



Article scientifique

Article

2006

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Parler depuis l'usine ou parler de l'usine. Statut social et statut de la parole
chez François Bon

Pitteloud, Isabelle

How to cite

PITTELOUD, Isabelle. Parler depuis l'usine ou parler de l'usine. Statut social et statut de la parole chez François Bon. In: Contemporanea, 2006, vol. 4, n° 6, p. 11–25.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:16523>

ISSN 1724-6105
ISSN ELETTRONICO 1824-355X

CONTEMPORANEA

*Rivista di studi sulla letteratura
e sulla comunicazione*

4 · 2006

ESTRATTO



PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

MMVII

Rivista fondata da PIERO CUDINI

★

Periodico annuale

Comitato scientifico · Scientific Board

SERGIA ADAMO (Università di Trieste) · CARLA BENEDETTI (Università di Pisa)
CLOTILDE BERTONI (Università di Palermo) · VINCENZO BINETTI (University of
Michigan, MI) · GIAMPAOLO BORGHELLO (Università di Udine) · REMO CESERANI
(Università di Bologna) · MASSIMO FUSILLO (Università dell'Aquila)
FRANCESCO GUARDIANI (University of Toronto) · KAROLINA KRIZOVA (Università
di Brno) · FRANCO LA POLLA (Università di Bologna) · MARTIN McLAUGHLIN
(Oxford University) · TULLIO PAGANO (Dickinson College, Carlisle, PA) · VINCENZO
PASCALE (Fordham University, NY) · FEDERICA PEDRIALI (University of Edinburgh)
JIRÍ PELAN (Università di Praga) · PIERLUIGI PELLINI (Università di Siena) · ALBERT
SBRAGIA (University of Seattle, WA) · EDOARDO SANGUINETI (Università di Genova)
WALTER SITI (Università dell'Aquila) · ENDRE SZKÁROSI (ELTE, Budapest)
CRISTINA TERRILE (Université de Tours)

Comitato di redazione · Editorial Committee

CLIZIA CARMINATI · VALERIA CUDINI · ROBERTO FRATINI SERAFIDE
STEFANO LAZZARIN · SIMONA MICALI · FLORIAN MUSSGNUG
GIANLUIGI SIMONETTI · PAOLO ZANOTTI

Coordinamento · Supervision

MARINA POLACCO

★

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004 (ordini a: iepi@iepi.it).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile Online alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net

ISABELLE PITTELOUD

PARLER DEPUIS L'USINE
OU PARLER DE L'USINE

STATUT SOCIAL ET STATUT DE LA PAROLE
CHEZ FRANÇOIS BON

LA réception critique des auteurs qui parlent du monde ouvrier est encore aujourd'hui l'objet d'un véritable malentendu. D'une part, la critique idéologique estime impossible de représenter le monde ouvrier (plus largement la marginalité sociale), dans la mesure où les écrivains – appartenant au domaine des lettres – ne savent jamais exactement de quoi il parlent. On aura souvent reproché à Zola de trahir la classe ouvrière, en l'ordonnant à partir d'une idéologie bourgeoise ou scientiste. D'autre part, les rares auteurs issus du monde ouvrier accèdent à une évaluation strictement littéraire: curieuse dissymétrie, qui semble empêcher une approche globale des problèmes posés par la représentation de l'usine. A cet égard, la position de François Bon dans le champs littéraire français contemporain est symptomatique. Cet ancien écrivain de l'usine, aujourd'hui reconnu par ses pairs, n'a de cesse de récuser l'étiquette «tarte à la crème» d'«auteur engagé» ou d'«écrivain dans la cité»: «C'est incroyable comme on heurte encore à ces mêmes idées, qu'un ouvrier seulement peut écrire du monde ouvrier [...] ou bien qu'il y aurait des apprentissages nobles pour la discipline littéraire». ¹ Sans prétendre résoudre ce malentendu, on tâchera de montrer comment *Sortie d'usine*, premier roman de François Bon, rassemble des enjeux sociologiques et littéraires. ²

Puisqu'il est inconcevable, simultanément, de vivre et de dire que l'on vit, l'écriture se trouve sans cesse confrontée à la difficulté de représenter l'espace et le temps actuellement vécus. Écrivain et critique, Pierre Bergounioux articule ce problème autour d'une dualité fondamentale entre la situation et la représentation. ³ Si tout individu, dans la mesure où il est un corps soumis à des besoins, dirigé vers l'action et en proie à des passions, se trouve pris au piège de sa propre condition, et notamment de sa condition sociale, la connaissance du monde en quoi consiste la représentation exige que l'on fasse abstraction de la situation actuelle. Ainsi que le suggère la vulgate critique, la situation particulière de Balzac, Flaubert ou Proust est celle de la chambre, du travail nocturne et solitaire, en marge du monde qu'ils se sont mis en tête de représenter. Mais, en ignorant les paramètres de l'expérience sensible, la représentation renonce à rendre compte de la dimension subjective propre aux situations qu'elle décrit. ⁴

¹ F. BON, entretien avec Thierry Hesse, «L'Animal. Littératures, arts et philosophies», 16, printemps 2004 («Cahier François Bon»).

² IDEM, *Sortie d'Usine*, Paris, éd. de Minuit, 1982. Les références à *Sortie d'usine* seront indiquées entre parenthèses dans la suite du texte.

³ P. BERGOUNIOUX, *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, éd. Circé, 1995. Bergounioux reprend ici une distinction du sociologue Norbert Elias.

⁴ Cf. *ibidem*, pp. 19-20: «[...] un même événement diffère dans sa nature même selon qu'on y joue un rôle actif ou qu'on en est le témoin. Il comporte, pour ses protagonistes, une dimension subjective que l'objectivation préalable à sa relation risque de faire disparaître parce qu'elle est absente de la situation qui permet de le relater».

Or, à oublier qu'elle est issue d'un «moment distinct et d'un lieu séparé», à oublier que le lieu de son énonciation n'est pas celui de ses énoncés, la représentation s'expose à «déforme[r] et dénature[r] la situation représentée». ¹ Le travail artistique ainsi compris se trouve confronté à deux risques majeurs. Soit l'art demeure confiné dans la situation, «tributaire de la particularité où l'écrivain, comme tout homme, est enfermé» ² – et il manque alors à sa vocation de connaissance; soit l'art se coupe de la situation – i.e. de la communauté à laquelle il participe – au risque de se perdre dans l'abstrait d'une représentation en manque de référent.

L'enjeu est décisif puisque, selon Bergounioux, la tâche de la littérature consiste à restituer des situations pourvues d'un sens nouveau aux acteurs qui, parce qu'ils vivent ces situations, ne sont pas en mesure de les comprendre:

[...] si la littérature est vision, celle-ci ne vaut que par les situations qu'elle rend visibles, intelligibles à ceux qui, pour s'y être engagés, se trouvaient sevrés de leur compréhension, étrangers, en partie, à leur sens. ³

Cette nécessité de la représentation ne va pourtant pas de soi. Il n'est pas du tout certain que le but de l'écrivain de l'usine soit de montrer l'usine à ceux qui la vivent. Celui qui fait le bilan de sa *Sortie d'usine* se voit d'ailleurs obligé de conclure: «ils [les ouvriers] ne se reconnaîtraient pas dans mon dire» (168). Néanmoins, l'urgence des auteurs à représenter les situations extrêmes dans lesquelles ils se sont trouvés engagés (aux côtés de camarades ouvriers, résistants, prisonniers ou déportés) exprime sans doute une volonté de restaurer le lien social que ces situations ont brisé:

[...] on ne témoigne pas d'un objet extérieur, on travaille pour savoir en quoi cet objet nous interroge, en quoi cette violence sociale faite à d'autres nous interroge dans notre propre rapport au quotidien. ⁴

Le problème se pose avec acuité dès lors que la distance entre situation et représentation n'est pas seulement vécue comme une nécessité esthétique, mais comme une fatalité sociologique. En l'occurrence, les écrivains de l'usine sont en mesure de représenter des situations ou des personnes avec lesquelles ils se trouvent dans un rapport d'altérité irréductible. La plupart sont des intellectuels engagés, comme Simone Weil qui prend une 'année sabbatique' en entrant à l'usine après l'université, ou encore Robert Linhardt, étudiant maoïste qui s'engage à l'usine après mai '68 pour politiser les ouvriers. «L'embauche d'intellectuels n'a de sens que politique», dira Linhardt, considérant visiblement la question de la représentation artistique de l'usine comme une imposture.

Tous se heurtent à la même impossibilité théorique de représenter la situation particulière de l'usine. Car si la division du travail correspond bien à une séparation entre la production matérielle prise en charge par la classe ouvrière et les ressources symboliques – monopolisées par la classe dominante –, le monde de l'usine se situe inmanquablement en dehors de toute possibilité de représentation. L'ouvrier dispose sans doute de ses propres moyens de représentation: on pense au langage spécialisé ou aux rituels qui définissent le travail ouvrier. Mais la situation véritablement *insupportable* de l'usine – François Bon l'évoquera dans les termes d'une *catastrophe* – consiste en une forte carence de moyens symboliques reconnus par le monde des lettres. Quelles seront alors les stratégies narratives aptes à dire l'usine sans la trahir?

¹ *Ibidem*, p. 20.

² BERGOUNIOUX, *op. cit.*, p. 19.

³ *Ibidem*, pp. 75-76.

⁴ Entretien avec François Bon et Charles Tordjman, à l'occasion de la représentation de *Daewoo* à Avignon en juillet 2004. Le texte de l'entretien est disponible sur le site: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/daewoo/frametop.htm> (16 juillet 2004).

Avec *Metaleurop, paroles ouvrières*,¹ Frédéric Fajardie revendique une emprise de la situation pure. Dans une préface et une postface programmatiques, un sujet autobiographique se présente comme un auteur de romans policiers, ancien militant maoïste aujourd'hui engagé dans la lutte altermondialiste. Il propose de s'effacer derrière les témoignages des ouvriers licenciés de Métaeurop, laissant la parole à d'autres sujets également en situation :

Mais si mon histoire n'est pas l'objet de ce livre, la leur a au moins une portée universelle, car elle démontre [...] que la classe ouvrière est restée extraordinairement combative [...] et ne renonce pas à sa dignité.²

Si la préface fixe clairement le cadre idéologique dans lequel interviennent les paroles ouvrières, Fajardie affirme encore la volonté de ne pas remanier le matériel enregistré au cours des semaines qui ont suivi la fermeture de l'usine. Son refus de reproduire ne serait-ce que la structure des interviews est justifié par le fait que «seules les réponses comptent» : ceci ne l'empêche pas de regretter de n'avoir pas pu restituer le «facteur humain», qui aurait dû être le fruit d'un travail de représentation. Se bornant à enregistrer l'évidence des paroles ouvrières, Fajardie se fait alors, suivant les termes du sujet écrivant de *Sortie d'usine*, le «géomètre» ou «l'arpenteur» du réel.³ En ce sens, si son travail présente une valeur documentaire inestimable, force est de reconnaître qu'il marque, sinon un échec sociologique, du moins une impasse du littéraire – l'auteur se refusant à utiliser sa vie ou celle d'autrui comme matière à représentation.

Le témoignage apporté par Leslie Kaplan dans *L'excès-L'usine*⁴ procède d'un engagement politique semblable mais aboutit à un pur travail de représentation artistique. Malgré l'ambiguïté d'un «on» collectif parfois accordé au féminin singulier, le sujet s'absente généralement dans une diction de l'usine que les retours à la ligne et la mise en page signalent immédiatement comme une prose poétique :

Pièces, morceaux et vie, l'usine. / Et brique et tuile. Et entre et sort. / Et droite et gauche et brique et tuile et mou et gras et tourne et tourne et vie et vie et bois et clou et fer et fer et entre et sort et tourne et bruit.⁵

Un problème supplémentaire consiste à vouloir rendre compte de l'expérience féminine de l'usine : l'absence de toute parole ouvrière inscrite dans le texte exprime bien la difficulté de représenter une situation doublement dominée. L'impression, pour le lecteur, d'être coupé de tout référent réel sera d'autant plus forte que les possibilités de représentation font alors complètement défaut.⁶ En définitive, l'auteur en est réduite à avouer son impuissance dans le texte programmatique qui occupe le quatrième de couverture :

Aucun discours ne peut dire l'usine. Il faut des mots suspendus et discordants, ouverts. L'usine, on ne peut pas en finir avec elle par les mots, et les mots qui l'écrivent doivent tenir compte de cela, leur limite.

Kaplan reprend ici l'idée d'une altérité radicale, qui oppose les moyens de représentation propres à l'usine et les moyens littéraires de cette représentation. En plaçant son

¹ F. FAJARDIE, *Metaleurop, paroles ouvrières*, Paris, éd. Mille et une nuits, 2003.

² *Ibidem*, p. 15.

³ C'est dans ce sens du moins que nous comprenons l'intertexte kafkaïen convoqué à la fin de *Sortie d'usine* (164-165).

⁴ L. KAPLAN, *L'excès-L'usine*, Paris, POL, 1987.

⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁶ Dans *Daewoo* (Paris, Fayard, 2004), François Bon est lui aussi concerné par l'expérience féminine de l'usine : mais les ouvrières licenciées sont pour la plupart retournées en cuisine.

texte sous le signe d'une poésie immédiate, Leslie Kaplan dissimule soigneusement sa position d'auteur, relativement à la situation représentée. Elle se refuse à exhiber la construction à laquelle elle a recours, contrairement à François Bon, dont le programme, en quatrième de couverture de *Sortie d'usine*, reconnaît explicitement un déplacement des enjeux :

Sortie d'usine – roman, parce que la fiction qui veut conjurer cette peur, si elle inscrit des figures prises à l'usine, en est déjà isolée : comme ces aperçus qu'on en saisit de la rue, par un portail ouvert.

Face à la difficulté de représenter l'irreprésentable, les écrivains de l'usine se sentent contraints de définir précisément leur position d'auteur. Ainsi Fajardie contribue à la publication d'un recueil de témoignages ouvriers en apportant sa réputation et son crédit d'auteur engagé. D'autres n'hésitent pas à revendiquer l'autonomie d'une parole poétique, au détriment de la situation particulière de l'usine – celle-ci devenant alors une sorte de *no man's land* exemplaire de la représentation. C'est du moins ce que nous croyons lire dans les déclarations d'intention de Leslie Kaplan : l'usine y apparaît comme un « lieu complètement, disons déconnecté, enfin un lieu complètement suspendu », « un lieu sans repère aucun, un lieu infini » – à quoi Marguerite Duras répondra que l'usine donne effectivement l'impression d'être : « comme à l'origine d'un autre temps ».¹

François Bon, comme Frédéric Fajardie, se trouve confronté au moment de la disparition de l'usine. L'usine subit en effet, à partir des années '80, une mutation profonde, qui conduit à une transformation considérable des modes de production, à des licenciements massifs ainsi qu'à la fermeture progressive des fabriques. En reprenant des fragments de rubriques nécrologiques qui paraissent dans le bulletin de l'usine, François Bon cherche une manière d'archiver cette disparition, sans jamais succomber à une héroïsation facile de la condition ouvrière. De même, en faisant le récit halluciné de la « tourne » – vertige pathologique de l'ouvrier usé par le travail à la chaîne – *Sortie d'usine* entérine cette crise sur le mode phénoménologique du malaise sensoriel. Mais François Bon partage également une partie des préoccupations esthétiques de Leslie Kaplan : il s'agit de conférer un sens à la situation particulière dans laquelle il s'est trouvé. En témoigne sa fascination pour les rituels de l'*usinage* – le terme signifiant à la fois la routine du travail à la chaîne et les processus d'initiation auxquels les nouveaux ouvriers sont soumis. Cela étant, le sens de la représentation est sans doute moins symbolique chez François Bon : les neufs cercles de l'enfer qui découpent le texte de Kaplan sont remplacés par une organisation temporelle en quatre semaines, chaque semaine regroupant de manière pas toujours homogène certaines expériences spécifiques de l'usine.

Il reste à reconnaître la position spécifique de *Sortie d'usine*, au sein de l'opposition entre situation et représentation. L'écriture de François Bon ne porte pas directement sur le réel – proposant une certaine représentation de l'usine à quoi se borne finalement le projet poétique de Kaplan – mais bien sur le rapport entre l'activité d'écriture et le réel. Ce rapport, Fajardie – comme d'autres auteurs engagés avant lui – l'établissait de manière exogène, en assumant dans un texte programmatique une position d'extériorité irréductible. Or, la singularité de la démarche de François Bon consiste à mettre en scène une figure d'auteur dans le champ même de l'usine, reliant du même coup le travail de la représentation à la situation représentée. En examinant la manière

¹ Entretien avec Marguerite Duras, in L. KAPLAN, *Les outils*, Paris, POL, 2003.

re dont *Sortie d'usine* articule la «bascule» ou la «renverse» de «l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture» (165), on se propose alors simplement d'observer comment s'élabore ce lien à la fois organique et intenable, et qui constitue pour l'auteur «le malaise où écrire» (162).

«L'écriture de l'usine», chez François Bon, semble procéder d'un échec de la représentation. La confrontation avec certains procédés ou lieux communs du genre – reprise des paroles ouvrières, récit d'anecdotes vécues, lecture militante, épique ou poétique – va mettre en crise la représentation de l'usine, que ce soit à un niveau idéologique, énonciatif ou stylistique. On verra que le symptôme majeur de cette crise est l'écrasement du sujet: la disparition du sujet est d'abord voulue, afin d'éviter l'illusion documentaire d'un témoignage 'vécu'; elle est également subie, dans la mesure où l'usine est le lieu de l'aliénation de l'individu. En définitive, seule la mort, figurée par le motif poétique du tombeau, permettra de résoudre cette crise de la représentation.

Sortie d'usine procède d'une double volonté de témoigner de la vie des ouvriers et de celle du sujet écrivant, incluse dans l'usine. L'émergence de ce sujet à la fin du roman indique assez le récit d'une vie. Mais il ne s'agit pas d'un récit explicitement autobiographique, si l'on s'en tient du moins à la définition proposée par Philippe Lejeune: aucun pacte n'est passé avec le lecteur, nulle trace d'un «Moi, François Bon, ouvrier». Certes, la publication aux éditions de Minuit ne correspond pas à une démarche romanesque traditionnelle, mais l'étiquette 'roman' manifeste clairement une volonté de garder le réel à distance. Et si le témoignage de l'usine, dans une perspective proche d'un «récit de mémoire»,¹ persiste à vouloir «prendre le signe et le sauver du banal» (18), il s'agit surtout de dire l'usine en évitant les pièges d'une représentation exotique ou anecdotique. Ce que Fajardie nommait le «facteur humain» et qu'il regrettait de n'avoir pu représenter – citant seulement en vrac la convivialité du milieu ouvrier ou la beauté des femmes du Nord – est ici volontairement occulté.

Chez François Bon, le refus, paradoxal, de *faire du roman* n'est pas directement revendiqué par l'instance narrative: il est d'abord assumé par la voix d'un ouvrier anonyme. Dans un long monologue où l'on croirait entendre un gardien d'usine expliquer le travail à des visiteurs non initiés, la condamnation est sans appel:

Je sais bien, venant visiter une tôle d'un peu plus de mille bonshommes, peut-être vous vous seriez attendu à autre chose que le transpalette, je sais pas moi, de l'intrigue. Ben faut pas croire. Les histoires, elles restent à la porte. Et si on est là, ce serait quand même pour la croûte, faut pas l'oublier.

(45)

Et la voix de conclure, péremptoire:

Les histoires, ceux qu'en ont besoin, ils vont pas venir pointer tous les jours. On les connaît les gars. Dès le premier jour on peut le dire: celui-là, il va pas rester longtemps. C'est souvent chez les jeunes. [...] Ils se rendent pas compte: il y a pas de drame ici. Enfin.

(46)

Partant, le registre narratif de *Sortie d'usine* ne pourra être que profondément anti-héroïque. Les rares morceaux épiques qui composent la saga ouvrière sont systéma-

¹ Je reprends ici l'étiquette que Dominique Viart applique aux «autofictions» contemporaines, de Annie Ernaux à François Bon, en passant par Pierre Michon et Jean Rouaud (in *Écritures contemporaines*, 1, *Mémoires du récit*, textes réunis par D. Viart, Paris, Minard, Revue des lettres modernes, 1998).

tiquement déconstruits par des procédés narratifs hérités du Nouveau Roman : ainsi, le récit de grève qui occupe la troisième semaine est produit par la superposition de trois épisodes différents. En outre, la diversité des sujets d'énonciation contribue à dépersonnaliser le témoignage de l'usine. Les rares protagonistes à être gratifiés d'un prénom sont des personnages secondaires, dont on perçoit difficilement l'intériorité et qui n'ont pas directement accès à une parole vivante. Leurs mots sont relayés par d'autres voix, anonymes celles-là : c'est le cas d'«un qu'on appelait Basile», du service d'expédition «parlant foot salut Basile» (21) ou de Charlie, dont l'exploit – envoyer un morceau de tôle à la tête d'un chef d'atelier – est amorti par l'évaluation d'un tiers : «Remarque que Charlie le gus il l'avait pas visé.» (112-113). La parole défaillante de l'ivrogne Paul Ravignani se retrouve quant à elle enfermée dans le dialogue de quatre camarades anonymes qui s'amuse de voir s'il boira à la bouteille dans laquelle ils ont pissé.¹ Enfin, le discours du «père Thomas» est autonome uniquement dans la mesure où il participe d'une fonction symbolique : le père Thomas est le passeur des morts, celui qui, au cours du rituel du Passage, conduit le transpalette qui emmène les corps vers la sortie.

L'impersonnalité de la diction de l'usine est accentuée par la présence de plusieurs 3^{ème} personne, que l'on distinguera simplement selon les activités qu'elles effectuent. Le «il» du début du roman effectue les trajets quotidiens en métro jusqu'au moment de pointer, tandis que le «il» de la première semaine nous permet d'assister à un premier accident et de nous familiariser avec le travail à la chaîne. Et, si le «il» du camarade en proie à la «tourne» est l'occasion de plonger dans l'intimité perceptive d'un ouvrier, c'est aussi le lieu de la plus grande distance : la narration, toujours impersonnelle, se fait alors plus délibérément opaque et décousue que d'ordinaire.

Le refus d'une représentation convenue est à la fois plus ambigu et plus essentiel lorsqu'un camarade militant s'insurge auprès du syndicat que les ouvriers affichent des posters pornographiques ou parodient entre eux l'homosexualité en affectant un «parler travesti» (52). Faut-il ici dénoncer l'aliénation de la femme et diaboliser l'attitude homophobe des ouvriers ? La réponse des militants est sans équivoque :

quand il n'y aura plus que ça à régler pour le socialisme qu'on lui avait rétorqué en cellule quand il avait voulu parler du porno. Suivi d'un puisque nous on le sait et comment veux-tu que les gars comprennent

(58)

Malgré tout, devant la violence de l'obscène, le risque existe de parsemer le récit d'anecdotes piquantes, «comme on poivre un plat» (60), ou de céder à une «parole militante» (58) également stéréotypée, qui finirait par biaiser la signification des pratiques ouvrières en les isolant de leur contexte. Différentes possibilités de lecture sont passées en revue, pour être aussitôt congédiées sur le mode de la prétérition et du conditionnel, puisqu'en définitive «convaincre est infécond» et qu'«à tout argument on pouvait en retourner un autre qui le déniait» (61). Les formules de l'hésitation sont éloquentes : «aurait-il fallu se résoudre à [...]», «comme s'il fallait [...] s'interdire de [...]» (60), «peut-être aurait-il fallu [...] se contenter de [...] ne pas s'autoriser à [...]» (58). Le travail de l'interprétation scande une alternative intenable entre la nécessité et l'interdit du sens. «[I]l n'y avait pas, non, à interpréter ce déluge tout autour de l'obsène, on oublierait quelque chose» à quoi répond l'urgence d'une représentation sans

¹ «...Il vous a jamais raconté sa vie, le Gnagna ? Ca vaut le jus, faut que je vous raconte ça...» (68).

euphémismes: «il fallait pourtant en passer par ces images, ces jeux, ne pas effacer un tel aspect de leur paysage.» (54).

Finalement, la proposition de lire dans les images pornographiques et les jeux du parler travesti la révolte du corps soumis à la machine s'effectue sur le mode de la réticence et de la suspicion. On risquerait sinon d'héroïser les comportements de la classe ouvrière. À l'inverse, lire dans ces pratiques un indice supplémentaire d'aliénation ne ferait qu'entériner l'écrasement du sujet sous une parole autoritaire. En résistant aux sirènes de l'interprétation, la représentation se met alors en demeure d'assumer sa propre tendance au voyeurisme et dénonce l'intelligibilité de surface à quoi se résoudraient aussi bien un poète ouvrier qu'un écrivain militant. Chez François Bon, l'accès au sens passe par le refus d'une parole didactique ou anecdotique, au profit d'une écriture consciente du travail à fournir pour franchir l'écart qui sépare une situation de sa représentation.

Les traces de l'oralité se trouvent réduites à l'état de fragments et la parole ouvrière subit un travail de stylisation considérable, au point d'apparaître complètement factice. Bon cultive volontiers le style indirect libre, sans doute la manière la plus conventionnelle dont la littérature, depuis le XIX^e siècle, fait parler les personnages: un énonciateur est mis en scène, dont les mots sont incorporés à la syntaxe littéraire. La parole ouvrière devrait alors se trouver dominée par la représentation. Pourtant, dans le récit des grèves, l'usage du style indirect libre, associé à des procédés dialogiques raffinés, produit souvent l'effet inverse. En l'absence de toute ponctuation régulière, la narration met en scène des énonciateurs anonymes qui à leur tour cèdent la parole à d'autres énonciateurs anonymes:

Les trois demandèrent à passer mais dans ces conditions les gars évidemment refusèrent, il y eut des apostrophes, la liberté de travail on pouvait en causer, c'était de la liberté d'exploiter peut-être dont il voulait parler? S'il désirait entrer, lui chef du personnel, on ne l'en empêcherait pas, c'était sans doute pour négocier n'est-ce pas, mais qu'il commence par être poli qu'est-ce qu'il avait à tutoyer les gars on n'avait pas gardé les vaches ensembles?

(105-106)

La juxtaposition de voix incomplètes, non marquées par les guillemets, renforce l'impression d'une absence de frontières, voire d'une fusion des différents langages, au sein de ce qui apparaît alors comme un vaste monologue indifférencié. Dans le «jeu à répons des récits» (111), les marques du direct, de l'indirect et du style indirect libre sont artificiellement accumulées, et la redondance ainsi produite semble exprimer un effort aussi désespéré qu'inutile pour isoler la parole d'autrui. Dès lors, le récit de la lutte qui oppose grévistes, syndicat et patronat semble émaner d'une voix collective que seules les positions idéologiques permettront de différencier. Dans le passage suivant – les réactions consécutives à l'agression d'un ouvrier par le chef de l'hygiène – il devient difficile de savoir qui assume quelle parole:

Les délégués parlaient riposte on porterait plainte, on commencerait par un tract qui dirait bien les choses, en attendant il fallait voir à voir, savoir ce que maniganceraient ceux d'en face. Paraît-il que le vieux qui avait balancé le coup contait à qui voulait l'entendre qu'il avait été agressé, qu'il porterait plainte avant eux, il n'avait dû que se défendre on le touchait, et que si oui il avait cogné, si oui le gars était tombé ce ne pouvait être que feinte ou cinéma, enfin on le connaissait bien quand même, dans cette maison, il n'était pas quelqu'un à, alors qu'en face disait-il, il fallait s'attendre à tout, tous des cocos.

(109)

La représentation de l'événement met en scène une oralité incontrôlable, au point que la syntaxe, disloquée par la parole d'autrui, tourne court. Aucune voix n'est en mesure d'imposer sa propre diction du monde, et la polyphonie risque aussi bien de virer à l'affrontement. En témoigne la confrontation serrée des discours qui préparent la «tourne» et le suicide de cet ouvrier anonyme qui pourrait bien être le futur écrivain de l'usine. En quelques pages particulièrement heurtées, des extraits de rubriques nécrologiques retardent l'apparition du sujet (auto)biographique. L'expression codifiée du chagrin collectif – «Six mois que tu nous as quitté déjà, mais ton image restera encore longtemps gravée dans notre mémoire...» (124) – ne saurait en effet satisfaire l'obsession du sujet démissionnaire: «Il continuait d'en rêver, lui, de l'usine, si longtemps après son départ» (125). En filigrane, qu'il s'agisse de dresser la liste des abus «en ce qui concerne l'absentéisme et les pertes de temps pendant les heures de travail» (125) ou de perpétuer la cérémonie de «remise des montres» pour ceux qui partent en retraite (129), la voix directoriale du règlement reconduit la domination qui s'exerce aussi bien sur les morts que sur les vivants. Une fois encore, François Bon vise à «prendre le signe et le sauver du banal»: le travail de la représentation consiste à accumuler les signes concrets propres à une situation – y compris des signes linguistiques stéréotypés – jusqu'à provoquer une saturation telle que «le concret se trie lui-même et devient présence».¹

Le refus d'une énonciation cohérente de l'usine est encore motivé par une éthique de la représentation qui trouverait inacceptable de privilégier l'un ou l'autre point de vue. Le récit se doit en effet de «préserver sa validité de témoin à chaque narrateur en reconnaissant celle de l'autre.» (110). Par une sorte d'accord tacite, la diction de l'usine se résout à n'être que le «bouche à bouche nerveux du fait ressassé» (110): dans la mesure où «chacun pouvait à tout instant reprendre le récit d'un c'est comme moi», «l'anecdote livrée par l'autre, cette unique combinaison de l'événement, aurait pu lever tout pareil de sa vie à soi» (68). Et si parler signifie simplement «laisser se déplacer la réplique d'une bouche à l'autre» (67), si la parole n'est *valide* qu'en tant qu'elle émane d'une source collective indifférenciée, les procédés polyphoniques servent aussi bien à restaurer un tissu social qu'à empêcher l'émergence d'une voix singulière qui serait la marque d'une parole autoritaire ou d'une instance énonciative stable.

Outre qu'il questionne les représentations traditionnelles de l'usine – refusant l'anecdote, la lecture idéologique ou encore la domination d'un témoignage individuel –, le récit de *Sortie d'usine* met en scène, au niveau stylistique, la disparition progressive de ce qui pourrait persister d'une instance narrative. Ainsi, la suppression fréquente des pronoms personnels, associée à un usage intensif de formules infinitives, laisse croire que l'action l'emporte sur le sujet de l'action:

[...] positionner sur la machine la pièce, serrer les écrous: un tour de clé suivant les diagonales, puis un quart de tour encore partout, à bloquer. Lever la table, la main gauche sur le volant lourd, la droite sur la manette plus étroite de l'avance transverse, faire tangenter. [...]. Puis ce temps où la machine fait seule, sauf d'un 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.

(39)

¹ Un travail que François Bon rapproche de la technique du *cut-up* et de l'écriture de William Burroughs. Cf. Entretien avec François Bon et Charles Tordjman, juillet 2004, in <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/daewoo/frametop.htm>.

Cet effacement du sujet se comprend bien, s'agissant d'exprimer la condition ouvrière sous la domination de l'outil et de la machine. Mais la même impersonnalité traduit l'urgence du témoignage et de la représentation – on pense ici aux formules qui viennent interrompre la routine de l'usine dans le récit des grèves: «La grève: dire ce qui en étaient les prémices» (114); «Dire que les habitudes n'étaient pas les mêmes» (117); «Puis dire l'usine alors vide vraiment, aucun bruit» (119). Il s'agit clairement ici, pour l'instance énonciative, d'éviter un positionnement en tant que sujet. Une fois sorti de l'usine, le sujet écrivant éprouvera lui-même certaines difficultés à prendre la parole en son nom propre: «Se cacher, j'eus le réflexe de me cacher.» (159).

La dépersonnalisation est si intense que les verbes d'action sont supprimés. L'écriture est ainsi saturée de compléments déterminatifs qui inversent les fonctions respectives du mode et de la substance. Un double processus d'abstraction et de concrétisation s'opère alors, à partir d'un matériau textuel qui n'est autre que le matériau de l'usine. Quelques exemples brefs suffiront à montrer le caractère excessif (baroque) de cette élaboration stylistique: «le ressassé du pointage à vie» (52), «le futile d'une parole» (52), «la boule noueuse des mains» (54), «l'élégance du copeau» (55), «le neutre des cernes» (56). En forme adjectivée – parole futile, mains en boule, pointage répétitif – ces expressions seraient plus lisibles. Mais la nominalisation de l'adjectif, au service d'une notion abstraite, neutralise complètement la matérialité du complément: la main, le copeau, les cernes, mais aussi le pointage qui désigne une activité quotidienne, ou même la parole, dont on a examiné quelques émanations concrètes, se trouvent relégués à l'arrière-plan. Il semble qu'en développant de tels procédés, la diction de l'usine s'efforce de découvrir une signification éthique ou idéologique à la matière.¹

D'autres fois, les constructions nominales sont non seulement redoublées mais encore compliquées d'une inversion qui rejette le complément en aval. «On acceptait de faire chacun de sa peine sa chienne» est un exemple simple d'inversion proverbiale, mais d'autres constructions risquent le tête-à-queue: «le glissement l'un sur l'autre des doigts» (53), «le creux aux omoplates des chefs» (57), «enfermement ici de l'homme avec l'homme» (52), «haussement asymétrique un peu des épaules» (53), ou encore «le jeu circulant de machine à machine de l'établi au vestiaire de ces dialogues à voix de châtrés» (52). Le complément se met à enfler et le sens de la phrase se récupère seulement au prix d'un retour en arrière. Cette fois, le fait que le support du complément soit perdu en chemin conduit la syntaxe à buter sur de la matière ou du concret: doigts, épaules, homme, machines, paroles.

Les descriptions de la main présentent une artificialité particulièrement marquée. Ainsi, «la loi générale des alliances jaunes sur les doigts noirs» (56) formule la norme conjugale de la condition ouvrière: l'emboîtement des compléments articule soigneusement le passage d'une «loi générale» aux très concrets doigts noirs, à travers un objet lui aussi concret – une bague – mais à forte teneur symbolique. Dans l'exemple suivant, le va-et-vient de l'abstrait et du concret devient plus intense:

Ou boursoufflée du durcissement ancien d'écorchures accumulées, une main qui n'avait droit de toucher que parce qu'enveloppée comme d'un gant de ce cuir impersonnel du travail.

(52)

¹ Les exemples que nous commentons ici sont extraits de quelques pages particulièrement denses, consacrées aux possibilités d'interprétation de certaines pratiques ouvrières (le salut, les rituels du vestiaire, les jeux obscènes, etc.).

Le durcissement dirige les écorchures, et la main est à son tour littéralement enveloppée par l'abstrait d'une comparaison au contenu pourtant concret – le gant – qui transforme le corps en outil de travail anonyme. Le passage de la chair au cuir produit alors l'impression curieuse d'une énigme, la main devenant à la fois plus matérielle et plus abstraite, d'être ainsi habillée de la valeur du travail.

Dès lors, il n'est pas certain que la figure de l'abstraction élève la matérialité de l'usine au rang d'une représentation littéraire. Au contraire, on pourrait aussi bien montrer que la domination de la matière tend à épuiser les possibilités de la signification. C'est du moins la direction indiquée par le vertige qui précède le suicide de l'ouvrier: le sens définitif, mais insoutenable, de l'expérience de l'usine semble obtenu par une «renverse» entre le mouvement de la machine et la perception ouvrière. Au cours de l'hallucination produite par la «tourne», l'espace concret de l'usine achève de contaminer l'intériorité du sujet, jusqu'à sa complète dissolution.

La matière commence par modeler l'humain, d'abord sous la forme fantastique et pathologique du martèlement d'un piston:

Qu'il ferme les yeux et cela partait, l'impression d'une chambre très grande au sol d'acier poli très lisse, très bien poli très lisse mais comme froid et là-haut cet énorme piston de métal.

(137)

L'humain se trouve réduit à l'état d'une pièce soumise à la pression de l'acier: il est littéralement *usiné*, travaillé par la machine. Ainsi fabriqué, l'ouvrier accède au statut même de machine, le vertige reproduisant le mouvement centripète de la fraiseuse – outil tranchant «dont la tourne centra la sienne puis, soudain en phase, l'accrocha et la régula, en prit le rythme, le fixa [...]» (143). Suivant une dialectique qui relie le centre et la périphérie, le regard de l'ouvrier se met alors à aspirer le monde qui l'entoure dans une spirale éblouissante, jusqu'à «l'infini où devaient se rejoindre dans l'obscur hommes et choses» (145).

La crise s'intensifie lorsque l'ouvrier s'approche du centre concret de la «tourne»:

Et devant lui le centre absent du cercle de la tourne, [...] ouvrait un silence où aurait pu lever, s'il parvenait à ce centre, un sens plus frais et très neuf, où il pourrait s'appuyer [...].

(145-146)

Il s'agit ici d'un repère visuel dans l'allée de l'usine, qui devrait lui permettre de bifurquer vers la place de travail qu'il tente péniblement de rejoindre depuis sa sortie des toilettes. On atteint le moment intolérable où l'illusion d'une représentation collective de l'usine se brise définitivement: l'ouvrier frappe le camarade qui l'empêche d'atteindre le centre – celui-là même qui lui avait servi de repère pour se diriger au sein du vertige:

Il sut que sa peur s'était réfugiée là: que là face à lui si proche, mais étrangère, était sa peur, ce trou central dans le cercle ébloui du blanc. Sa peur hors de lui. Alors il cogna.

(151)

L'ouvrier s'évanouit au moment où le camarade, en retour, lui assène un coup de marteau. De retour chez lui, l'ouvrier se pend:

Prit dans l'entrée sur l'étagère sa caisse à bricoles, en sortit une bobine de fil électrique, piquée autrefois à la boîte, ça peut servir. Du bon câble souple dans une gaine de plastique rouge. Cela sentait encore le neuf. En éprouva sur son poing fermé l'élasticité et la résistance. Cela conviendrait.

(153-154)

La mort est une persistance thématique de *Sortie d'usine*. Le récit de plusieurs accidents du travail et la reprise des rubriques nécrologiques constituent déjà une part importante de la diction de l'usine. Mais la «deuxième semaine» du roman détaille également avec soin les différentes étapes d'une cérémonie funèbre propre au monde ouvrier: le rituel du Passage. D'ordinaire préposé à l'évacuation des ordures, le père Thomas conduit les morts vers la sortie. Sur le trajet du «transpalette macabre», les ouvriers rendent un dernier hommage au mort. Le «jeu du mausolée» (95) exige d'exploiter au maximum le potentiel sonore déjà important des outils et des machines afin de produire un bruit insoutenable: au point que, sur le passage du mort, «c'était la structure même de l'usine qui semblait gueuler.» (81). Dès lors, il ne s'agit plus seulement de célébrer le décès d'un camarade, mais l'usine tout entière se fait le «temple offert au culte et à la puissance de l'acier». Comme ultime «symbole» de révolte et de soumission, les ouvriers finissent par accrocher la plus lourde des charges au pont roulant et la balancent «tel un moderne bélier» contre le portail métallique qui barre l'extrémité du hall principal.

Si cette mort ritualisée signifie bien que l'usine est le tombeau de l'ouvrier, on se demandera pourquoi le sens de l'expérience – la sortie d'usine – ne parvient pas à se constituer ici. Après tout, la «tradition sans mémoire» (98) du Passage fait l'objet d'une véritable enquête et, à ceux qui l'interrogent sur sa fonction, le père Thomas répond par la référence mythologique: «[...] je resterai longtemps devant ma baraque, tenir mon petit boulot, et veiller pour être là au grand tour des gars une fois que leur barque a quitté le port» (88). La forme éternelle qui se dégage ici – Charon passeur des morts – devrait permettre une interprétation enfin stable de l'usine comme tombeau.

Le Passage n'offre pas cependant un espace transgressif suffisant: il n'est pas prévu pour organiser une sortie véritablement signifiante de l'usine – à croire que le fleuve traversé par les morts est celui de l'oubli. Car si la «règle du bruit» – «faire bruit sans règle» – autorise «le viol de l'usage» (80) et «la transgression de l'outil» (82), les machines seront de toute manière réparées le lendemain et les morts remplacés par de nouveaux ouvriers, afin que la vie puisse reprendre comme avant. Le rituel ne permet donc pas d'établir la prééminence d'une représentation, il reconduit simplement la situation – le sacrifice humain assurant la renaissance symbolique de l'usine elle-même.

Rien ne semble alors pouvoir résorber la crise narrative qui s'élabore progressivement dans le roman, depuis les accidents du travail et le rituel du Passage jusqu'au suicide de l'ouvrier. Sans doute, situation et représentation donnent parfois l'impression de fusionner, que ce soit à travers la polyphonie ou par un travail méticuleux sur le style, qui tâche de dépasser la matière en l'interprétant. Pourtant, aucune langue n'émerge clairement et la recherche de formes linguistiques ou symboliques propres à l'usine semble finalement augmenter la crise: non seulement la représentation de l'usine est particulièrement opaque, mais elle finit de toute manière par légitimer la violence d'une soumission à la situation avec tout ce qu'elle comporte d'intolérable.

Il faut attendre l'écrasement définitif du sujet pour qu'apparaisse enfin un narrateur en mesure de relire toute l'expérience de l'usine et qui, fournissant la clef de l'échec, signera également la réussite du projet. Après sa démission, un des nombreux «il» du récit fait retour sous la forme du «je» et constate la nécessaire distance qui le sépare désormais de la situation:

Comme si rejoindre ce lieu là-bas eût été rejoindre ce double qui m'y avait guidé, me déperdre de cette distance avec moi-même qui était le malaise où écrire. Lieu vide de cette ancienne place où

j'avais obstinément dirigé chacun de ces il comme autant de forces qui se seraient chacune révélées, l'une après l'autre, impuissantes.

(162)

L'écriture est ici renvoyée au lieu même qu'il lui a fallu quitter pour surgir. A l'instar de l'ouvrier victime de la «tourne», le sujet écrivant constate qu'il ne peut plus rejoindre son ancienne place de travail. Le projet de faire de cette place le lieu de l'énonciation principale – «le point d'où j'avais implicitement ordonné tous les déplacements, figures, positions narratives» (162) – s'avère irréalisable. L'impossibilité est d'abord matérielle: le narrateur est empêché par le gardien de pénétrer à nouveau dans l'usine. Mais elle est surtout théorique, puisqu'à rejoindre sa place le narrateur deviendrait aussitôt «l'arpenteur ou le géomètre obstiné de cette évidence des choses» (164), se bornant au témoignage documentaire. Le lecteur comprend alors que l'instabilité narrative tenait aussi bien à une volonté de réaliser concrètement la fusion de la situation et de la représentation qu'à une incapacité de dire «je» *dans* l'usine.

Pour parvenir à la lucidité de l'échec, la narration est également contrainte d'en passer par une représentation funéraire: il s'agit alors de convoquer un rituel que l'usine ne puisse pas assimiler. Le suicide consécutif à la «tourne», forme subie d'une démission volontaire, fonctionne comme une anomalie dans l'économie du récit. En niant la nécessité des accidents du travail, cette mort échappe en effet au travail de récupération symbolique du Passage: elle marque un refus extrême de se plier aux lois de la machine et sauve la communauté ouvrière de l'oubli.

A partir de la corde qui «conviendrait» à un hypothétique suicide, le récit se suspend dans l'espace graphique d'un blanc, suivi d'une mystérieuse prise de parole qui introduit le *topos* du tombeau poétique. Le changement des modalités d'énonciation est ici spectaculaire: un «je» lyrique fait irruption dans un décor nouveau, à la fois fantastique et naturel.

Tombeau humide mais vaste suffisamment, très rectangulaire, recouvert de deux dalles laissant entre elles une fente, de deux doigts large, pas plus. Ce tombeau est mien mais pourtant vide. J'en ai vu malgré l'obscurité l'intérieur, une terre noire, mais très lisse, suintante. Et je ne peux m'en éloigner. J'en explore l'alentour sans pouvoir un instant seulement en détacher le regard, comme si le seul recours dont ici je puisse disposer était de multiplier vers la tombe vide les possibilités ou les circonstances du regard, depuis la proximité immédiate, l'œil plaqué contre la fente de marbre, jusque l'éloignement, que limite toutefois la forêt environnante. C'est une clairière en somme, grossièrement circulaire, à l'herbe rase.

(154)

«Ce tombeau est mien et pourtant vide»: l'apparition du «je» est le lieu d'une position paradoxale, puisque le sujet semble à la fois mort et vivant, dans et hors du tombeau. En ce sens, le narrateur qui apparaît ici réalise un double projet: celui d'être le mort auquel on rend hommage et l'ordonnateur de la cérémonie. Or, l'image du mort-vivant met en scène, de façon métaphorique, le conflit de l'écriture auquel *Sortie d'usine* cherche une issue: un narrateur peut-il occuper la situation de l'usine et la représenter dans le même temps? En favorisant l'émergence d'une voix singulière, et dans la mesure où il confère à la situation une pérennité littéraire, le motif du tombeau va résoudre simultanément la crise de l'usine et celle de l'écriture de l'usine.

Sorti du tombeau, le sujet écrivant échappe à «l'héritage de la barbarie» en quoi consiste le rituel du Passage pour se placer sous l'autorité d'un héritage littéraire. Ainsi que l'affirme le critique Valéry Hugotte:

[...] la tombe représente pour Bon une métaphore privilégiée de sa propre écriture, qui témoigne d'une conscience aiguë de sa relation conflictuelle avec son *sous-sol*: il n'est selon lui de texte vivant qui ne se mesure aux livres plus anciens sur les vestiges desquels il se construit, et qui seuls lui offrent de réelles fondations.¹

Mais si Hugotte décèle ce motif dans des textes postérieurs à *Sortie d'usine* et s'attache surtout à en saisir la «dimension allégorique»,² on gardera à l'esprit que l'image du tombeau comme métaphore de l'écriture tire sa légitimité d'une situation fondatrice – ici l'usine, ailleurs le parking, la prison, la banlieue. Aussi, tout en indiquant certaine source de ce «sous-sol» littéraire et sans pour autant «réduire l'œuvre de Bon à quelque projet «réaliste»»,³ on retiendra d'abord la dimension sociale et collective du tombeau. Car l'héritage n'est pas seulement littéraire: l'écriture de *Sortie d'usine* tire sa substance de certaines pratiques ouvrières, de certaines paroles non écrites qu'elle consigne et confronte à l'héritage littéraire.

S'il existe bien un *topos* de la naissance d'une voix singulière par la mort symbolique, on lira volontiers en sous-texte à *Sortie d'usine* l'influence des tombeaux poétiques de Mallarmé.⁴ Au contraire des poètes du 16^{ème} siècle, pour qui le tombeau offre d'abord la possibilité d'une célébration publique, Mallarmé inscrit radicalement dans la forme tombale le statut particulier du poète, en marge de la société. L'énonciateur du *Tombeau d'Edgar Poe* ne se limite pas à faire parler le mort comme un ventriloque animerait une marionnette: il adopte la même perspective que le mort, non pas pour le récupérer au sein d'un rituel collectif rassurant, mais pour mieux affirmer la singularité du poète. Le tombeau mallarméen est ainsi le lieu d'un dialogue entre artistes et l'occasion de constater un malentendu fondamental entre le poète et son public – ce dernier s'intéressant uniquement à la vie du poète, alors que seules ses œuvres sont en mesure de parler correctement de lui.

De la même manière, le tombeau de *Sortie d'Usine* déplace les enjeux de l'hommage, en l'occurrence ici les enjeux du témoignage. En mettant en scène la mort de l'ouvrier et la naissance de l'écrivain, on aurait pu s'attendre à ce que le narrateur salue simplement les morts de l'usine. A la commémoration se substitue cependant la forme du monologue, qui constate le même type de malentendu que chez Mallarmé: le public attend des anecdotes – la pornographie, l'abus d'alcool, les luttes syndicales, bref tout ce que l'on pourrait ranger sous l'étiquette d'une écriture de l'usine. Il ne comprend pas que l'intérêt fondamental ne réside pas dans le voyeurisme de certaines pratiques plus ou moins héroïques, mais bien dans la distance posée et assumée par la représentation de l'usine:

Cela qui m'est déjà tout à la fois intime, indissociable, et dehors, infiniment dehors et autonome: ce trou dans la terre, si simple et visible par la fente qui sépare les dalles.

(157)

Le tombeau fonctionne ici comme le cœur de la «tourne». Il thématise un changement de situation radical – de vivant à mort, d'ouvrier à écrivain – à l'intersection duquel se construit le dispositif particulier de *Sortie d'usine*. Dès lors, l'usine n'a pas de valeur pour elle-même: elle vaut comme incarnation du motif du tombeau et, par

¹ V. HUGOTTE, *Écritures du tombeau: François Bon, C'était toute une vie*, «Écritures contemporaines», 1, cit., p. 138.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Une approche schématique du tombeau mallarméen a paru suffisante, s'agissant de dégager les outils nécessaires à la lecture du tombeau chez François Bon.

là, devient une métaphore du travail de l'écriture, la figuration vivante de la situation paradoxale de l'écrivain, et dont la mise en scène constitue toute l'œuvre de François Bon. L'équation de la situation et de la représentation est enfin réalisée – la mort permettant de figurer la distance nécessaire entre ces deux perspectives :

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.

(165)

Si la prosopopée de ce «je» désincarné incapable de s'éloigner du lieu de sa propre mort est bien un tombeau poétique, c'est donc bien le «je» de l'auteur qui figure ici son propre deuil de la situation. A la différence des tombeaux de Mallarmé, cependant, le tombeau de François Bon organise la transition de l'ouvrier au poète, et non du poète mort au poète vivant. Sans doute, la mort de l'ouvrier – qu'elle soit réelle ou métaphorique – prépare la naissance du poète. Mais le poète de *Sortie d'usine* est lui-même un ancien ouvrier; il se constitue d'abord à travers la mémoire de l'usine et dans sa voix passe la parole des ouvriers disparus. Le lien social ainsi restauré n'est pas celui qui unit les artistes contre l'hostilité du monde, mais celui qui raccorde le monde ouvrier à la collectivité. En ce sens, la marginalité inscrite dans le tombeau mallarméen se trouve renvoyée à la situation originelle qui préside à la naissance de l'écrivain: l'usine. Le motif du tombeau permet alors d'articuler la dimension collective de l'usine et la voix individuelle d'un auteur désormais en mesure de faire parler les autres voix, celles des morts.

Il semble que nous ayons affaire, avec François Bon, à un deuxième âge du «roman parlant». ¹ La voix prophétique et universelle qui dominait la littérature engagée du début du siècle est en effet tout à fait absente de *Sortie d'usine*. On y retrouve seulement, comme dans le théâtre de Koltès, des fragments de «paroles défaillantes et solitaires». ² Mais la narration met également en scène un retour du sujet écrivain qui examine son rapport à sa propre production artistique. Cet examen n'appartient plus à des préfaces programmatiques, qui affirmeraient la position de l'auteur par rapport à telle description du monde, mais se trouve intégré dans le récit même, comme un événement majeur du roman.

Il n'y a plus, dès lors, de nette séparation entre le programme et l'exécution ou la justification de ce programme, mais le programme constitue la matière elle-même. Certes, cet auto-examen est repoussé jusqu'aux dernières pages du roman et l'irruption d'un «je» autobiographique qui s'interroge sur les modalités de sa propre écriture, après l'image onirique et abstraite du tombeau, indique explicitement une distance avec le récit qui précède. Le fait qu'un sujet écrivain retourne à l'usine met évidemment en cause la construction du texte: notamment, le lecteur comprend que l'écriture est largement postérieure à la situation qui a été vécue dans l'usine. Cela étant, il s'agit plutôt pour le sujet écrivain de marquer la transition progressive vers la figure de l'auteur. La dimension auto-réflexive qui apparaissait à l'état latent dans le récit de l'usine est désormais manifeste. En outre, cette transition apparaît clairement dans les efforts que le narrateur se voit obligé de faire pour reformuler son discours

¹ Selon la formule de Jérôme Meizoz, analysant la «figuration de la voix» dans le roman français de l'entre-deux guerres. Dans sa conclusion, Meizoz passe en revue certaines formes contemporaines du récit oralisé, et ses remarques ont paru éclairantes, s'agissant de définir le statut de la parole ouvrière chez François Bon. Cf. J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.

² *Ibidem*, p. 475.

de manière personnelle: «se cacher, j'eus le réflexe de me cacher» (159). Les quelques traces qui subsistent encore des stratégies d'évitement du sujet renforcent le caractère soudain et inouï de sa présence.

La position esthétique de *Sortie d'usine* se comprend alors suivant deux axes. D'une part, il s'agit d'assumer son propre isolement par rapport à l'usine: c'est la «distance qui est le malaise où écrire», le nœud du conflit dévoilé par Bergounioux. D'autre part, et de manière plus intéressante, le changement de point de vue opéré par cette distance est lui-même matière à littérature. Partant, ce n'est pas seulement la vie des autres qui est hissée au rang d'une œuvre d'art – comme ce serait le cas d'une littérature prolétarienne. Il ne s'agit pas non plus de mettre en scène sa propre autobiographie, mais bien de faire d'une vie en transition, d'une identité en mouvement, la matière même de l'œuvre d'art.

Le récit de *Sortie d'usine* aurait pu s'interrompre au moment du suicide de l'ouvrier et répondre alors aux exigences d'une logique narrative conventionnelle. Il aurait pu également s'arrêter sur la figure énigmatique du tombeau, laissant le lecteur aux prises avec des conjectures. Mais la forme poétique du tombeau, si elle est riche de tout un intertexte littéraire susceptible de saisir les enjeux de la transition qui s'opère, est aussi une forme vide, inutile, devant laquelle le sujet écrivain ne sait pas quoi penser:

Aucun mystère mais c'est vainement que j'essaie de comprendre. Pourquoi cela, si matériel et si simple – dalles, clairières, trou –, s'est isolé de toute trace de son travail et de son rôle, pourquoi cela m'entoure et m'oblige, me lie.

(155)

Car le tombeau n'est jamais qu'un outil rituel. Il légitime sans doute l'émergence d'un auteur, mais le sujet écrivain de *Sortie d'usine* ne recherche pas simplement la reconnaissance littéraire. En reprenant la parole, une fois sorti du tombeau qu'est devenu l'usine, en revenant sur les lieux de l'usine et en observant depuis le trottoir la «débauche» de ses anciens camarades, il entérine réellement sa propre exclusion et sa transition vers le travail de l'écriture.

L'intégration d'un sujet écrivain se comprend finalement comme une nécessité narrative: *Sortie d'usine* a mis en scène une crise dont seule l'émergence du sujet permet la résolution. L'expérience du vertige qui conduit un personnage au suicide et, de là, à l'élaboration d'un tombeau poétique, signifie que le lien organique entre la situation et la représentation doit se reconstituer au prix d'une exclusion de l'usine – la mort. Mais la présence d'un sujet écrivain qui fait retour sous la forme d'un événement, montre encore que ce lien ne sera véritablement reconstitué qu'au moment où le sujet accepte de représenter sa propre situation d'auteur.

Amministrazione e abbonamenti · Administration & Subscriptions

ACCADEMIA EDITORIALE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa
Tel. +39 050 542332 · Fax +39 050 574888 · iepi@iepi.it

Italia: Euro 95,00 (privati) · Euro 195,00 (enti, con edizione *Online*)
Abroad: Euro 165,00 (*Individuals*) · Euro 245,00 (*Institutions, with Online Edition*)
Copia singola · *Single issue*: Euro 220,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

★

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa
E-mail: accademiaeditoriale@accademiaeditoriale.it
Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b (Colle Oppio) · I 00184 Roma
E-mail: accademiaeditoriale.roma@accademiaeditoriale.it
www.libraweb.net

★

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove proposte (D.Lgs. 196/2003).

★

Autorizzazione del Tribunale di Pisa 26.11.2003 n. 23
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta degli

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®, Pisa · Roma,
un marchio dell'ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2007 by

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®, Pisa · Roma,
un marchio dell'ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma

ISSN 1724-6105
ISSN ELETTRONICO 1824-355X

SOMMARIO

LO SPAZIO LETTERARIO

ISABELLE PITTELOUD, <i>Parler depuis l'usine ou parler de l'usine. Statut social et statut de la parole chez François Bon</i>	11
GIULIANO TABACCO, <i>Le parole per dirlo. Memorie, ritratto e romanzo della lotta armata in Italia (1979-2003)</i>	27
GIANLUIGI SIMONETTI, <i>Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali</i>	55

CROCEVIA

Nota introduttiva	85
JEFFREY T. SCHNAPP, <i>The Contracted Cinema</i>	87
STELLA DAGNA, <i>Serafino o l'ossessione della riproducibilità</i>	101
MATTHEW HARPER, <i>Miraculous Methodology: the Adaptive Process of Cesare Zavattini in Miracolo a Milano</i>	109
ORSETTA INNOCENTI, «Quella parte di storia che tutti ci lega e tutti ci disunisce». Il caso Moro tra letteratura e cinema	117
DANIELA SHALOM VAGATA, <i>Guido, la Saraghina e la signora Carla: studio sulle immagini di 8 ½</i>	125
PAOLO CHIRUMBOLO, <i>Per un'autobiografia del Novecento: la trilogia di Andrea Ker-baker tra letteratura, musica e cinema</i>	141
ELISABETTA TARANTINO, <i>City e Good Will Hunting</i>	149

LO SPAZIO DELLA COMUNICAZIONE

HANS ULRICH GUMBRECHT, <i>Cocodrilli di palude. Quel che abbiamo perso con il disincanto</i>	157
CHRISTIAN CALIANDRO, <i>'Presente perpetuo' e realismo postmoderno</i>	169
EMILIANO SAVERIONI, <i>Doppio Tempo Caso. Una struttura narrativa e tematica del cinema contemporaneo (Kieślowski, Resnais, Howitt, Tykwer)</i>	191

INTERVISTE

<i>Di fronte alla Medusa. Conversazione con Nicola Lagioia, a cura di Gianluigi Simonetti</i>	215
---	-----