin – ou celui, « de lin » (C, p. 94), qui entoure le lit de la grand-mère –, elle est seulement « plus tranché[e] », « plus nett[e] ». C'est que les étagères « baignées de lumière » sont également létales : parce qu'elles « coûtent bonbon » (C, p. 14), elles rappellent le voyage au pays de l'ancêtre pour assister à sa mort, durant lequel le narrateur note s'être fait offrir « des bonbons "européens", avait [...] précisé [le donneur] » (C, p. 96), comme les étagères.

La forme de mort – sociale, affective, relationnelle – signifiée par la précarité est fondue dans l'ensemble du travail qui constitue l'étalon auquel toute réalité est rapportée : dans la dernière citation encore, le narrateur mobilise une référence d'intérim pour décrire une vision « découp[ée] au laser ». Cette monopolisation par le salariat des termes utilisés pour dire l'expérience vécue se conjugue aussi au passé : c'est après que le patron l'ait prévenu que les étagères « coûtaient bonbon » que l'intérimaire se remémore les sucreries matérielles. Il reprend par ailleurs l'expression à son compte (C, p. 18 ; 40 ; 84), avec une distance ironique qui n'exclut pas la valeur monétaire qu'elle prête à l'objet ni celle, symbolique, qu'il lui attribue lui-même

par le vecteur mémoriel. La relation linguistique duelle se rapproche de celle qui unit le capitalisme et ses critiques, dans l'analyse de Boltanski et Chiapello, et de fait la « mort » signifiée par les étagères et subie par le narrateur est aussi celle de la *critique sociale* : « l'entrepôt » (C, p. 60 ; É, p. 142) rappelle non seulement la chaîne de peinture mais encore celui de *L'établi*, c'est-à-dire le lieu de la « digestion » par l'esprit du capitalisme d'un autre ensemble discursif qui menace son emprise. Il en résulte que l'émiettement avancé du travail dont l'intervalle entre les textes de Linhart et Beinstingel donne la mesure est corollaire d'un dépassement supplémentaire dans la dialectique capitaliste, lequel représente l'achèvement par le roman de toute critique – voire, dans la perspective nécessairement dynamique de cette dialectique, de son esprit. Parallèlement à sa participation à la *critique sociale*, le narrateur est tourmenté par la responsabilité qui lui incombe de décider de l'ordre des composants à classer, autrement dit : il ne profite pas de la marge d'autonomie créative qui lui est laissée par le nouvel esprit du capitalisme. Les espoirs qu'il place brièvement dans sa recherche d'une solution « inouïe, simple, un moyen qui résout tout » (C, p. 185) et la déception qui suit son échec résumant le désenchantement consécutif à la vampirisation, par l'esprit du capitalisme, de celui de Mai 68 – et dont le long silence de Robert Linhart<sup>80</sup> est un écho assourdissant. Boltanski et Chiapello expliquent :

Si la reformulation du capitalisme dans ce qu'il pouvait avoir d'excitant, de créatif, de proliférant, d'innovateur et de « libérateur » a permis, dans un premier temps, de reconstituer des motifs d'engagement, ces derniers étaient essentiellement individuels. Les chances offertes à l'épanouissement de soi sont allées de pair [...] avec l'exclusion de ceux, personnes individuelles ou groupes, qui ne disposaient pas des ressources nécessaires pour s'en saisir et, par là, avec un accroissement de la pauvreté et des inégalités<sup>81</sup>.

Si le parcours du narrateur de *Composants* dans sa baleine aux entrailles cisaillées par un chariot élévateur est bien loin de l'univers haut-placé décrit par la citation, il agit par déplacement à titre d'illustration métaphorique de la double implication de la débandade. L'individu atomisé réalise l'inanité de ses « motifs d'engagement » et vit quotidiennement, de petit boulot en contrat

---

<sup>80</sup> Cf. l'ouvrage de sa fille : Virginie Linhart, *Le jour où mon père s'est tu*, Paris, Seuil, 2008, 180 p.

<sup>81</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 457.

d'intérim et de contrat d'intérim en peur du chômage, la pauvreté et les inégalités nécessaires au bon fonctionnement du système. L'étagère capitaliste a toujours besoin de quelqu'un pour la remplir, pour classer les composants nécessaires à la reproduction de sa structure, de préférence quelqu'un qui « ne reste pas assez pour embrasser une cause, et défendre qui ? » (C, p. 155)

\*

L'étagère pour le moment occupe toute la place, elle bouche l'horizon du hangar et l'horizon social : son « métal », « flambant neu[f] » (C, p. 14), relègue le souvenir de *L'établi* à de vagues « bruits métalliques » (C, p. 19 ; 163) entendus ou rêvés de loin. Le nouveau rapport de complémentarité antagonique qui résonne dans le choc des matériaux, s'il réitère la dialectique apparemment sans fin du capitalisme et de sa critique, à l'instar de la poubelle qui concentre à la fois une poétique contestataire et la dernière incarnation de l'« esprit » étudié par Boltanski et Chiapello, donne aussi à penser – ou à rêver – qu'une « bascule » inverse est possible. Si la difficulté d'une critique « complète » du capitalisme, qui s'appuierait conjointement sur les sources d'indignation de la *critique artiste* et de la *critique sociale*, tient pour une part à leur relative incompatibilité argumentative et émotionnelle<sup>82</sup>, l'intérimaire poète, mine de rien, réalise la fusion. Son discours et son itinéraire professionnel le rapprochent de la branche *sociale* de la critique : le premier exprime les inégalités que le second met en exergue, en plus de dévoiler les motifs économiques de la précarisation du travail. Sa vie quotidienne et ses relations interpersonnelles témoignent toutefois de la standardisation des objets et, plus généralement, de toute expérience que dénonce la *critique artiste* après Walter Benjamin. Si ses tentatives infructueuses de réenchantement du monde par la poésie problématissent le détournement de cette critique et s'inscrivent dans un mouvement de précarisation qui ronge toutes les représentations littéraires du travail – directement précaire ou non –, elles n'en sont pas moins

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 86-89. Le décalage est « émotionnel » dans la mesure où les références normatives mobilisées par les critiques et les aspirations qui les font vivre s'opposent parfois avec virulence, en matière de mœurs notamment. Les sociologues interprètent les tensions entre tendances moderniste et moraliste de la revue *Les Temps modernes*, qui réalise l'amalgame des critiques *sociale* et *artiste* dans la France d'après-guerre, comme une illustration microcosmique de celles qui animent les courants en présence.

informées par, et donc arrimées à, une *critique sociale* du modèle capitaliste du travail. D'une certaine façon, le terrain est prêt pour que la chaîne de peinture fasse grève à nouveau et que l'intérimaire, initié à la « plonge » par un Demarcy pleinement « artiste » (*É*, p. 156), extirpe des boyaux de la cabine ou de la baleine le « réducteur planétaire du monde » (*C*, p. 156) qui étrèque notre « paysage humain » (*PN*, p. 158, 159) pour en déchirer, finalement, le rideau de plastique traîtreusement opalin. Et que dans les labours du Fenwick, peut-être...

*Des femmes et des hommes poussent, une armée noire, vengeresse, qui germe lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination fera bientôt éclater la terre.*

## Conclusion

### Le roman sans fiction

*Suivre systématiquement les murs d'origine qui restent, les palissades de chantier quand c'est déjà trop tard, en cherchant les portails, les portes, les brèches.*

– Martine Sonnet, *Atelier 62*, 2009 –

*J'ai visité, en juin 2014, l'Île Seguin à Boulogne. Je n'avais du lieu qu'une connaissance indirecte, livresque, en particulier via le texte de Martine Sonnet sur lequel je venais de prononcer une communication à Metz. Atelier 62 justifiait ma présence en France et c'est tout naturellement que mes pas ou plutôt une amie et son scooter m'ont menée vers l'île où le père de l'auteure, dont elle retrace le parcours, s'est rendu quotidiennement durant les vingt-six ans où il a été forgeron chez Renault Billancourt. Je savais bien sûr que les bâtiments de l'usine qui recouvraient la quasi-totalité de la superficie insulaire avaient été démantelés puis rasés – long processus de déconstruction qui avait rythmé l'adolescence de mon amie ayant grandi en face, en proche banlieue parisienne –, mais je n'avais qu'une idée très vague du projet de réaménagement en cours.*

*Mon amie est adulte et il ne reste rien ou presque de la « forteresse ouvrière » qui pendant soixante-trois années fit vivre, et parfois mourir, l'équivalent de la population d'une petite ville. Un immense portail, ouvert sur rien, est placé de manière si incongrue qu'il ressemble au décor de carton-pâte d'un parc d'attraction, un Disney World<sup>1</sup> à thématique industrielle. Un Pavillon Renault fait honneur aux voitures et l'impasse sur ceux qui les ont construites. Eux n'ont plus leur place sur l'Île Seguin du futur, un grand jardin consacré à la*

---

<sup>1</sup> De fait, l'usine a fermé le jour de l'ouverture d'Eurodisney.

musique, à l'art contemporain et aux expositions multimédias, bref à tout ce que les « régleurs, scieurs, tronçonneurs, tuyauteurs [...] » décrits par Sonnet ne pouvaient pas s'offrir ou s'étaient trop abîmé l'ouïe pour goûter. Il y aura aussi des tours d'entreprises, à l'érection desquelles les travailleurs que je voyais occupés à effacer ce qui restait du passé industriel – le leur – seront peut-être affectés en intérim.

\*

Le « grand nettoyage » de la mémoire ouvrière a commencé. La muséification des espaces les plus monumentaux qui lui sont associés en est une facette : si l'oubli n'est pas incompatible avec la transmission d'un souvenir, comme il en a été question dans les chapitres sur *Élise ou la vraie vie* et *Paysage fer*, le « devoir de mémoire » qui paraît dicter la sauvegarde de la porte de l'usine Renault sur l'Île Seguin intensifie surtout le vide qu'il y a derrière<sup>3</sup>. Le titre de Jean-François Theullot, *De l'inexistence d'un devoir de mémoire*<sup>4</sup>, indique la profonde ambivalence du concept dont Éric Méchoulan montre les apories constitutives. La sauvegarde effrénée du passé conduit à l'amnésie par boulimie mémorielle et sert plus souvent qu'à son tour la mise à distance des désastres du présent, quand elle n'alimente pas en sous-main son orientation politique au prix de quelques raccourcis historiques<sup>5</sup>. Il en résulte que l'acte de la transmission prime sur son objet, un paradoxe identifié par les textes de Christian Hillebrand sur les mines de Lorraine. La dernière a fermé en 2004, mais la légèreté formelle des manières de haïkus qui constituent *D'un noir d'encre* garde l'empreinte fugitive laissée par l'univers – lourd et noir pourtant – qui a servi d'entrée en matière à cette étude :

Le dernier mineur  
Laisse une trace éphémère  
Au fond de la veine

---

<sup>2</sup> Martine Sonnet, *Atelier 62*, Bazas, Le temps qu'il fait, 2009, p. 25.

<sup>3</sup> De la visite sur l'île qui clôt (aussi) son livre, Sonnet retient « le vide surtout. Le vide partout ». (*Atelier 62*, *op. cit.*, p. 183.)

<sup>4</sup> Jean-François Theullot, *De l'inexistence d'un devoir de mémoire*, Nantes, Pleins Feux, 2004, 96 p.

<sup>5</sup> Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou Comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, PUM, 2008, 261 p.

À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle  
La mine  
Musée en devenir<sup>6</sup>

Ces deux derniers textes du recueil mettent les deux volets du processus en relation. Si le « musée » conserve la mine – du moins dans les vœux du sujet –, la « trace » que les Maheu puis leurs homologues des débuts du XXI<sup>e</sup> siècle y ont laissée n'en est pas moins « éphémère » et le blanc qui sépare les strophes marque l'incommunicabilité des deux dimensions<sup>7</sup>.

La « veine », débordante de sang mortel dans *Germinal*<sup>8</sup>, s'est lentement vidée depuis. On se souvient que la Barbara G. de *Daewoo*, « ouvrière dans les veines, père mineur » (*D*, p. 126), constate avec le narrateur la perte de sa « région exsangue » (*D*, p. 18) : fille de mineur et métonymie des galeries souterraines dont elle partage le système sanguin ou d'extraction, elle est par le fait même « défaite », « fermée » et « orpheline<sup>9</sup> », qualificatifs qui s'appliquent à la mine chez Hillebrand. La « transmission » susmentionnée est dès lors intransitive, ou de pure forme, et les connaissances du havage sont en proie à la déshérence qui informe l'ensemble des représentations ouvrières contemporaines :

Son savoir faire  
Le dernier haveur  
À qui le transmettra-t-il<sup>10</sup> ?

Aussi anxieuse que paraisse la question, elle pose la possibilité d'une telle passation, branchée au futur simple sur le « savoir faire » via le vecteur médian du « dernier haveur ». Ce n'est pas toujours le cas et l'« autre monde » ouvrier (*ÉV*, p. 136), déjà « continent perdu » (*É*, p. 94)

---

<sup>6</sup> Vitoriano Garcia et Christian Hillebrand, *D'un noir d'encre*, Paris, Alternatives, 2007, p. 74.

<sup>7</sup> Le collage de Vitoriano Garcia en vis-à-vis réitère plastiquement le décalage. Les mots « La mine a fini » en graphie gothique se surimposent à des coupures de documents d'apparence officielle en francique : la conservation des seconds ne change rien au premier constat. Au-dessous apparaît la fin de la phrase, « d'exister », en lettrage moderne et sur fond de briques dont l'une masque sa partie inférieure. « La mine a fini d'exister » au présent ou au futur – quand la dernière brique du passé sera tombée. (Vitoriano Garcia et Christian Hillebrand, *op. cit.*, p. 75.)

<sup>8</sup> « Des croyances endormies se réveillaient dans ces âmes éperdues, ils invoquaient la terre, c'était la terre qui se vengeait, qui lâchait ainsi le sang de la veine, parce qu'on lui avait tranché une artère. » (*G*, p. 381)

<sup>9</sup> Vitoriano Garcia et Christian Hillebrand, *op. cit.*, p. 72. « Orpheline » s'applique en fait à la « poussière de charbon » : « car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière »...

<sup>10</sup> *Ibidem*.

menacé d’engloutissement dans les années 1960, est à plusieurs égards en train de sombrer corps et biens. Si une mine ou une porte colossale peuvent générer un intérêt pour des raisons d’abord spectaculaires, la petite rue du nord de Paris que décrit Anna-Louise Milne dans *75* est négligée de tous sauf de ses habitants, et encore : des travaux de réhabilitation bouleversent son tracé et le passé qu’elle charrie – comme chez Hillebrand il est question d’encre, puisqu’une grande imprimerie a longtemps eu pignon sur (la) rue –, toutefois les pouvoirs publics ne s’émeuvent guère de voir disparaître un pan de l’histoire sociale parisienne. Certes, les bien nommés « M. et Mme Fr. » conservent des piles de magazines produits là et qui témoignent de l’évolution de la France d’après-guerre, mais pour combien de temps ? Aux mains de Mme Fr., « les veines qui tracent la carte de sa vie » sont « presque aussi épaisses que [des] haricots, la peau autour fripée, fragile, tachée par le soleil et les années<sup>11</sup> »...

### « Rond carré » (*Pf*, p. 33)

Le « roman sans fiction<sup>12</sup> » de Milne apparaît ainsi comme l’aboutissement du « roman sans projet » qui a été développé ici : celui-ci constitue, pour une part, le lieu de sauvegarde temporaire d’une mémoire ouvrière, celui-là déplore « qu’il s’agit non plus d’oublier, car cela est déjà fait, mais bien d’oublier qu’on [a] oubli[é]<sup>13</sup> ». Un pas est franchi. La notion de roman sans projet qui lui sert de tremplin a été définie par la soustraction imaginaire de l’*entreprise* du *travail*, c’est-à-dire que l’importance grandissante de la première, dans la société et dans les représentations, lui permet de phagocyter le second terme, et ce bien que la portée sociologique et philosophique de ce dernier soit plus vaste. Il en résulte que le travail, qui s’inscrivait jadis dans un projet ou dans un devenir, abandonne cette dimension positive aux représentations particulières de l’entreprise – ce qui n’empêche pas les siennes de « travailler » le matériau mémoriel que le roman « d’entreprise » subit ou reconduit, comme le montre l’étude croisée de la métaphore guerrière chez François Bon et Nathalie Kuperman, ni le deuxième de participer

---

<sup>11</sup> Anna-Louise Milne, *75*, Paris, Gallimard, 2016, p. 125 et 124.

<sup>12</sup> Il est identifié comme tel en quatrième de couverture.

<sup>13</sup> Pierre Popovic, « Du passé faisons table rase », *Spirale*, n° 258, automne 2016 [à paraître].

aussi au mouvement général des représentations du travail en soulignant, par défaut, leur négativité. Car ces représentations se vouent dès lors, pour l'époque contemporaine, à connoter l'idée de perte qui les habite, en sus de la souffrance et de la peine physique à la base du deuxième ensemble sémantique qui constitue leur objet. Les effets de ce bouleversement sont multiples : l'usine de *Sortie d'usine* ne produit que des morts, celle de *Daewoo* ferme et rejoint ainsi les « usines mortes » (*Pf*, p. 90) de *Paysage fer*, tandis que l'intérimaire de *Composants*, inapte à l'élaboration de l'« idée inouïe » (*C*, p. 185) dont il rêve pourtant tout au long du roman, ne « conclu[t pas] son boulot » (*C*, p. 121).

La *mort* du travailleur se mue au fil des textes en mort du *travail*, un mouvement concrétisé par l'inversion des pôles de l'absence achevée entre le premier et le dernier des trois textes de François Bon étudiés ici – en 1982 l'ouvrier quitte l'usine, en 2004 l'usine déserte les ouvrières. Les significations prêtées aux deux autres coins de la représentation du travail, l'*ensauvagement* et le *non-travail*, se modifient en conséquence. Le second, initialement associé à une subversion de la temporalité aliénante de son contraire – lors des bris de chaîne de montage notamment –, se rapproche dangereusement de la mort à mesure que celle-ci se propage au travail, ce qui revient à dire que *travail*, *non-travail* et *mort* tendent à s'unifier : dans *Nous étions des êtres vivants*, le chômage tue symboliquement au même titre que l'entreprise. Par conséquent et si la tendance se maintient, le carré n'en sera bientôt plus un, en raison peut-être de l'échec de l'*ensauvagement*. La dernière position n'est jamais apparue que sous des formes partielles dans les analyses, alors qu'elle est l'élément dynamique du lot : issue de l'anthropologie des rites d'initiation, cette idée structurante de la thèse régule les changements de statut des individus au sein d'une collectivité et assure la cohésion du groupe à travers l'évolution de ses membres. Or, si elle lie effectivement le travail et le non-travail dans *Élise ou la vraie vie*, par le biais des courants marins qui irriguent autant la chaîne que le chant-fleuve qui naît au gré d'un arrêt printanier (car l'*ensauvagement* est indissociable d'une étonnante « naturalisation » des textes), les ouvriers qui pourraient bénéficier de ses virtualités transformatrices ne le font pas pour autant. La xénophobie qui règle l'ordinaire des rapports professionnels de l'usine prévaut et semble reléguer l'*ensauvagement* potentiel à l'animalité dégradante des insultes racistes – « bicots », « ratons », « chiens » (*ÉV*, p. 236), etc. Les manifestations suivantes continuent sur cette lancée et accusent une incomplétude grandissante.

Le Passage de *Sortie d'usine* reproduit la configuration de l'ensauvagement, mais sans parvenir à ses fins initiatiques dès lors que la « bascule » nécessaire à la première phase de cette initiation, la séparation signifiée par une « mort symbolique », s'apparente à celle qui façonne la vision historique de l'œuvre et engendre les phénomènes sociaux dont les romans traquent les répercussions. Ces dernières sont à détecter notamment dans le vide humain de *Paysage fer*, lequel annule, le temps de la « coupe » marquée par le récit au milieu du parcours bonnien, toute possibilité d'ensauvagement. Le monde de « l'après » de *Daewoo*, qui clôt le parcours et la bascule, assiste toutefois à son retour en force, dans la mesure où l'ensauvagement y est d'abord celui du texte. Le roman « s'expérimente autre<sup>14</sup> » en réalisant l'amalgame de plusieurs traits de la représentation du travail isolés jusque-là, au moyen notamment de sa mise en branle de dispositifs dramaturgiques. Communiqué à sa structure par la « liminarité » des personnages de Sylvia F. et de Rolande de *Lorraine Connection* et simultanément bloqué par elle, l'ensauvagement de *Daewoo* fait ainsi se rejoindre les qualités formelles du témoignage, du roman noir et du roman d'entreprise mis en relation avec la littérature de recherche dans les chapitres centraux. Le texte mime l'authenticité du premier<sup>15</sup> et suivant Linhart fait apparaître par soustraction (celle des lettres au fronton de l'usine) la disparition des marques de toute présence ouvrière ; il identifie des coupables à l'instar du second, au fil de l'« enquête » (*D*, p. 290) menée par le narrateur ; la réflexion politique qu'il articule, finalement, dévoile la faillite de la démocratie représentative au moyen d'un dévoilement parallèle des soubassements de la représentation littéraire qui englobe la « théâtralisation » du troisième, identifiée dans *Nous étions des êtres vivants*.

Mais la généralisation (formelle) de l'ensauvagement est aussi généralisation de la *déshérence*, qui grugeait déjà le fer du *Paysage* lorrain. L'acception juridique du terme, qu'on a transposé au domaine littéraire selon les propositions de Dominique Viart exposées dans

---

<sup>14</sup> C'est l'expression que Marie Scarpa utilise à propos de la phase de marge dans l'initiation romanesque, laquelle est toujours franchie par les personnages (et/ou les textes) : les choses se corsent ensuite. (Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme* 2009/3, n° 145, p. 28.)

<sup>15</sup> Il le fait si bien qu'il est pris en compte par Corinne Grenouillet dans sa belle étude des témoignages contemporains du travail... (*Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 261 p.)

« Topiques de la déshérence<sup>16</sup> », recoupe en effet la position énonciative du narrateur en regard d'un objet industriel jusqu'à un certain point inaccessible, ne serait-ce que parce que des vigiles en gardent soigneusement l'entrée. C'est dire que les textes deviennent ce à quoi ils résistent, soit cette « perte » identifiée comme la marque du « roman sans projet » et face à laquelle le suicide – de l'ouvrière et du roman qu'elle incarne – constitue peut-être l'unique solution. Les effets s'en font notamment sentir sur le plan poétique, lorsque les métaphores aquatiques qui expriment le travail de manière récurrente sont de moins en moins « courantes » : l'eau stagne dans les étangs artificiels en bordure de la ligne Paris-Nancy à mesure que la déshérence grignote toutes choses, en conséquence du « croupi[ssement] » (*É*, p. 115) projeté dès *L'établi* par la « petite flaque de la rue Nationale » (*É*, p. 127). La mer se fait dévoratrice dans *Composants*, même : la chaîne de peinture avale le « plongeur » (*C*, p. 117), comme la « grosse baleine » du hangar (*C*, p. 162) l'intérimaire. Ce tournant létal de la représentation est corollaire d'une première association directe – c'est-à-dire sans coprésence du non-travail – du travail et de l'ensauvagement, dans l'entrepôt où le narrateur s'affaire et par le biais de ses souvenirs de la chaîne. Cela signifie, pour peu qu'on considère cette configuration comme un aboutissement des autres, que les quatre sommets du carré du travail sont emportés dans une sorte de spirale ou un tourbillon.

Or, j'ai justement voulu montrer que le travail intérimaire thématique par Thierry Beinstingel reprend à son compte l'ensemble des fils de la représentation du travail. Le texte donne un tour de vis supplémentaire à la mécanisation de l'être humain enclenchée par *Sortie d'usine*, fait se côtoyer plusieurs états de l'évolution du travail dans un tableau (ou sur un rideau) « pluri-historique », à la manière de Nathalie Kuperman, et approfondit la réflexion sur les modalités mêmes de cette représentation au moyen du rideau susmentionné. Cette convergence signale une continuité formelle entre la représentation du travail et la représentation du travail précaire, mouvement d'autant plus important qu'il implique que les textes accélèrent la réalité empirique – en l'occurrence, la précarisation galopante de toutes les activités salariées. Cela pour la première fois depuis les débuts littéraires du travail, dont Nelly Wolf montre qu'ils

---

<sup>16</sup> Dominique Viart, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Adelaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 209-224.

sont significativement en retard sur les développements industriels qui leur sont contemporains. Si Zola dresse un portrait convaincant de la condition ouvrière de son temps, les textes de la Troisième République se contentent de reproduire les « types » humains balisés par lui au moyen d’approches du « peuple » tour à tour psychosociale (*L’Assommoir*), politique (*Germinal*) et mythologique (*La bête humaine*), lorsqu’ils ne régressent pas carrément vers la représentation de corps de métier traditionnels rendus caducs par les fabriques modernes<sup>17</sup>. Près d’un siècle plus tard, *Composants* inverse la tendance : entre les lignes du catalogue ou les rangées d’étagères, c’est l’avenir du travail – peut-être même de l’esprit du capitalisme et de ses critiques – qui se projette. Le tout en revenant d’une certaine façon à *Germinal*, roman qui noyait, de façon on ne peut plus littérale, ses personnages dans l’eau ou le sang qui envahit finalement la mine. L’absence de projet qui caractérise le roman contemporain du travail le ramène au point de départ du « roman accroupi », voire elle nie le mouvement initié par ce dernier dans un « roman sans fiction » : si Étienne parcourt le nord de la France à pied et si le descripteur de *Paysage fer* fait au moins le trajet Paris-Nancy en train, la narratrice de 75 ne sort guère des « cent cinquante mètres, peut-être moins<sup>18</sup> », d’une toute petite rue du quartier de la Chapelle.

## **L’argent, l’événement**

Et pourtant personne ne travaille, dans le texte de Milne, hormis les équipes d’ouvriers de la construction et d’experts en démolition dont les efforts combinés, de toute manière, s’annuleront à plus ou moins brève échéance. M. et Mme Fr. sont retraités, leurs voisins sans papiers au chômage et les drogués qui squattent les marqueurs de la dégradation environnante aussi, quoique bien trop avancés dans la désocialisation pour en avoir cure. La narratrice quant à elle est promue flâneuse certifiée<sup>19</sup> au gré de ses passages dans la rue qui devient « [son] terrain<sup>20</sup> »

---

<sup>17</sup> Nelly Wolf, « Lieux communs sur l’ouvrier », dans *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, p. 63-96.

<sup>18</sup> Anna-Louise Milne, *op. cit.*, p. 21.

<sup>19</sup> Son mode de déambulation s’oppose en effet à celui préconisé par la première usine de Bon : « Marcher, ce n’est pas le genre de paysage qui pousse à flâner. » (*SU*, p. 17)

<sup>20</sup> Anna-Louise Milne, *op. cit.*, p. 37.

d'exploration, toutefois elle ne s'adonne à aucune activité professionnelle et ses déambulations sont rythmées par des contingences qui relèvent de la vie privée : elle doit laisser sa fille à une halte-garderie voisine tous les matins et la reprendre en après-midi. Cela ne l'empêche pas de s'intéresser de près à la carrière de M. Fr. dans l'ancienne imprimerie Lang et plus généralement à la vie ouvrière qui animait jadis les environs, toutefois elle marque son extériorité sociale, géographique et linguistique<sup>21</sup> vis-à-vis des situations observées, au présent comme au passé. À tous égards excepté le troisième, son état personnel correspond assez à la « fiche signalétique » des personnages des romans de Julien Gracq :

Parents : éloignés.  
État civil : célibataire.  
Enfants à charge : néant.  
Profession : sans.  
Activités : en vacances.  
Situation militaire : marginale.  
Moyens d'existence : hypothétiques<sup>22</sup>.

La dernière ligne est révélatrice, et pas seulement en ce qui concerne la narratrice de 75. C'est qu'il a été étrangement peu question d'argent dans cette thèse sur les représentations du travail *salarié*, cela parce que les textes dont elle traite n'en parlent pas de manière suivie : les « moyens d'existence » des protagonistes ne sont pas hypothétiques, ils leur sont fournis par une « profession » retrouvée, mais celle-ci apparaît comme une fin, désirée ou pas. On se souvient qu'Élise se flatte d'envoyer des économies à sa grand-mère, toutefois le thème monétaire – somme toute peu développé – sert d'abord à concrétiser les relations parfois tendues que l'héroïne de Claire Etcherelli entretient avec sa famille et surtout son frère. Et si la grève de *L'établi* a vocation d'empêcher l'allongement de la journée de travail exigé par la direction en guise de « remboursement des avances consenties au personnel » en mai 68 (*É*, p. 76), l'enjeu capital est l'allongement et non le remboursement ; dans une usine où « deux ou trois minutes

---

<sup>21</sup> On soupçonne cette narratrice d'être écossaise, comme Milne.

<sup>22</sup> Julien Gracq, *Lettrines*, Paris, Corti, 1967, p. 35. Cité dans Dominique Viart, « Écrire le travail : vers une sociologisation du roman contemporain », *Raison publique* [en ligne], n° 15, 2011, p. 16. URL : <http://www.raison-publique.fr/article787.html>

d'avance » représentent un « fabuleux capital » (*É*, p. 12), c'est « le temps [la] denrée rare » (*É*, p. 64), pas l'argent.

L'expérience laborieuse s'en trouve d'une certaine manière « dématérialisée », bien avant l'avènement de l'économie immatérielle et dès la révolution industrielle. À propos d'une description de son travail proposée par un ouvrier de 1848, Jacques Rancière remarque que « ce n'est pas sa qualité qui fait l'élément déterminant du travail mais sa seule abstraction : l'obligation de ce temps consacré chaque jour à se procurer les moyens d'existence<sup>23</sup> ». Le commentaire met en lumière l'envers déprimant de la théorisation smithienne (*cf. supra*), mais surtout il subordonne, comme le texte sur lequel il porte, le « gain parcimonieux » qu'elles procurent aux « heures » passées à l'ouvrage :

Car la menuiserie, profession fatigante et compliquée, harcèle le corps, inquiète la pensée d'incessantes préoccupations, de sorte que cet ouvrier s'impatiente et se chagrine devant les dix heures de travail qui s'avancent pour dévorer son âme en jetant à sa bouche leur gain parcimonieux<sup>24</sup>.

La tendance va en s'amplifiant dans les textes suivants du corpus. Les sujets/narrateurs de *Bonne* ne s'inquiètent pas de leurs revenus et la mention, elliptique, de l'argent lors de la quête qui suit la mort de Ravignani, dans *Sortie d'usine*, implique en quelque sorte son « Passage ». Chômeuses précarisées, les anciennes ouvrières de *Daewoo* font leurs courses chez Lidl, pourtant leur désaffiliation<sup>25</sup> s'exprime en termes sociaux plus qu'économiques : à l'émission de télévision sur le thème « les riches et les pauvres » à laquelle certaines sont conviées, personne ne parle de richesse matérielle et les différences de conditions se lisent sur les corps et les visages<sup>26</sup>. L'intérimaire de *Composants* pose quant à lui une équivalence entre « l'argent et son corollaire, le travail » (*C*, p. 220), mais comme il est « tranquille » (*C*, p. 22) de ce côté –

---

<sup>23</sup> Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1997 [1981], p. 70.

<sup>24</sup> Anonyme, « Le travail à la journée », *Le Tocsin des travailleurs*, 16 juin 1848. Cité par Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 69.

<sup>25</sup> J'ai fait résonner ce terme, selon la définition qu'en donne Robert Castel, avec l'état des « superflues » (*D*, p. 29) du roman. (*Cf. supra* et *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1995, 813 p.)

<sup>26</sup> « Moi c'est pas les fringues ni la discothèque ni rien, c'est nos tronches que ça m'énervait, la différence : qu'on en porte autant sur soi-même de ce qu'on est et de ce qu'on fait. » (*D*, p. 55-56)

« intérimaire, ça paye » – il ne s'étend guère sur les retombées concrètes du constat. Ce qui ne le prémunit pas d'une pauvreté d'expérience certaine.

Ces deux derniers romans réfléchissent, par le biais de leur forme et des trajectoires de leurs protagonistes, au système économique actuel dont ils éclairent les béances. Cela toutefois d'une manière qui rend presque fantastiques les cieux inaccessibles de la finance mondialisée : « les économistes » cités en italique par *Daewoo* sont lointains ou invisibles, comme peuvent l'être « les capitalistes<sup>27</sup> » de l'univers post-apocalyptique d'Antoine Volodine convoqué en contrepoint du texte. Dans l'un et l'autre cas la perspective empruntée – celle des « superflues » se rapproche assez de celle des *Untermenschen* post-exotiques – se situe au ras des « fractures [qui] courent la surface du monde » (*D*, p. 12), de sorte que la contre-plongée vertigineuse qui modèle la vision de l'élite économique la grossit autant qu'elle la dématérialise. L'objet monstrueux qui se défile à mesure qu'il se dessine, s'il colle somme toute plutôt bien à la réalité appréhensible par le commun des mortels, est d'un ordre de grandeur qui exclut une évaluation monétaire : il existe, tout simplement, dans un autre « monde » du texte, dont on a vu qu'il en générerait plusieurs.

De ces constatations il ressort que les seuls personnages contemporains – et tangibles – à s'intéresser vraiment aux espèces sonnantes et trébuchantes sont Paul Cathéter, parce que c'est lui le patron et que « *Mercandier Presse "pisse du cash"* » (*N*, p. 29), et les « acteurs » du polar de Dominique Manotti, parce que l'argent est un ressort de l'intrigue criminelle. C'est là peut-être la plus grande différence entre le traitement actuel du travail et celui dont il a été question au début de la thèse. Si la mort est toujours au rendez-vous et si les thèmes de l'ensauvagement et du non-travail permettent d'établir une continuité entre les modalités de la représentation donnée dans des romans qui tiennent d'un réalisme classique et des textes à la forme plus expérimentale ou éclatée, l'importance accordée à sa contrepartie pécuniaire varie, c'est-à-dire que sa signification anthropologique bascule. Les sociologues et les psychologues s'entendent

---

<sup>27</sup> Les héros post-exotiques sont des révolutionnaires et des terroristes qui identifient très clairement leurs ennemis. Ceux-ci, en revanche, sont singulièrement absents des textes.

pour dire que « l'argent ne suffit pas<sup>28</sup> » : à expliquer l'implication des individus dans leur travail, ou encore la part grandissante de leur temps qu'ils sont prêts à y consacrer dans des conditions parfois très rudes pour le corps et l'esprit. Plusieurs éléments peuvent être soulevés pour expliquer ce paradoxe. Par-delà la scission entre les figures du consommateur et du travailleur<sup>29</sup> – laquelle n'est plus signifiante lorsque par crainte ou mobilisation totale les individus outrepassent la tâche qui leur est attribuée sans compensation<sup>30</sup> –, le travail est célébré comme source d'épanouissement personnel. André Gorz le déplorait en 1988, parce que cet épanouissement est généralement factice, ou le masque de transformations entrepreneuriales nuisibles au plus grand nombre<sup>31</sup>, et Michel Lallement le souligne à nouveau en 2007. Dès les années 1960 et nonobstant les « grands clivages politiques qui scindent le monde occidental, la civilisation prométhéenne a placé le travail au centre de la vie sociale<sup>32</sup> » : il favorise l'appartenance sociale, tant et si bien qu'au tournant du siècle suivant il est intériorisé sur une base individuelle comme « moyen d'affirmation de soi<sup>33</sup> ».

C'est de ce mouvement peut-être que rend compte l'effacement de l'argent du corpus du travail. Effacement relatif – un titre comme *L'argent, l'urgence* de Louise Desbrusses<sup>34</sup> semble le contredire – et pourtant avéré : dans le roman de Desbrusses, le signifiant monétaire est beaucoup moins présent qu'il l'était, à titre semblable, dans *325 000 francs* de Roger Vailland<sup>35</sup>. Dans *Germinal*, en contrepartie, l'argent relève d'une urgence plus palpable, qui grossit tout au long du roman jusqu'à provoquer la rage castratrice des femmes à l'endroit de l'épicier qui les

---

<sup>28</sup> « Il est reconnu que le profit n'est pas un but très mobilisateur », si bien que « le salaire, à lui seul, est une maigre compensation » à l'effort et que l'entreprise doit « devenir un lieu de construction de sens ». (Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011 [1999], p. 109.)

<sup>29</sup> Cf. *supra* et Frédéric Lordon, « Mobilisation joyeuse et aliénation marchande », *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010, p. 48-52.

<sup>30</sup> Grégoire Philonenko donne l'exemple d'un gestionnaire de rayon rencontré chez Carrefour : pour montrer à la hiérarchie « qu'il s'implique plus que totalement dans son travail », il arrive au travail à cinq heures mais ne « pointe » qu'à sept, comme les autres, et fait conséquemment du bénévolat pour une multinationale pendant deux heures. (Grégoire Philonenko, Véronique Guienne, *Au carrefour de l'exploitation*, préface de Vincent de Gaulejac, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 37-38.)

<sup>31</sup> André Gorz, « Un dernier avatar de l'idéologie au travail », *Métamorphoses du travail. Critique de la raison économique*, Paris, Gallimard, 2004 [1988], p. 107-121.

<sup>32</sup> Michel Lallement, *Le travail. Une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 543.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>34</sup> Louise Desbrusses, *L'argent, l'urgence*, Paris, P.O.L., 2006, 170 p.

<sup>35</sup> Roger Vailland, *325 000 francs*, Paris, Buchet Chastel, 2003 [1955], 198 p. Le titre de Vailland énonce par ailleurs une somme particulière, nécessaire au projet concret de Busard (un commerce), tandis que « l'argent » de Desbrusses est essentialisé et mis en relation avec un concept abstrait, ou un sentiment.

affame et à l'occasion les viole au nom du pouvoir qu'il confère : « Je te devais soixante francs, te voilà payé, voleur ! dit la Maheude, enragée parmi les autres. Tu ne me refuseras plus crédit... » (G, p. 289) La dette obsède le personnage dès le début et l'angoisse économique monopolise son premier dialogue avec Maheu :

« Hein ? tu sais, je suis sans un sou, et nous voici à lundi seulement : encore six jours à attendre la quinzaine... Il n'y a pas moyen que ça dure. À vous tous, vous apportez neuf francs. Comment veux-tu que j'arrive ? Nous sommes dix à la maison.

— Oh ! neuf francs ! se récria Maheu. Moi et Zacharie, trois : ça fait six... Catherine et le père, deux : ça fait quatre ; quatre et six, dix. Et Jeanlin, un, ça fait onze.

— Oui, onze, mais il y a les dimanches et les jours de chômage... Jamais plus de neuf, entends-tu ? [...] Mon Dieu ! qu'est-ce que je vais fiche ! Six jours, ça n'en finit plus. Nous devons soixante francs à Maigrat, qui m'a mise à la porte avant-hier. Ça ne m'empêchera pas de retourner le voir. Mais, s'il s'entête à refuser... » (G, p. 34-5)

Les mineurs travaillent pour se nourrir, point, et les calculs éternellement recommencés de la Maheude indiquent à quel point cet objectif primaire peut être difficile à atteindre. Les raisons de l'engagement du sujet de *Sortie d'usine* ou des employés de *Nous étions des êtres vivants* apparaissent bien floues en comparaison : le besoin est là sans doute, mais il est éludé par les textes qui ne le détaillent plus avec une telle précision, ni ne révèlent le montant des salaires. Jusqu'à la narratrice de *L'argent, l'urgence*, qui accepte un travail « très bien payé » pour que « les charges [soient] payées » et « le niveau de vie [...] stabilisé<sup>36</sup> », n'en dit pas plus. Même en tenant compte des différences manifestes de conditions entre ces derniers personnages et les Maheu, dont le « niveau de vie » est loin sous zéro, l'argent constitue un point aveugle des textes contemporains, qui tout à la fois atteste des complexités de la motivation au travail et de l'envers, repéré par Gorz, de « l'épanouissement » qu'il est censé procurer. À rebours de ce creux, la persévérance du thème de la mort pointe aussi vers cet envers – celui d'une nouvelle aliénation, transformée par la précarité mais toujours effective (*cf. supra*) –, tandis que l'omniprésence des images militaires met à jour les tensions violentes, voire la « collaboration » derrière l'intégration sociale par le travail (N, p. 201).

---

<sup>36</sup> Louise Desbrusses, *op. cit.*, p. 18.

Il faut se garder de voir un quelconque « désintéressement » dans ce silence : il désigne simplement un défaut de finalité. L'argent comme « équivalent général » était lié au « projet » collectif, or un tel projet n'existe plus, pour le roman comme pour les aspirants travailleurs. L'écart abyssal qui sépare les salaires les plus faibles et les plus élevés comme la distance qui s'agrandit entre la précarité des plus démunis et le rendement disproportionné des actions font en sorte que « la force de travail » ne vaut plus rien et est décrite comme telle. Elle est encore nécessaire – il faut bien remplir les « étagères » (C, p. 14) –, mais dans des buts de plus en plus étrangers à ceux et celles qui la font marcher. C'est aussi cela que disent les textes. Le travail est une réalité qui, même si elle creuse d'immenses galeries souterraines ou élève des usines impressionnantes, ne produit jamais qu'« une monumentalité confuse, grandiose et insignifiante<sup>37</sup> », qui subjugué les individus sans les satisfaire. L'oubli de l'argent rejoint dès lors la perte multiforme qui hante la littérature : il s'absente lui aussi, mais sans qu'aucune représentation ne le rende imaginativement présent, selon le sens qui a été initialement prêté au concept<sup>38</sup>. Au contraire, ses brèves apparitions nourrissent le manque : il suffit qu'il se matérialise entre les mains de Rolande pour que celle-ci n'ait d'autre choix que d'emprunter la *Lorraine Connection* et disparaître. Maréchal, le contremaître « nostalgi[que] » de la sidérurgie (LC, p. 15) qui pourrait aussi empocher le magot, puisque son nom a également été utilisé sur la liste de comptes truqués, pose en ces termes le choix qui s'offre à lui : « J'y ai pensé. Il faudrait partir. Je ne peux pas partir d'ici. J'appartiens à cette terre par tous les bouts de mon corps. Je la connais par cœur. J'y ai été jeune, heureux, j'y ai beaucoup travaillé. » (LC, p. 240) L'alternative est simple : « partir » (l'argent) ou « appart[enir] » (le travail). Cela signifie que le premier terme, s'il ne s'oppose pas directement au second – c'est son « corollaire » (C, p. 220) –, brise néanmoins sa continuité. Le dialogue somme toute assez banal cité ci-dessus le prouve : au sein de la « routine » dont il participait dans *Germinal*, l'argent fait désormais « événement ».

« Il convient de rappeler qu'un événement suppose la surprise, l'exposition, l'inanticipable<sup>39</sup> », dit Jacques Derrida, qui nomme autant d'attributs dont le travail, objet

---

<sup>37</sup> Anna-Louise Milne, *op. cit.*, p. 92. C'est dire que le descripteur de *Paysage fer* avait peut-être tort d'exclure les stigmates du travail sur le paysage de ce qui est « monumental ». (Pf, p. 112)

<sup>38</sup> L'autre sens, défini pour l'analyse de *Nous étions des êtres vivants*, relève de l'exhibition d'une présence qui est à l'œuvre notamment dans la représentation théâtrale.

<sup>39</sup> Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans Jacques Derrida, Alexis Nouss et Gad Soussana, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 81.

particulièrement normé et répétitif, est dépourvu. Les événements qui lui sont propres sont peu nombreux, et encore revêtent-ils souvent un caractère cyclique, partagé par la « cérémonie traditionnelle [...] de la remise des montres » (*SU*, p. 79) de *Sortie d'usine* – ou même par ses Passages –, les séances de plonge dans la chaîne de peinture de *Composants* et les « pots » de *Nous étions des êtres vivants* (*N*, p. 62). La difficulté de mettre le travail en récit tient à cette carence, ce qui fait constater à Corinne Grenouillet que le poids textuel non négligeable des accidents qu'il provoque est dû à leur potentiel dramatique<sup>40</sup>. Or, les mentions de tels événements peuvent aussi les insérer dans une série, c'est-à-dire les convertir en éléments de la routine : « le cri » (*SU*, p. 29) de *Sortie d'usine* devient immédiatement « un cri », tandis que l'électrocution d'Émilienne sur la chaîne de *Lorraine Connection*, coincée entre des onomatopées (« *clac, chuu* » [*LC*, p. 12]), se perd dans la description syncopée de l'usine qui ouvre le roman. Ce changement de valeur narrative reproduit celui qui affecte la grève à autre échelle historique – ou « générique », puisque Grenouillet s'intéresse à des témoignages qui ne recherchent pas tous l'élaboration formelle. Dans une étude sur *Les grèves imaginaires*, Émilien Carassus remarque que le rôle structurant de ces épisodes, comme moteur de tension, décroît lorsque leur pratique devient « routinière<sup>41</sup> ». Au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, dit-il, la grève « exigeait sans doute davantage des travailleurs, présentait un aspect de risque et d'aventure, était souvent pour eux le seul et héroïque moyen d'affirmer leur identité. Par là même elle se prêtait à la fiction : les grèves d'aujourd'hui sollicitent plutôt le témoignage vécu<sup>42</sup> ».

La définition de la fiction sous-entendue est très contestable, néanmoins la banalisation narrative de la grève est effective et elle est en quelque sorte inverse à « l'événementialisation » de l'argent. Le geste des mineurs de *Germinal* est « héroïque », magistral et rendu comme tel : Étienne rêve de « l'héroïque suicide du travail » (*G*, p. 297) tandis que le texte verse volontiers dans le sublime ou l'horrible. Chez Bon, de telles possibilités sont étouffées lorsque les « irréductibles » des moyens de pression sont sacrifiés à « l'unanimité » dans la célébration du retour à la norme (*SU*, p. 133, *cf. supra*). Les grèves font dès lors partie de la routine du travail : « comme les saisons, observe le narrateur de Robert Piccamiglio, [elles] reviennent à intervalles

---

<sup>40</sup> Corinne Grenouillet, *op. cit.*, p. 110-114.

<sup>41</sup> Émilien Carassus, *Les grèves imaginaires*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 233.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

réguliers<sup>43</sup> ». En contrepartie l'argent est banal chez Zola<sup>44</sup>, mais matériellement inexistant chez Bon dans la mesure où il menacerait de créer « de l'intrigue » (*SU*, p. 45). Le narrateur de *Daewoo* ne s'arrête pas à l'histoire des comptes en Suisse qui font la joie de Manotti et possiblement de Rolande, marquant par-là la différence fondamentale entre la littérature de recherche et le « polar du travail<sup>45</sup> ». Aussi attentif que puisse être son traitement des réalités industrielles, ce roman noir hérite de ses racines « à énigme » un besoin d'événements jusqu'à un certain point incompatible avec son objet : dans les textes de recherche sur le travail, « les histoires, elles restent à la porte » (*SU*, p. 45).

Cette porte ramène à celle de l'Île Seguin, qui de fait permet peut-être d'ouvrir le sens que revêt le changement de cotation de l'argent à la bourse littéraire. « Le père voudrait quand même, comme tout Billancourt, "passer au mois" et ne plus décompter les heures rognées par la pointeuse<sup>46</sup>. », dit Sonnet. Une modification du rapport au temps est donc en jeu – le « fabuleux capital » en soixantaines de secondes de Linhart, qui transformait son détenteur en « rentier » (*É*, p. 12), le laissait présager –, c'est-à-dire de l'élément même qui permet de différencier la routine et l'événement, mais encore l'« acte » et le « processus », dans une dynamique signifiante<sup>47</sup>. Le caractère légèrement tautologique de cette dernière affirmation se répercute dans son objet, dans la mesure où le temps constitue l'élément principal du travail, que la transaction monétaire ne valide qu'en second lieu<sup>48</sup>. Mais du « rapport à l'argent » au « rapport au temps » on se dirige, justement, vers le cœur du travail, qui paraît lui-même affecté par la

---

<sup>43</sup> Robert Piccamiglio, *Chroniques des années d'usine*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 128.

<sup>44</sup> La raison de la grève est une baisse de salaire, c'est-à-dire que la suspension des conditions minimales de la routine – les neuf ou onze francs des Maheu – provoque l'événement. Cette baisse finit néanmoins par être acceptée : à l'usage l'événement devient routine comme, à terme, la grève elle-même.

<sup>45</sup> Cf. Isabelle Krzykowski, « Travail en noir : le travail dans le roman policier contemporain », *Raison publique* [en ligne], n° 15, 2011, p. 67-81. URL : <http://www.raison-publique.fr/article790.html> [Site consulté 24-06-2016].

<sup>46</sup> Martine Sonnet, *op. cit.*, p. 46. Le « témoignage rétrospectif » comporte une section intitulée « Argent », dont la citation est tirée : preuve, encore une fois, que ces réflexions terminales sont à considérer comme des pistes, des propositions, et non des assertions. Certains témoignages traitent d'ailleurs des angoisses monétaires de leurs protagonistes, comme les *Carnets d'un intérimaire* de Daniel Martinez (Agone, 2003).

<sup>47</sup> Cf. Jean Molino, « L'événement : de la logique à la sémiologie », dans *L'Événement. Actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre méridional d'histoire sociale*, Marseille, Université de Provence-Jeanne Lafitte, 1986, p. 252-269.

<sup>48</sup> Cf. *supra* et Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs Flammarion, 1998 [1995], p. 60-73 ; Adam Smith, « Du prix réel et du prix nominal des marchandises ou de leur prix en travail et de leur prix en monnaie », *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations*, nouvelle traduction coordonnée par Philippe Jaudel, sous la responsabilité scientifique de Jean-Michel Seuret, Paris, Economica, 2000 [1776], livre I, p. 37-54.

modification. Or, le « pass[age] au mois » ne détend le lien du temps – du travail – et de l’argent *qu’en apparence*, car « rogn[ées] » ou non par la pointeuse les minutes requises par l’usine lui appartiennent toujours, le gestionnaire de rayon surmotivé l’apprend à ses dépens. Le travail est le même, seulement fondu plus avant dans les individus dès lors que ses « heures » ne sont plus strictement délimitées : les ouvriers vont se faire avoir, avant que la « bête à cinquante têtes » (*N*, p. 177) ne réalise un anneau de plus dans l’indistinction généralisée. Le dieu de la mine et les serpents des anciennes usines « dévoraient » les travailleurs, tandis que l’hydre de la nouvelle entreprise les a si bien assimilés à sa matière que la rétribution, quelle qu’en soit la forme ou la valeur, n’a plus lieu d’être. Elle est secondaire – ou dérisoire, comme le serpent devenu « sac en skaï » (*C*, p. 28 ; 132).

« Quelque chose s’est séparé. » (*Pf*, p. 121) Le travail de son sens, social et existentiel, mais aussi, éventuellement, de la fonction consommatrice qui pallie avec plus ou moins de bonheur la première perte. Ce que la phrase d’*Atelier 62* signale, à l’égard de l’ensemble des textes contemporains du travail et de leur drôle de guerre à l’argent, c’est que le premier est « hors de ses gonds », comme le temps d’Hamlet et celui de la chaîne de montage (*cf. supra*), mais qu’à l’instar du père de Sonnet on préfère ne pas le voir, pour « se simplifier la vie<sup>49</sup> », sauf à se le faire « montre[r] » par Mouloud (*É*, p. 9) ou s’y cogner le nez par suite d’une « bascule ». Dans cette perspective, les descriptions excessivement minutieuses des gestes routiniers de *Sortie d’usine* et de *Composants*, le côté décalé du chœur de *Nous étions des êtres vivants* ou l’artialisation des friches industrielles de *Paysage fer* et de *Daewoo*, qui « défamiliarisent<sup>50</sup> » le travail chacun à leur manière, sont autant de moyens d’ouvrir la porte sur cette disjonction constitutive – quitte à déboîter la porte du « cadre » (*PN*, p. 159).

---

<sup>49</sup> Martine Sonnet, *op. cit.*, p. 46.

<sup>50</sup> *Cf.* Victor Chklovski, « L’art comme procédé » dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97. L’art selon Chklovski vise à rendre le quotidien insolite : « Le but de l’art, c’est de donner une sensation de l’objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l’art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. » (p. 83) Todorov fait correspondre le terme de « singularisation » au concept d’« *ostranenie* », généralement traduit par « défamiliarisation », plus rarement par le recours à l’ancien français « *estrangement* » (*cf. supra*).

# Bibliographie

## I. Corpus primaire

### I. A. Textes étudiés

- Beinstingel, Thierry, *Composants*, Paris, Fayard, 2002, 224 p.
- Bon, François, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004, 294 p.
- \_\_\_\_\_, *Paysage Fer*, Lagrasse, Verdier, 2000, 88 p.
- \_\_\_\_\_, *Sortie d'usine*, Paris, Minuit, 1982, 167 p.
- Etcherelli, Claire, *Élise ou la vraie vie*, Paris, Gallimard, 1982 [1967], 275 p.
- Kuperman, Nathalie, *Nous étions des êtres vivants*, Paris, Gallimard, 2010, 202 p.
- Linhart, Robert, *L'établi*, Paris, Minuit, 1978, 180 p.
- Manotti, Dominique, *Lorraine Connection*, Paris, Payot et Rivages, 2008 [2006], 259 p.
- Zola, Émile, *Germinal*, dans *Œuvres complètes*, 5, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1967 [1885], p. 13-405.

### I. B. Autres textes considérés

#### a) Sur le travail

- Aubenas, Florence, *Le quai de Ouistreham*, Paris, L'Olivier, 2010, 237 p.
- Beigbeder, Frédéric, *99 francs*, Paris, Grasset, 2000, 281 p.
- Beinstingel, Thierry, *Retour aux mots sauvages*, Paris, Fayard, 2010, 295 p.
- Blasquez, Adélaïde, *Gaston Lucas, serrurier. Chronique de l'antihéros*, Paris, Rombaldi, 1979 [1976], 307 p.
- Bon, François, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001, 123 p.
- \_\_\_\_\_, *Temps machine*, Lagrasse, Verdier, 1993, 103 p.
- Boyadjian, Charles, *La nuit des machines*, Paris, Presses d'aujourd'hui, 1978, 175 p.
- Cacérés, Benigno, *La rencontre des hommes*, Paris, Seuil, 1984 [1950], 208 p.
- Caligaris, Nicole, *Ubu roi*, Paris, Belfond, 2014, 203 p.
- Cavanna, François, *Les Russkoffs*, Paris, Livre de poche, 1981 [1979], 410 p.
- Claudiel, Philippe, *L'enquête*, Paris, Stock, 2010, 277 p.
- Clavel, Bernard, *La maison des autres*, Paris, Pocket, 1987 [1962], 487 p.

- Desbrusses, Louise, *L'argent, l'urgence*, Paris, P.O.L., 2006, 170 p.
- Dubost, Nicolas, *Flins sans fin...*, Paris, F. Maspero, coll. « Luttés sociales », 1979, 182 p.
- Durand, Marcel, *Grain de sable sous le capot. Résistance & contre-culture ouvrière : les chaînes de montage de Peugeot (1972-2003)*, Marseille, Agone, coll. « Mémoires sociales », 2006 [1990], 428 p.
- Emmanuel, François, *La question humaine*, Paris, Stock, 2000, 105 p.
- Filhol, Élisabeth, *La centrale*, Paris, P.O.L., 2010, 140 p.
- Garcia, Vitoriano et Christian Hillebrand, *D'un noir d'encre*, Paris, Alternatives, 2007, 79 p.
- Goux, Jean-Paul, *Mémoires de l'enclave*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2003 [1986], 615 p.
- Houellebecq, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 1994, 155 p.
- Hugo, Victor, *Les misérables*, Paris, Librairie Générale Française, 1985 [1862], 3 tomes.
- \_\_\_\_\_, *Les Travailleurs de la mer*, édition d'Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1980 [1866], 631 p.
- Jonquet, Thierry, *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*, Paris, Seuil, 2006, 343 p.
- Kamata, Satoshi, *Toyota. L'usine du désespoir*, trad. André L'Hénoret, Paris, Demopolis, 2008 [1973], 252 p.
- Kaplan, Leslie, *L'excès-l'usine*, Paris, P.O.L., 1987 [1982], 119 p.
- Kelly, Thomas, *Payback*, New York, Fawcett Crest, 1997, 323 p.
- Kloetzer, L. L., *Cleer. Une fantaisie corporate*, Paris, Denoël, 2010, 350 p.
- Konczyk, Jean-Marie, *Gaston ; l'aventure d'un ouvrier*, Paris, Gît-le-cœur, 1971, 109 p.
- Ledun, Marin, *Les visages écrasés*, Paris, Seuil, 2011, 396 p.
- Lemaître, Pierre, *Cadres noirs*, Paris, Calmann-Lévy, 2010, 349 p.
- Letessier, Dorothée, *Le voyage à Paimpol*, Paris, Seuil, 1980, 153 p.
- Levaray, Jean Pierre, *Putain d'usine* suivi de *Après la catastrophe* et de *Plan social*, Marseille, Agone, 2005 [2002], 224 p.
- \_\_\_\_\_, *Tue ton patron*, Paris, Libertalia, 2010, 152 p.
- Livrozet, Serge, *La rage des murs*, Paris, Mercure de France, 1974, 227 p.
- Magloire, Franck, *Ouvrière*, Quetigny, Aube, 2002, 161 p.
- Martinez, Daniel, *Carnets d'un intérimaire*, Marseille, Agone, 2003, 152 p.
- Meckert, Jean, *Les coups*, Paris, Gallimard, 2005 [1942], 270 p.
- Milne, Anna-Louise, *75*, Paris, Gallimard, 2016, 203 p.
- Monnereau, Michel, *Carnets de dérouté*, Paris, La Table ronde, 2006, 208 p.
- Muratet, François, *Stoppez les machines*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, coll. « Babel noir », 2008 [2001], 400 p.

Navel, Georges, *Travaux*, Paris, Gallimard, 2004 [1945], 250 p.

Pagès, Yves, *Petites natures mortes au travail*, Paris, Verticales, 2000, 122 p.

Philonenko, Grégoire et Véronique Guienne, *Au carrefour de l'exploitation*, préface de Vincent de Gaulejac, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, 159 p.

Phily, Régis, *Thérèse et autres récits de la vie ordinaire*, Paris, Plein Chant, 1985, 130 p.

Piccamiglio, Robert, *Chroniques des années d'usine*, Paris, Albin Michel, 1999, 205 p.

\_\_\_\_\_, *Les murs, l'usine*, Monaco, Alphée/Jean-Paul Bertrand, 2010, 219 p.

De Raeve, Vincent, *L'usine*, Bruxelles, Couleur livres, 2006, 104 p.

Ragon, Michel, *Drôles de métiers*, Paris, Albin Michel, 1986 [1953], 218 p.

Remacle, André, *Le temps de vivre*, Paris, Éditeurs français réunis, 1965, 238 p.

Rocheffort, Christiane, *Les petits enfants du siècle*, Paris, Grasset, 1961, 207 p.

Salvayre, Lydie, *La médaille*, Paris, Seuil, 1993, 168 p.

\_\_\_\_\_, *La vie commune*, Paris, Gallimard, 2007 [1990], 149 p.

Sam, Anna, *Tribulations d'une caissière*, Paris, Stock, 2009, 192 p.

Sarrazin, Albertine, *L'astragale*, Paris, Pauvert, 1965, 249 p.

Sonnet, Martine, *Atelier 62*, Paris, Le temps qu'il fait, 2009, 191 p.

Vailland, Roger, *325 000 francs*, Paris, Buchet Chastel, 2003 [1955], 198 p.

Westlake, Donald E., *The Ax*, New York, Mysterious Press, 1998, 273 p.

Zola, Émile, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes*, 3, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1967 [1877], p. 591-957.

## **b) Autres**

Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, dans *L'œuvre de Balzac*, tome 4, Paris, Le Club français du livre, 1962 [1842], p. 9-322.

Beckett, Samuel, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953, 262 p.

Bergounioux, Pierre, *La mort de Brune*, Paris, Gallimard, 1996, 137 p.

\_\_\_\_\_, *La casse*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1994, 64 p.

Bon, François, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988, 222 p.

\_\_\_\_\_, *L'incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel, 2009, 82 p.

\_\_\_\_\_, *Rolling Stones, une bibliographie*, Paris, Fayard, 2002, 673 p.

Cioran, E. M., *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1987 [1952], 153 p.

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992 [1873], 514 p.

- Daeninckx, Didier, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, 215 p.
- Desnos, Robert, *Fortunes*, Paris, Gallimard, 1969 [1942], 187 p.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, 2001 [1857], 513 p.
- Hugo, Victor, *Post-scriptum de ma vie. Œuvres posthumes*, Lausanne, Guilde du Livre, 1959 [1901], 315 p.
- Maupassant, Guy de, *Le Horla*, Paris, Gallimard, 2003 [1887], 143 p.
- Mavrikakis, Catherine, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio trope, 2008, 292 p.
- Melville, Herman, *Moby Dick*, trad. Armel Guerne, Paris, Phébus, 2005 [1851], 808 p.
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, 220 p.
- Rabelais, François, *Gargantua*, édition établie par Guy Demerson, Paris, Seuil, 1996 [1534], 387 p.
- Rimbaud, Arthur, *Je ne suis pas venu ici pour être heureux. Correspondance*, choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 2015, 429 p.
- \_\_\_\_\_, *Une saison en enfer*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1873], p. 117-141.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les gommages*, Paris, Minuit, 1953, 264 p.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, édition bilingue présentée par Gisèle Venet, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2004 [1603], 405 p.
- Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Presses Pocket, 1990 [1830], 613 p.
- Verlaine, Paul, *Poèmes saturniens*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1942 [1866], p. 43-96.
- Volodine, Antoine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999, 217 p.
- \_\_\_\_\_, *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil, 2004, 233 p.
- \_\_\_\_\_, *Dondog*, Paris, Seuil, 2002, 365 p.
- Zola, Émile, *La faute de l'abbé Mouret*, dans *Œuvres complètes*, 3, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1967 [1875], p. 13-278.

## I. C. Films

- Bon, François et Fabrice Cazeneuve, *Paysage fer*, France, 2003, 56 min 16 s.
- Costa-Gavras, *Le couperet*, France, 2005, 125 min.
- Drach, Michel, *Élise ou la vraie vie*, France, 1970, 104 min.
- Muel, Bruno, groupe Medvekiné Sochoux, *Avec le sang des autres*, France, 1976, 49 min 29 s.
- Chaplin, Charlie, *Modern Times*, États-Unis, 1936, 89 min.

## II. Bibliographie secondaire

### II. A. Théorie, histoire, critique littéraires

- Adorno, Theodor W., *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984 [1958], 438 p.
- Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990 [vers 335 ACN], 216 p.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- \_\_\_\_\_, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 [1965], 471 p.
- Bernard, Mathias, « Les historiens et les textes littéraires », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 63-78.
- Bessière, Jean, « Littérature et représentation », dans Marc Angenot, Jean Bessière et al. (dir.), *La théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 309-324.
- Bon, François, *Exercice de la littérature*, essai basé sur les notes de préparation de cinq conférences prononcées à la Villa Gillet de Lyon, dans le cadre des « Leçons de poésie », de janvier à mai 1999, Publie.net, 2010 [2008], 190 p. URL : [http://www.tierslivre.net/WIPagcb/archives/FBon\\_ExerciceLitterature.pdf](http://www.tierslivre.net/WIPagcb/archives/FBon_ExerciceLitterature.pdf)
- \_\_\_\_\_, *La folie Rabelais. L'invention du Pantagruel*, Paris, Minuit, 1990, 256 p.
- Chklovski, Victor, « L'art comme procédé » dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.
- Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 363 p.
- Cnockaert, Véronique et Sophie Dumoulin, « Oralité/Littératies/Littératures », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique*, Montréal, UQAM, *Cahier Figura*, n° 38, 2015, p. 121-130.
- Cnockaert, Véronique, « L'empire de l'ensauvagement : Adieu de Balzac », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 37-49.
- Compard, Nadège, « Immigrés et romans noirs (1950-2000) », *Sciences humaines Combinées* [en ligne], Numéro 4 – Actes de colloque interdoctoral, 28 septembre 2009. URL : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=490>
- Cros, Edmond, *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, 270 p.

- Duchet, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n° 1, p. 5-14.
- Dumoulin, Sophie, « Petit écrivain deviendra grand », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 169-186.
- Dupont, Anne-Hélène, « "La dure matrice de la guerre de 1940". Inflexions initiatiques chez Némirovsky, Gracq et Simenon », *Post-Scriptum.ORG* [en ligne], dossier *Le héros, le traître et la hauteur des circonstances*, n° 10, Automne 2009. URL : <http://post-scriptum.org/la-dure-matrice-de-la-guerre-de-1940>
- Gagnon, Alex, « Représentation », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique Socius*. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation>
- Gebauer, Gunter et Christoph Wulf, *Mimésis. Culture – art – société*, trad. Nathalie Heyblom, Paris, Cerf, 2005 [1992], 522 p.
- Gefen, Alexandre, *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002, 246 p.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- Grutman, Rainier, *Formes et fonctions de l'hétérolinguisme dans la littérature québécoise, entre 1837 et 1899*, Thèse (Ph.D.), Université de Montréal, 1994, 347 f.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, 247 p.
- Hénault, Anne, avant-propos de A. J. Greimas, *Les enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale*, Paris, PUF, 1979, 289 p.
- Horvath, Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 260 p.
- Lamarre, Mélanie, « Antoine Volodine et la fiction idéologique », dans Frédéric Détue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Garnier, 2013, p. 287-299.
- Leenhardt, Jacques, *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Gallimard, 1973, 227 p.
- Lukács, György, *La théorie du roman*, trad. Jean Clayrevoye, Paris, Denoël, 1968 [1916], 196 p.
- Maazouzi, Djemaa, *Le Partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 487 p.
- Molino, Jean, « L'événement : de la logique à la sémiologie », dans *L'Événement. Actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre méridional d'histoire sociale*, Marseille, Université de Provence-Jeanne Lafitte, 1986, p. 252-269.
- Molino, Jean et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud, 2003, 381 p.
- Norton Cru, Jean, *Témoins. Essai d'analyse et de critique de souvenirs de combattants édités en français, de 1915 à 1928*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993 [1929], 727 p.

- Popovic, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, PUM, 2008, 377 p.
- \_\_\_\_\_, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, 310 p.
- \_\_\_\_\_, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, décembre 2011, p. 7-38.
- Richard, Jean-Pierre, « Paysages du mot », *Quatre lectures*, Paris, Fayard, 2002, p. 71-95.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983, 324 p.
- Robin, Régine, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.
- \_\_\_\_\_, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 186 p.
- Ruffel, Lionel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005, 106 p.
- Samoyault, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, 199 p.
- Scarpa, Marie, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009, 276 p.
- \_\_\_\_\_, « Le personnage liminaire », *Romantisme* 2009/3, n° 145, p. 25-35.
- Stierle, Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, 630 p.
- Vachon, Stéphane, « Introduction » aux *Rivalités. La vieille fille* suivi du *Cabinet des antiques* d'Honoré de Balzac, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 7-44.
- Viard, Dominique, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », dans Anne Roche (dir.), *Écritures contemporaines 8. Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 29-67.
- Viard, Dominique et Bruno Vercier, avec la coll. de Franck Evrard, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, 2e éd. augmentée, Paris, Bordas, 2008 [2005], 543 p.
- Wolf, Nelly (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2011, 291 p.
- Wolf, Nelly, *Le Roman de la démocratie*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, 259 p.
- \_\_\_\_\_, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, 216 p.
- Zima, Pierre V., *Théorie critique du discours. La discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2003, 187 p.

## II. B. Ouvrages généraux (sociologie, philosophie, etc.)

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiraal, Paris, Payot, 2003 [1951], 356 p.
- Agamben, Giorgio, *Le feu et le récit*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 163 p.
- \_\_\_\_\_, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, 2008, 43 p.
- Angenot, Marc, *Gnose et millénarisme : deux concepts pour le XX<sup>e</sup> siècle suivi de Modernité et sécularisation, Discours social*, 2008, vol. xxix, 382 p.
- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 2002 [1958], 406 p.
- \_\_\_\_\_, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, trad. Anne Guérin, Paris, Gallimard, 2015 [1963], 519 p.
- \_\_\_\_\_, *Essai sur la révolution*, trad. Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1967, 475 p.
- \_\_\_\_\_, *Journal de pensée*, trad. Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 2005 [2002], 2 vol.
- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p.
- \_\_\_\_\_, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, 134 p.
- Avignant, Julien, *Géométrie descriptive*, 10<sup>e</sup> éd., Paris, Dunod, 1975, 276 p.
- Azémar, Guy-Patrick (dir.), « Ouvriers, ouvrières, un continent morcelé et silencieux », *Autrement*, Série Mutations, n° 126, 1992, 220 p.
- Badiou, Alain, *La République de Platon*, Paris, Fayard, 2012, 595 p.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 247 p.
- Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, 288 p.
- Beaud, Stéphane et Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, Paris, Fayard, 2004 [1999], 479 p.
- Benjamin, Walter, *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1933], 137 p.
- \_\_\_\_\_, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version, 1935), *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 63-113.
- \_\_\_\_\_, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989 [1982], 976 p.
- \_\_\_\_\_, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Herne, 2007 [1939], 61 p.
- Bergson, Henri, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 [1932], 708 p.
- \_\_\_\_\_, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1981 [1900], 157 p.

- Berrebi-Hoffmann, Isabelle (dir.), *Politiques de l'intime. Des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2009, 279 p.
- Bickel, Jean-François, Matthias Brunner, Christian Lalive d'Épinay et Carole Maystre, « Au-delà de l'éthos du travail : valeurs et significations actuelles du travail », dans Mark Hunyadi et Marcus Mänz (dir.), *Le travail refiguré*, Genève, Georg Éditeur, 1998, p. 59-90.
- Boltanski, Luc et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011 [1999], 971 p.
- Boucheron, Patrick et Mathieu Riboulet, *Prendre dates. Paris, 6 janvier - 14 janvier 2015*, Lagrasse, Verdier, 2015, 136 p.
- Bourdieu, Pierre (dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, 947 p.
- Butler, Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot, 2014, 109 p.
- Candau, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], 201 p.
- Castel, Robert, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1995, 813 p.
- de Certeau, Michel, « Pratiques de l'espace », troisième partie de *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 139-191.
- Chartier, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, 292 p.
- Chenet, Françoise, « Je trouve beau ce », dans Françoise Chenet et Jean-Claude Wieber (dir.), *Le paysage et ses grilles. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (7 au 14 septembre 1992)*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 7-12.
- Chenu, Alain, « Une classe ouvrière en crise », *Données sociales*, 1993, p. 476-485.
- Chester, Eric Thomas, *The Wobblies in Their Heyday. The Rise and Destruction of the Industrial Workers of the World during the World War I Era*, Santa Barbara, Praeger Publishers, 2014, 316 p.
- Clémence, Alain, « Le travail dans la pensée quotidienne », dans Mark Hunyadi et Marcus Mänz (dir.), *Le travail refiguré*, Genève, Georg Éditeur, 1998, p. 91-102.
- Clouscard, Michel, *Le capitalisme de la séduction*, Paris, Éditions Sociales, 1981, 247 p.
- Collot, Michel et Augustin Berque (dir.), *Les enjeux du paysage. Interventions présentées lors des deux journées d'études tenues en avril 1996*, Bruxelles, Ousia, 1997, 368 p.
- Collot, Michel, « Pour une poétique du paysage », dans Simon Harel et Adelaïde Russo (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 269-281.
- Cook, Alison and Christy Glass, "Glass Cliff and Organizational Saviors: Barriers to Minority Leadership in Work Organizations?", *Social Problems*, vol. 60, n° 2, May 2013, p. 168-187.

- \_\_\_\_\_, "Women and Top Leadership Positions: Towards an Institutional Analysis", *Gender, Work & Organization*, vol. 1, n° 1, January 2014, p. 91-103.
- Corouge, Christian et Michel Pialoux, *Résister à la chaîne. Dialogue entre un ouvrier de Peugeot et un sociologue*, Marseille, Agone, 2011, 463 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 1, *L'anti-Œdipe*, t. 2, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 2012 [1972-1980], 2 vol.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, 278 p.
- Derrida, Jacques, Alexis Nouss et Gad Soussana, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, 112 p.
- Desportes, Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, 2005, 413 p.
- Dupuis-Déri, Francis, *Démocratie. Histoire politique d'un mot aux États-Unis et en France*, Montréal, Lux, 2013, 446 p.
- \_\_\_\_\_, « Qui a peur du peuple ? Le débat entre l'agoraphobie politique et l'agoraphilie politique », *Variations. Revue internationale de théorie critique* [en ligne], n° 15, 2011. URL : <http://variations.revues.org/93>
- Durand, Jean-Pierre, *La chaîne invisible. Travailler aujourd'hui : flux tendu et servitude volontaire*, Paris, Seuil, 2004, 386 p.
- Durand, Rodolphe et Jean-Philippe Vergne, *L'organisation pirate. Essai sur l'évolution du capitalisme*, Lormont, Le bord de l'eau, coll. « Mondes marchands », 2010, 175 p.
- Eliade, Mircea, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959, 274 p.
- Fannon, Frantz, *Les damnés de la terre*, préface de Jean-Paul Sartre et présentation de Gérard Chaliand, Paris, Gallimard, 1991 [1961], 376 p.
- Fassin, Didier, *L'ombre du monde. Une anthropologie de la condition carcérale*, Paris, Seuil, 2015, 601 p.
- Fontaine, Marion, *Fin d'un monde ouvrier. Liévin, 1974*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2014, 240 p.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.
- Fourastié, Jean, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979, 288 p.
- Friedmann, Georges, *Le travail en miettes. Spécialisation et loisirs*, Paris, Gallimard, 1964 [1956], 374 p.
- Fukuyama, Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 2012 [1992], 451 p.

- de Gaulejac, Vincent, *La société malade de la gestion. Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement moral*, Paris, Seuil, 2005, 275 p.
- de Gaulejac, Vincent et Fabienne Hanique, *Le capitalisme paradoxant. Un système qui rend fou*, Paris, Seuil, 2015, 273 p.
- Gilson, Étienne, *Peinture et réalité*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998 [1958], 368 p.
- Goody, Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 179 p.
- \_\_\_\_\_, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Minuit, 1979 [1977], 274 p.
- Gorz, André, *Métamorphoses du travail. Critique de la raison économique*, Paris, Gallimard, 2004 [1988], 438 p.
- Graeber, David, *Comme si nous étions déjà libres*, trad. Alexie Doucet, Montréal, Lux, 2014 [2013], 270 p.
- \_\_\_\_\_, *Des fins du capitalisme. Possibilités 1 – Hiérarchie, rébellion, désir*, trad. Maxime Rovere et Martin Rueff, Paris, Payot, 2014 [2007], 363 p.
- Habermas, Jürgen, *La technique et la science comme « idéologie »*, trad. Jean-René Ladmiral, Paris, Denoël/Gonthier, 1978 [1973], 211 p.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950, 204 p.
- Hoggart, Richard, *The uses of literacy : aspects of working-class life, with special reference to publications and entertainments*, London, Chatto and Windus, 1959 [1957], 319 p.
- Hughes, Everett, *Le Regard sociologique. Essais choisis*, traduits, rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, 344 p.
- Illouz, Eva, *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006, 201 p.
- Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, réunies par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1979 [1947], 597 p.
- Lallement, Michel, *Le travail. Une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, 676 p.
- Le Goff, Jean-Pierre, *Le mythe de l'entreprise. Critique de l'idéologie managériale*, Paris, La Découverte, 1995 [1992], 307 p.
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 393 p.
- Lévy, Maurice et Jean-Pierre Jouyet, *L'économie de l'immatériel, la croissance de demain*, rapport remis au ministre de l'économie et des finances Thierry Breton le 6 décembre 2006, 184 p. Mis en ligne par la Documentation française : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/064000880.pdf>
- Linhart, Danièle, *La comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Toulouse, Érès, 2015, 158 p.
- Linhart, Virginie, *Le jour où mon père s'est tu*, Paris, Seuil, 2008, 180 p.

- \_\_\_\_\_, *Volontaires pour l'usine. Vies d'établis, 1967-1977*, Paris, Seuil, 1994, 243 p.
- Loraux, Nicole, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot, 2005 [1997], 348 p.
- Lordon, Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010, 213 p.
- \_\_\_\_\_, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013, 283 p.
- Lyon-Caen, Antoine et Antoine Jeammaud (dir.), *Droit du travail, démocratie et crise en Europe occidentale et en Amérique*, Arles, Actes Sud, 1986, 259 p.
- Marin, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, 300 p.
- Maruani, Margaret, *Travail et emploi*, quatrième édition, Paris, La Découverte, 2011 [2000], 126 p.
- Marx, Karl, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, trad. M. Simon, Paris, Aubier-Montaigne, 1971 [1863], 119 p.
- \_\_\_\_\_, *Économie et philosophie, Œuvres (Économie)*, t. II, Paris, Gallimard, 1979, 1970 p.
- \_\_\_\_\_, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, introduits, traduits et annotés par Franck Fischbach, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, 236 p.
- \_\_\_\_\_, *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la misère de M. Proudhon*, Paris, Éditions Sociales, 1961 [1847], 220 p.
- Méchoulan, Éric, *La crise du discours économique. Travail immatériel et émancipation*, Montréal, Nota bene, 2011, 283 p.
- \_\_\_\_\_, *La culture de la mémoire ou Comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, PUM, 2008, 261 p.
- \_\_\_\_\_, *Le crépuscule des intellectuels. De la tyrannie de la clarté au délire d'interprétation*, Montréal, Nota bene, 2005, 229 p.
- Méda, Dominique, *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs Flammarion, 1998 [1995], 358 p.
- \_\_\_\_\_, *Le travail*, Paris, PUF, 2005, 127 p.
- Miské, Karim « Zemmour viré du Figaro ? Dans ses propos, l'inconscient colonial », sur *Rue 89*, 23/03/2010. URL : <http://www.rue89.com/2010/03/23/zemmour-vire-du-figaro-dans-ses-propos-linconscient-colonial-144138?page=16>
- Morin, Edgar, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, 351 p.
- Musso, Pierre, « La barbarie managériale », *Les cahiers européens de l'imaginaire*, n° 1, 2009, p. 126-134.
- Nora, Pierre (dir.), « Entre mémoire et histoire », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. viii-xlii.
- Otero, Marcelo, *L'ombre portée : l'individualité à l'épreuve de la dépression*, Montréal, Boréal, 2012, 374 p.

- Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu : esthétique et politique chez Walter Benjamin*, édition de Florent Perrier, Paris, Klincksieck, 2006, 866 p.
- Paugam, Serge, *Le salarié de la précarité*, Paris, PUF, 2000, 437 p.
- Pessis, Céline, Sezin Topçu et Christophe Bonneuil (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013, 309 p.
- Petitfils, Jean-Christian, *Le gaullisme*, Paris, PUF, 1994 [1977], 127 p.
- Philippe, Nora, *Cher Pôle emploi. Lettres de chômeurs entre détresse et contestation*, Paris, Textuel, 2015, 108 p.
- Platon, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2008 [380 ACN], 674 p.
- \_\_\_\_\_, *La République*, trad. Jacques Cazeaux, Paris, Librairie générale française, 1995 [380 ACN], 621 p.
- \_\_\_\_\_, *Livre VII de la République*, trad. Bernard Piettre, Paris, Nathan, 1981 [380 ACN], 110 p.
- Rancière, Jacques, *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, 187 p.
- \_\_\_\_\_, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette, 1997 [1981], 451 p.
- \_\_\_\_\_, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, Paris, Calmann-Lévy, automne 1996, p. 53-68.
- Retière, Jean-Noël et Olivier Schwartz, *Où en est la classe ouvrière ?*, Paris, La Documentation française, coll. « Problèmes politiques et sociaux », n° 727, mai 1994, 63 p.
- Ricci, Sandrine, *Avant de tuer les femmes, vous devez les violer ! Rwanda : rapports de sexe et génocide des tutsi*, Paris, Syllepse, 2014, 240 p.
- Ricœur, Paul, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 379-392.
- Roger, Alain, « Histoire d'une passion théorique ou comment on devient un Raboliot du Paysage », dans Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Syssel, Champ Vallon, 1994, p. 112-117.
- \_\_\_\_\_, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 199 p.
- Ross, Kristin, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, trad. Sylvie Durastanti, Paris, Flammarion, 2006, 295 p.
- Rouso, Henry, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, 2016, 288 p.
- Ryan, Michelle K. and S. Alexander Haslam, "The Glass Cliff: Evidence that Women are Over-Represented in Precarious Leadership Positions", *British Journal of Management*, vol. 16, 2005, p. 81-90.
- Ryan, Michelle K., S. Alexander Haslam and Clara Kulich, "Politics and the Glass Cliff: Evidence that Women are preferentially selected to contest Hard-to-Win Seats", *Psychology of Women Quarterly*, vol. 34, n° 1, 2010, p. 56-64.

- Schwartz, Olivier, *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, PUF, 1990, 531 p.
- Sirinelli, Jean-François, « Guerre d'Algérie, guerre des pétitions ? », dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Complexe, 1991, p. 265-306.
- Smith, Adam, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations, livres I et II*, nouvelle traduction coordonnée par Philippe Jaudel, sous la responsabilité scientifique de Jean-Michel Seuret, Paris, Economica, 2000 [1776], 389 p.
- Sobel, Richard, *Capitalisme, travail et émancipation chez Marx*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, 231 p.
- Stiegler, Bernard, *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems, Paris, Mille et une nuits, 2008, 130 p.
- Stiglitz, Joseph E., "Of the 1%, by the 1%, for the 1%", *Vanity Fair*, May 2011, URL: <http://www.vanityfair.com/news/2011/05/top-one-percent-201105>
- \_\_\_\_\_, *Le prix de l'inégalité*, trad. Françoise et Paul Chelma, Paris, Les liens qui libèrent, 2012, 509 p.
- Stora, Benjamin, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1998 [1991], 376 p.
- Taylor, Frédéric W., « Direction des ateliers » [1903], trad. L. Descroix, dans *Organisations du travail et économie des entreprises*, textes choisis et présentés par François Vatin, Paris, Éditions d'organisation, 1990, p. 40-44.
- Terrail, Jean-Pierre, *Destins ouvriers. La fin d'une classe ?*, Paris, PUF, 1990, 275 p.
- Theullot, Jean-François, *De l'inexistence d'un devoir de mémoire*, Nantes, Pleins Feux, 2004, 96 p.
- Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, 61 p.
- \_\_\_\_\_, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, 355 p.
- Touraine, Alain, *La conscience ouvrière*, Paris, Seuil, 1966, 399 p.
- Touraine, Alain, Michel Wieviorka et François Dubet, *Le mouvement ouvrier*, Paris, Fayard, 1984, 438 p.
- Turner, Victor, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, trad. Gérard Guillet, Paris, PUF, 1990 [1969], 206 p.
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 2011 [1909], 285 p.
- Vidal-Naquet, Pierre, *Le chasseur noir. Formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005 [1981], 488 p.
- Weber, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, éd. et trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2004 [1904-1905], LXV-531 p.

Weil, Simone, *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 1951, 273 p.

Willard, Claude (dir.), *La France ouvrière*, Paris, Éditions sociales, 1993, 3 vol.

Žižek, Slavoj, *Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du Parti Communiste*, Paris, Nautilus, 2002 [1998-2001], 125 p.

## II. C. Études spéciales (sur les textes à l'étude et le travail en littérature)

Altes, Lisbeth Kortals, "Traces: Writing the Visual in Daewoo by François Bon", *Yale French Studies*, vol. 114, 2008, p. 80-94.

Atack, Margaret, "The politics of identity in *Elise ou la vraie vie*", in Margaret Atack et Phil Powrie (ed.), *Contemporary French Fiction by women: Feminist perspectives*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 56-70.

Bikialo, Stéphane et Jean-Paul Engélibert, *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, *La Licorne*, n° 103, 2012, 314 p.

Biron, Michel et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté*, actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de sociocritique, Université de Montréal, septembre 1993, Toronto, Éditions du Gref, 1996, 389 p.

Béroud, Sophie et Tania Régis (dir.), *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, L'Atelier, 2002, 287 p.

Bloch, Béatrice, « Un sujet hanté par le travail (Autour de Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*, et de Nathalie Kuperman, *Nous étions des êtres vivants*) », dans Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, *La Licorne*, n° 103, 2012, p. 205-222.

Carassus, Émilien, *Les grèves imaginaires*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, 247 p.

Chassay, Jean-François, « La comédie humaine (François Bon, *Daewoo*) », dans *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 39-47.

Chaudier, Stéphane, « *Daewoo*, un roman marxiste ? », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 165-175.

Chauvin, André, « Voix ouvrières dans *Mémoires de l'enclave* (Jean-Paul Goux) et *Daewoo* (François Bon), dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Actes du colloque de Strasbourg, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 361-377.

Cnockaert, Véronique, « Dans l'ombre de l'œuvre : *L'enfant mort* », *Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 351-361.

\_\_\_\_\_, *Émile Zola. Les inachevés : une poétique de l'adolescence*, Montréal/Saint-Denis, XYZ/Presses universitaires de Vincennes, 2003, 163 p.

- Dauge-Roth, Alexandre, « Du non-lieu au lieu-dit. Plaidoyers de François Bon pour une urbanité contemporaine », dans Jeanne Garance (dir.), *Discursive Geographies: Writing Space and Place in French / Géographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 237-266.
- Desnain, Véronique, "« L'histoire du crime ». The Crime Novels of Dominique Manotti", in Louise Hardwick (ed.), *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Film*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 151-170.
- Fernandez-Zoila, Adolfo, « Le travail dans les fictions littéraires », *Travailler*, 2002, vol. 1, n° 7, p. 14.
- Florey, Sonya, « De *Sortie d'usine* à *Daewoo* : Chronique d'une mutation », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 151-163.
- Galdfelder, Hal, "Seing Black: Alessandro Manzoni between fiction and history", *MLN*, vol. 8, n° 1, January 1993, p. 59-86.
- Grenouillet, Corinne, « Le monde du travail dans les récits de filiation ouvrière », *Intercâmbio*, 2<sup>e</sup> série, vol. 5, 2012, p. 94-113.
- \_\_\_\_\_, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 261 p.
- Hugotte, Valéry, « Des Mains mutilées et des vies prises : Sur les romans de François Bon », *Revue des Lettres Modernes : Histoire des Idées et des Littératures*, vol. 1425-1430, 1999, p. 173-87.
- Inkel, Stéphane, « Archéologie du politique chez François Bon », *@nalyse* [en ligne], Dossiers, *Réel du récit/Récit du réel*, vol 7, n° 1, hiver 2012, p. 9-28. URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/385/298>
- Jérusalem, Françoise, « Tournage, ajustage et fraisage : copeaux de mémoire ouvrière dans *Daewoo* et *Billancourt* de François Bon », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 177-183.
- Krzywkowski, Isabelle, « Travail en noir : le travail dans le roman policier contemporain », *Raison publique* [en ligne], n° 15, 2011, p. 67-81. URL : <http://www.raison-publique.fr/article790.html>
- Labadie, Aurore, « Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 7, 2014 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/labadie.html>
- Mary, Alix, « Daewoo, le choix du roman chez François Bon », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [en ligne], n° 9, 2013, mis en ligne le 10 juillet 2012. URL : <http://mimmoc.revues.org/1009>
- Poole, Sara, "Street-Signs: The City as Context and as Code in the Novels of Claire Etcherelli", *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 18, no. 2, Summer 1994, p. 189-201.
- Popovic, Pierre, « Du passé faisons table rase », *Spirale*, n° 258, automne 2016 [à paraître].

- Rebérioux, Madeleine, « L'ouvrier à travers l'art et la littérature », dans Claude Willard (dir.), *La France ouvrière*, Paris, Éditions sociales, 1993, vol. 1, p. 455-463.
- Roche, Anne, « François Bon et la "diction du monde" », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° XXXI, 2004, p. 1-17.
- Sicotte, Geneviève, Martial Poirson, Stéphanie Loncle, Christian Biet (dir.), *Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, 267 p.
- Smith, P. J., « François Bon : Rabelaisien », CRIN. *Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises*, no. 27, 1994, p. 103-116.
- Viart, Dominique, « Écrire le travail : vers une sociologisation du roman contemporain », *Raison publique* [en ligne], n° 15, 2011, p. 13-34. URL : <http://www.raison-publique.fr/article787.html>
- \_\_\_\_\_, *François Bon : étude de l'œuvre*, Paris, Debresse, 2008, 191 p.
- \_\_\_\_\_, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Adelaide Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 209-224.
- Vray, Jean-Bernard, « Entre bascule et abîme : le franchissement des frontières », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 129-142.
- \_\_\_\_\_, « François Bon, chiffonnier de la mémoire collective dans *Paysage fer* », dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *La Mémoire des villes*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2003, p. 107-122.
- Wolf, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, 264 p.
- Zanghi, Filippo, « "Quelque chose s'est séparé": Le Paysage sous tension chez François Bon », *Versants : Revue Suisse des Littératures Romanes*, vol. 52, 2006, p. 11-30.

## II. D. Films, conférences et émissions de radio

- Bon, François, « Qu'est-ce que le web change à l'auteur de littérature ? », conférence plénière du colloque *Écrivains, personnages, profils : l'éditorialisation de l'auteur*, Université de Montréal, le 25 mai 2016.
- Bourgeault, Jean-François, « Économie et travail immatériel : entretien avec Éric Méchoulan », *Radio Spirale*, 13 novembre 2011. URL : <http://radiospirale.org/capsule/economie-et-travail-immateriel-entretien-avec-eric-mechoulan>
- Brouillette, Richard, *L'encerclement - La démocratie dans les rets du néolibéralisme*, Québec, 2008, 160 min.
- \_\_\_\_\_, *Oncle Bernard - L'anti-leçon d'économie*, Québec, 2015, 80 min.

Gardette, Hervé, « Faut-il confier la démocratie au peuple ? », *Du grain à moudre*, France Culture, 12 avril 2016. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-moudre/faut-il-confier-la-democratie-au-peuple>

Mermet, David, « Éloge de la désobéissance », *Là-bas si j'y suis*, France Inter, émission du 22 mai 2013. URL : <http://www.franceinter.fr/emission-la-bas-si-jy-suis-elogue-de-la-desobeissance>

de la Porte, Xavier, « François Bon, autobiographie numérique », *La place de la Toile*, France Culture, 5 juin 2011.

Viallet, Jean-Robert, *La mise à mort du travail*, France, 2009, 201 min. (3 parties).

Viart, Dominique, « La trace antique dans la trame des textes contemporains : le genre, l'image, la langue », conférence donnée à l'Université de Montréal le 15 septembre 2011.

## II. E. Divers

*La Bible*, traduction œcuménique de la Bible, Montréal/Toronto, Alliance biblique universelle/Le Cerf, 1977 [1972-1975], 1731 p.

*Dictionnaire Futura-Sciences*, [en ligne]. URL : <http://www.futura-sciences.com/magazines/maison/infos/dico/>

Echaudemaison, Claude-Danièle (dir.), *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, Paris, Nathan, 1998, 480 p.

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, corrigé par M. Basnage de Bauval et revu par M. Brutel de la Rivière, La Haye, 1727.

Guinchard, Serge et Thierry Debard (dir.), *Lexique des termes juridiques*, 20<sup>e</sup> édition, Paris, Dalloz, 2013, 967 p.

Maricourt, Thierry, *Dictionnaire des auteurs prolétariens de langue française de la Révolution à nos jours*, Amiens, Encrage, 1994, 253 p.

*Trésor de la langue française*, Centre national de ressources textuelles et lexicales, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/>



