

**Université de Bourgogne**

**Mémoire sous la direction de Monsieur Hervé Bismuth**

**La littérature et le  
monde du travail :  
trois récits au seuil  
des années 1980**

**Thierry Beinstingel  
Master 1 Lettres Modernes**

## Remerciements

- à Pascale, Lucile et Pierre pour leur patience et leurs encouragements.
- à Hervé Bismuth, pour son enthousiasme, son implication et son exigence attentive.
- à François Bon, pour nos échanges réguliers depuis huit ans et en m'excusant auprès de lui de raviver cette étiquette d'écrivain du travail.
- à Jean-Claude Burdin pour la qualité de son accueil lors de ma visite à la Confédération Générale du Travail.
- à mon entourage professionnel pour leur soutien et pour avoir facilité mes rendez-vous universitaires depuis quatre ans.

- à tous ceux, libraires, écrivains, éditeurs, amis, correspondants familiaux anonymes, réguliers ou occasionnels avec qui j'ai évoqué cette passion des *Lettres Modernes*.

## Introduction

Nommée de multiple façon, « ouvrière », « prolétarienne », « d'entreprise », « de bureau », la littérature ayant pour sujet le travail connaît un regain d'intérêt depuis quelques années. Depuis 1997, soixante parutions au moins en témoignent, alors que moins de vingt ouvrages avaient émergé durant les trois décennies précédentes. La critique s'en est déjà fait l'écho et le magazine *Lire* relevait en septembre 2003 « l'entreprise » comme étant devenu « tendance » en librairie<sup>1</sup>. Ce mouvement ne se tarit pas puisque dix livres traitant de ce sujet sont parus seulement pour l'année 2007. Il est important d'étudier ce phénomène dans la littérature contemporaine à l'heure où l'actualité sociale n'a jamais été aussi pressante à évoquer le vaste domaine du travail, la remise en cause des acquis sociaux, l'inquiétude face à l'avenir étant sans doute la manifestation la plus visible.

La tâche d'étudier une « littérature du travail » devient ardue dès que l'on évoque ces deux domaines immenses, la littérature et le travail. La variété de leurs interprétations montre à la fois les différences et leurs recoupements. Ainsi, ne parle-t-on pas du « travail de la littérature » dans sa forme la plus concrète ? Il faut d'abord baliser ce que nous nommons habituellement « la littérature du travail ». Une première définition assez simple pourrait réunir toute littérature ayant pour sujet le travail sous ses formes larges, entreprise, usine, agriculture, secteurs primaire, secondaire et tertiaire, répercussions sociales. Mais les écrits sur le monde du travail peuvent revêtir diverses formes : publications syndicales, journaux internes d'entreprises, périodiques économiques, voire

---

<sup>1</sup> MORIN, Sandrine, *Ce qui est tendance en librairie : l'entreprise*, revue *Lire*, sept 2003.

petites annonces, offres ou demandes d'emplois constituent des manifestations polymorphes. Ainsi, les formes traditionnelles des catégories de la littérature (essais, romans, nouvelles, théâtre, poésie, chroniques...etc.) ne rassemblent pas les écrits les plus répandus sur ce thème. Cela signifie que le sujet « travail » est non seulement peu répandu dans l'inspiration des écrivains mais que l'abondance du sujet traité par ailleurs dans la presse et les médias notamment tend à l'écartier de fait comme une réelle source d'inspiration originale pour la littérature car il se fonde dans le quotidien. L'aboutissement à une littérature des textes abordant ce sujet constitue donc un enjeu difficile et rarement entrepris.

Si la question du genre se pose, l'implication du sujet « travail » dans la littérature peut avoir des degrés divers. Elle peut être totale si l'ensemble de l'action se déroule dans un univers où l'importance d'un labeur, d'un métier, d'une organisation professionnelle apparaît à chaque ligne de l'ouvrage. C'est le cas de *Germinal* de Zola, par exemple. Elle peut être partielle si l'évocation du travail ne couvre que quelques chapitres ou quelques pages : ainsi l'évocation du métier des demoiselles du téléphone par Marcel Proust dans *Du côté de Guermantes*. La nature du travail effectué a aussi son importance. Doit-on considérer l'évocation du métier d'écrivain comme faisant partie de la littérature du travail ? Ainsi *L'Apprentissage du roman*, de Benjamin Jordane ou les textes sur *La Préparation du roman* de Roland Barthes pourraient naturellement entrer dans une bibliographie consacrée à ce genre. Mais l'auteur d'un texte ayant comme sujet le travail peut être impliqué de diverses manières également : du récit autobiographique d'un ouvrier ou d'un paysan qui tente de retracer son quotidien à un auteur qui utilise le travail dans une fiction des plus débridée en passant par un écrivain qui témoigne d'une réalité sociale particulière, la palette des intentions et des motivations d'un livre ayant le travail pour sujet est vaste.

Si des traces sporadiques ou plus consistantes du sujet « travail » parcourent la littérature depuis *Perceval*, il faut cependant limiter plus précisément l'époque à étudier, y compris dans le champ assez vaste de la littérature contemporaine dont les contours peuvent porter à interprétation. D'autre part, si l'on veut obtenir une adéquation entre le paysage littéraire du moment et le travail tel qu'il est perçu dans la société avec ses règles en vigueur, le périmètre de la littérature francophone n'est pas assez restrictif. En

revanche, le territoire français offre une homogénéité nécessaire compte tenu des spécificités de l'organisation du travail propre à chaque pays.

Le balisage de cette recherche se limite ainsi à la France et aux quarante dernières années, c'est à dire de 1967 à nos jours (dernières publications en 2007) : cette époque relativement importante permet d'englober les mutations importantes de l'organisation du travail qui ont suivi mai 1968.

La constitution d'une bibliographie la plus exhaustive possible, relative au thème, au genre littéraire et à cette époque est donc un préalable important. C'est elle qui permettra de distinguer particulièrement trois récits parus entre 1978 et 1982 et qui marquent le renouveau du genre.

## **PARTIE I :**

### **Travail d'une bibliographie**

#### **I - Une bibliographie riche d'enseignements**

##### **A - Une élaboration complexe**

Nous avons vu que l'élaboration d'une bibliographie exhaustive devient ardue dès qu'il s'agit d'étudier une littérature du travail. En effet, la variété des interprétations de ces

deux vocables montre à la fois leurs différences et leurs recoupements. Ainsi, les dictionnaires et encyclopédies traditionnelles font rarement mention d'une littérature du travail et ne peuvent constituer des « ouvrages de référence immédiate<sup>2</sup> » pour l'élaboration de celle-ci. Citons toutefois *L'Histoire de la littérature prolétarienne de langue française* de Michel Ragon, très complète mais dont les ouvrages cités sont antérieurs à la période qui nous intéresse. Malgré tout, la plus récente mise à jour (1986) de cet ouvrage explique les mécanismes de la littérature du travail et sa continuité bien après 1968 jusqu'aux auteurs qui entre dans le cadre de cette étude. Et surtout, c'est une inestimable recherche sur la façon dont le travail a été présent dans la littérature depuis le Moyen-âge.

Néanmoins, sur cette thématique, les frontières sont perméables entre les Sciences Humaines et les Lettres Modernes. Par exemple, l'étude purement sociologique dirigée par Pierre Bourdieu, *La Misère du monde*, dont toute une partie est consacrée à l'activité professionnelle, peut se lire « comme un roman », dans la suite des tranches de vie et des histoires particulières que le sociologue nous propose. Et si nous nous recentrons sur la littérature, la centaine de références facilement trouvée prouve la diversité de ce thème, ses évolutions et sa vivacité dans ses aspects les plus contemporains. Des études très récentes se sont révélées précieuses pour élaborer une bibliographie exhaustive<sup>3</sup>, elles demeurent cependant insuffisantes pour dresser un panorama le plus actualisé possible : des articles de presse paraissent régulièrement et témoignent de la vivacité du genre<sup>4</sup>. En outre, si les trois ouvrages qui seront particulièrement étudiés ont déjà fait l'objet d'analyses, leurs auteurs continuent d'alimenter des études critiques ou des documents (cf. les parutions très récentes en mars 2008 de l'ouvrage de Dominique Viart sur François Bon<sup>5</sup> et de l'ouvrage consacré à Robert Linhart par sa fille<sup>6</sup>).

Revenons toutefois sur la question du genre. Le degré et la nature de l'implication des auteurs ayant abordé la littérature du travail influencent directement celui-ci. L'œuvre *La Misère du monde*, même si elle témoigne d'une manière presque romanesque des implications sociales du travail, ne constitue que le versant « professionnel » d'un

---

2 LEONI, Sylviane, *Initiation à la recherche documentaire*, Dijon, université de Bourgogne, 2007.

3

Collectif de libraires, *Salariat : dépôt de bilan - choix bibliographique 1918-2004*.

4 *Tendance 2007 : Le boulot* (Article des *Inrockuptibles* du 21 au 27 août 2007) ; *Ces romanciers qui démasquent le néolibéralisme* (*Marianne* N° 540 du 25 au 31/08/2007) ; *Ecrivains entrepreneurs* (*Le Monde des Livres*, 23/11/2007).

5 VIART, Dominique, *François Bon, étude de l'œuvre*, Bordas, 2008.

6 LINHART, Virginie, *Le jour où mon père s'est tu*, Seuil, 2008.

sociologue amené à côtoyer et à rendre compte d'une certaine réalité. Il s'agit ainsi d'un genre que l'on peut assimiler à un essai étant donné la qualité de « spécialiste » de l'auteur. Son implication dans la réalité des vies racontées est indirecte, non vécue. A l'inverse, le *Journal d'un médecin de campagne* de Jacques Chauviré rend compte d'un quotidien laborieux qui s'exprime à travers le genre d'un journal. Nous voyons donc que le degré d'implication de l'auteur dans son « travail » provoque le genre littéraire le plus approprié pour rendre compte d'une certaine réalité. Or, s'il est un genre qui mêle étroitement fiction et réalité, c'est bien le roman. Si nous observons ceux qui traitent du thème du travail, remarquons que beaucoup d'entre eux n'ont que peu de rapport avec la propre vie de l'auteur. Par exemple, le roman *Extension du domaine de la lutte* de Houellebecq n'est pas aussi « vécu » que *Stupeurs et tremblements* d'Amélie Nothomb où l'auteur se sert de sa propre expérience professionnelle dans une entreprise japonaise. La question du « pacte autobiographique<sup>7</sup> » est ainsi très souvent au cœur de l'élaboration d'un ouvrage, même fictionnel, l'auteur utilisant ou non ses propres rapports avec le monde du travail.

L'élaboration de cette bibliographie se limitera aux livres édités dans des collections de Littérature française. En effet, cette méthode simple permet d'inscrire le plus grand nombre d'ouvrages à vocation « littéraire » possible<sup>8</sup>. La plupart des maisons d'éditions qui seront citées sont d'importances nationales. Nous avons écartés les maisons d'éditions régionalistes pour plusieurs raisons. D'abord, pour la complexité d'entreprendre une telle étude avec parfois des collections disparues, non suivies et un recensement difficile à établir. De plus, leurs catalogues proposent souvent des productions avec des qualités littéraires inégales, des témoignages sans doute intéressants mais que la particularité géographique réduite confine au folklore. Michel Ragon<sup>9</sup> cite, par exemple, certains mineurs des Flandres, comme Jules Mousseron, dont le parler patoisant est parfois difficile à suivre (« Approch', souris, m'bonn' tiot' biète./ N'euch point craint' : je n't'f'rai rien./ Te vos : J'vas esqueuté m'mallete/ Pour mi t'donner des miettes d'pain. »). Mais c'est un pan entier et passionnant de la littérature populaire qui ne sera pas recensé ici, avec parfois des auteurs qui mériteraient d'être mieux connus

---

<sup>7</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1974.

<sup>8</sup>

« Le label de collection [...] indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire [...] », GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987 (collection Points Essais, 2002), p. 27.

<sup>9</sup> *Op. cit.*

en raisons de leurs qualités d'écriture notamment : citons le cas d'Yvon Régis, disparu en 2001, et qui a dépeint, avec finesse et pendant trente ans, la vie des ouvriers métallurgistes du nord de la Haute-Marne à travers plusieurs ouvrages publiés aux éditions du Barrois, maison meusienne aujourd'hui disparue.

En ce qui concerne les bornes géographiques et temporelles de cette bibliographie, il semble *a priori* particulièrement intéressant de prendre en compte les différentes évolutions structurelles qui ont profondément changé la nature du travail au cours des années mais aussi de leur donner un écho à travers les époques littéraires qu'elles ont traversées. Ainsi, il paraît plus cohérent de se limiter au territoire français pour une plus grande homogénéité d'analyse. De plus, selon les générations, les auteurs des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles n'ont pas réagi de façon identique à ces évolutions. Au cours de ces décennies, nous pouvons développer différentes périodes particulièrement symptomatiques de l'évolution du travail. Les écrivains de l'époque des Trente glorieuses, héritiers des révolutions industrielles et des rêves prolétariens ont largement repris ces thèmes, comme, par exemple, Roger Vaillant, en 1955 avec son roman *325 000 Francs*. La France demeure également un pays attaché à sa ruralité. Elle constitue d'ailleurs une source d'inspiration pour le sujet du travail (Jean Robinet, *Compagnons de labour*, 1945). Au seuil de 1968, le paysage du roman français confronté au travail demeure traditionnel, même si l'évolution de la société se perçoit derrière les histoires racontées (Claire Etcherelli *Élise ou la vraie vie*, 1967, adapté pour une série télévisuelle en 1971 par Michel Drach). Cependant, à travers toutes ces tendances, le travail est vécu comme subi, accepté par nécessité, dans une société en marche vers le progrès qui ne privilégie pas assez le développement de l'homme. Les romanciers de cette époque se limitent à ces constats sans pouvoir influencer sur le sujet.

L'épisode de mai 1968 et la suite des accords de Grenelle deviennent porteurs d'espoir pour l'organisation sociale. Les années qui suivent renforcent les changements entrepris comme, par exemple, la tentative d'autogestion de la société LIP en 1973. La venue de la gauche au pouvoir en 1981 achève cette mutation sociétale. Cette rupture est également perceptible dans le choix bibliographique *Salariat, dépôt de bilan*, récemment proposé par le collectif des libraires *Initiales*<sup>10</sup>. En effet, cette étude est scindée en deux

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*

dossiers qui s'articulent autour de cette période : *Le Roman prolétarien : 1918-1975 et 1975-2004 : le roman est-il encore au travail ?*

Ainsi, selon cette étude, nous évoluons toujours dans cette période qui suit 1968 et qui continue de poursuivre et de faire évoluer la littérature du travail dans ses formes les plus contemporaines jusqu'à nos jours. Celle-ci reflète et révèle les profondes mutations de notre société comme les « crises » et le chômage persistant qui modifient sans relâche et sans cesse le rapport global, collectif, individuel ou intime que nous possédons tous avec le travail. Mais c'est toujours l'aliénation de l'individu face au travail qui demeure la manière principale d'aborder ce thème en cette fin de siècle et ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Paradoxalement, cette littérature n'a que très peu rendu compte des chocs informatiques et de l'arrivée d'Internet qui ont pourtant profondément changé la manière d'appréhender le travail.

## **B - Analyse de la bibliographie de la « Littérature du travail » de 1967 à 2007, par ordre chronologique**

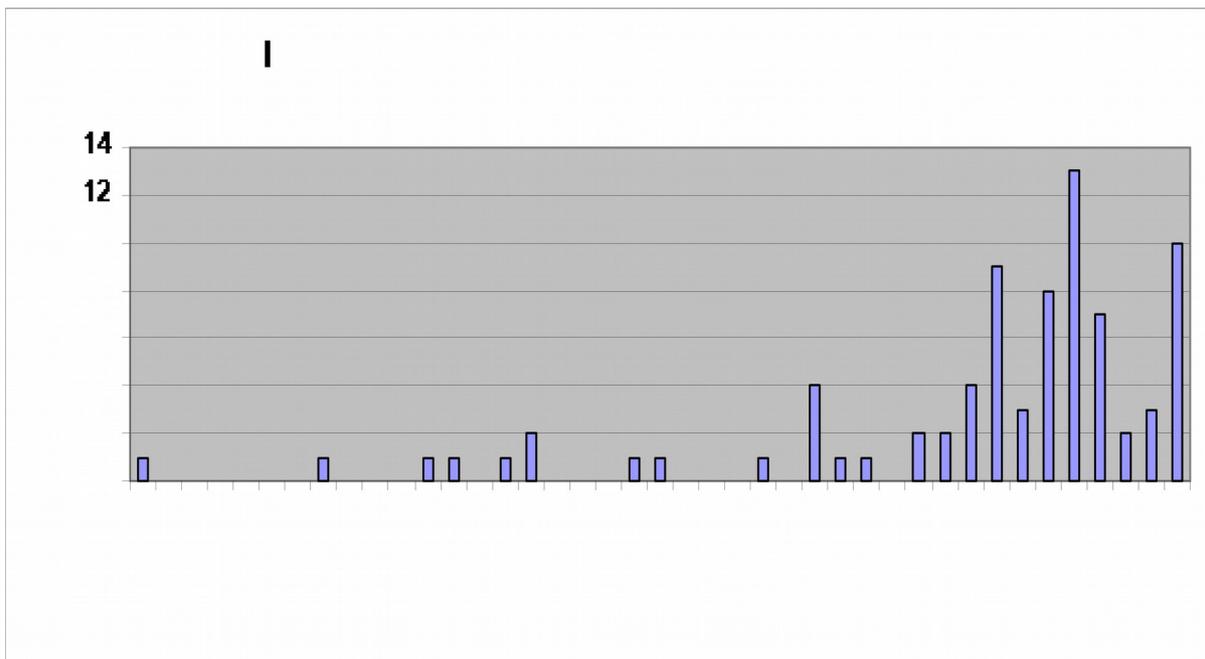
### **1 - Une exhaustivité relative**

La bibliographie de la « Littérature du travail » compte soixante-dix neuf titres depuis 1967. Avant d'analyser plus précisément la répartition chronologique de celle-ci, remarquons que cette exhaustivité est relative. Il est en effet probable que bien des ouvrages ont échappé à ce recensement, souvent parce qu'il sont passés inaperçus en raison d'un faible tirage, d'un manque de visibilité lors de leurs parutions dans un monde éditorial où le *turn-over* des livres sur les rayonnages des librairies n'excède pas quelques mois et qui ont donc laissé peu ou pas de traces critiques dans le monde littéraire.

Une des pistes de recherche les plus intéressantes mais méconnue pourrait être centralisée au siège de la Confédération Générale du Travail, à Montreuil (auprès de Jean-Pierre Burdin, responsable national de l'activité culturelle). La C.G.T. possède en effet une mémoire culturelle importante, à la fois du monde ouvrier traditionnel, mais suit

également de près les évolutions actuelles des problèmes sociaux et de leurs impacts dans le domaine artistique. Fréquemment associée au monde littéraire, la Confédération a su engranger une somme de renseignements riche et diversifiée et la présence d'un service culturel à part entière la dote d'une mémoire importante pour ce sujet. Cependant, l'absence de bases de données structurées rend difficile la constitution d'un travail bibliographique de fond. Certains livres ont été recensés à partir cette piste, parfois d'auteurs importants, comme *Les Forges de Syam*, de Pierre Bergounioux, publié initialement chez un éditeur franc-comtois et récemment réédité chez Verdier en 2007, ou celui de Maxime Vivas, *Paris Brune*, récompensé par le prix Roger Vaillant en 1997, tout un symbole !

## 2 - Analyse chronologique



Ce graphique est issu de la bibliographie recensée de 1967 à 2007. Il montre la progression par année des ouvrages paru en catégorie « Littérature française », que l'on trouve souvent abusivement remplacée par le genre du « roman ». Les années citées sont celles de la première édition de l'œuvre citée.

Cette courbe révèle deux périodes. Pendant les trente premières années, le sujet du travail a représenté quelques publications marginales dans le paysage littéraire. A partir de 1997, ce thème représente un phénomène non négligeable et remarqué par la critique. Le sujet du travail semble être devenu une source d'inspiration à part entière même s'il demeure embryonnaire dans la masse des parutions romanesques (dans la meilleure année, en 2003, 13 livres sont identifiés par rapport à 1200 parutions dans la catégorie « roman »).

Dans le désert relatif des trente premières années, deux épisodes sont également plus identifiables : l'année 1993 et notamment la parution du très remarqué *Extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq ainsi que quelques parutions au seuil des années quatre-vingt qui constituent les premiers textes romanesques sur le thème du travail publiés après l'épisode de mai 1968. C'est dans cette période où le sujet du travail ne représentait pas l'essentiel de l'inspiration des romanciers que nous avons choisi trois récits : *L'Établi* de Robert Linhart, paru en 1978, *Sortie d'usine* de François Bon et *L'Excès-l'usine* de Leslie Kaplan, tous deux parus en 1982.

En effet, le contexte historique (dix ans après 1968) est intéressant à observer car il permet de remarquer comment ces auteurs ont appréhendé les premiers effets des mutations sociales entreprises après l'épisode de mai. On peut ainsi supposer *a priori* que le choix du thème du travail représente une opportunité de raconter « autrement » ces mutations. D'autre part, il est également intéressant de nous demander si ces précurseurs de la période plus abondante en parutions que nous connaissons actuellement continuent à influencer les romanciers d'aujourd'hui.

Ces trois récits sont également emblématiques à plus d'un titre. Particulièrement remarquables dans le milieu littéraire dès leur publication, ils continuent encore de nos jours à baliser cette époque. D'autre part, s'ils tracent parfois un lien direct entre les préoccupations sociales issues de mai 1968 et participent à dépeindre « un état du travail » au moment où ils ont été écrits, ils marquent le début d'un nouvel engagement de l'écrivain dans la société.

## **PARTIE II :**

### **Trois récits au seuil des années 1980**

#### **I – Un contexte historique favorable à l'émergence de nouveaux talents**

L'épisode de Mai 1968 mêle pour la première fois en France une révolte estudiantine avec les intérêts du monde du travail. En effet, si le monde social ne connaît pas les difficultés qui surviendront cinq années plus tard avec le premier choc pétrolier, dans l'apparente opulence qui a suivi la reconstruction après la deuxième guerre mondiale, un malaise existentiel a vu le jour. Les idées des intellectuels de gauche comme celles de Jean-Paul Sartre dénoncent de plus en plus la vacuité d'une société qui accumule des richesses sans véritable but humaniste<sup>11</sup>. Beaucoup d'étudiants hésitent alors à s'engager dans une vie laborieuse selon les critères définis par la génération précédente et qui ne leur conviennent plus. De même, ceux qui sont déjà au travail aspirent à bénéficier des fruits d'une croissance stabilisée et d'une plus grande qualité de vie<sup>12</sup>.

C'est dans ce climat d'apathie que cède brutalement et pour un peu plus d'un mois tout l'équilibre social hérité de la reconstruction qui suivit la fin de la deuxième guerre mondiale. Cette brutalité de l'histoire, le rapprochement même bref des étudiants et des

---

<sup>11</sup> Jean-Paul SARTRE, dans sa préface à *Aden Arabie* de Paul NIZAN, en 1960, cite notamment la gauche comme un « grand cadavre à la renverse », expression reprise en 2007 par Bernard-Henry LEVY dans son ouvrage du même nom.

<sup>12</sup> Citons aussi l'article « prémonitoire » de Pierre VIANSSON-PONTE, paru dans *Le Monde* du 14 mars 1968, *La France s'ennuie*.

ouvriers va modifier profondément le regard des écrivains sur la littérature du travail. Celle-ci avait jusqu'alors assuré une continuité et une cohérence depuis Zola et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à travers une littérature politique de revendications, de prolétariat, de romans du réalisme socialiste.

A cette époque, il convient de noter une évolution sociologique majeure, sans doute commencée depuis Jules Ferry avec l'école laïque, gratuite et obligatoire pour tous les enfants mais que les Trente glorieuses ont amplifiée : la démocratisation de l'accès à la connaissance. Pour la première fois de notre histoire, la France se trouve face à une classe d'étudiants prête à entrer dans le monde du travail mais qui possède plus que leurs aînés une culture qui leur permet d'écrire. Les auteurs traditionnels, rentiers car issus de classes possédantes, sont ainsi concurrencés par ces écrivains en devenir.

Entre Mai 1968 et la parution des récits choisis, il s'écoule dix ans pour Robert Linhart et douze ans pour François Bon et Leslie Kaplan. La France des années soixante-dix continue à ressentir les effets des « évènements ». Les revendications sociales continuent après les accords de Grenelle mais la crise du pétrole en 1973 prolonge ses effets économiques avec la montée d'un chômage qui devient endémique. Manifestations et grèves deviennent un moyen d'expression collectif mais pas seulement pour dénoncer les conditions de vie à l'intérieur du pays. Les conflits internationaux entraînent également des défilés de protestation contre la guerre du Vietnam, la guerre israélo-arabe du Kippour, la guerre civile irlandaise ou les coups d'État militaires en Amérique latine. On s'émeut de la sécheresse au Sahel, des catastrophes au Bangladesh et au Biafra, des violentes révoltes sociales en Pologne.

Les changements qui s'opèrent ainsi dans la politique et dans la société offrent un terrain d'expérimentation idéal pour les nouveaux romanciers qui vont émerger les années suivantes.

## **II - Robert Linhart, *L'Établi*, 1978**

### **A - Un auteur engagé avant mai 68**

L'un des premiers à véritablement renouveler le rapport entre travail et écriture s'appelle Robert Linhart. Né en 1943, élève du lycée Louis-le-Grand puis de l'École

normale supérieure de la rue d'Ulm en 1963, il s'engage politiquement à l'Union des étudiants communistes (1964). Il y anime le cercle des « ulmards », marqué par le philosophe Louis Althusser, alors répétiteur à l'École normale supérieure. Mais, très critique à l'égard du Parti Communiste Français, Robert Linhart quitte l'Union des étudiants communistes et fonde en 1966 l'Union des jeunes communistes marxistes-léninistes - U.J.C.(M.L.). Il sera invité en Chine par le Président Mao en 1967.

Lorsque survient mai 1968, Robert Linhart rêve d'appliquer en France « les bienfaits de la révolution culturelle<sup>13</sup> » et fustige ce « mouvement petit-bourgeois étudiant <sup>14</sup> ». Physiquement épuisé, il tombe malade au début des événements. Le groupe prochinais qu'il avait créé est interdit par décret du Président de la République le 12 juin et se dissout en septembre de la même année dans l'organisation maoïste de la Gauche Prolétarienne. Robert Linhart met alors en pratique ce qu'il recommandait naguère à ses militants : s'établir en usine.

Il lui faudra néanmoins dix ans pour raconter cette expérience dans *L'Établi*. Ce n'est pas pour autant son premier livre : en 1976, au Seuil, Robert Linhart avait publié un essai « d'analyse matérialiste historique de la naissance du système productif soviétique », intitulé *Lénine, les paysans, Taylor*. Dans cet ouvrage, il relatait le soulèvement des paysans, appuyé par les Bolcheviks et qui avait conduit à la révolution d'Octobre, mais il avait surtout analysé les solutions proposées par Lénine pour résoudre les difficultés d'approvisionnement en blé pour nourrir les soldats de la nouvelle Armée rouge et les citoyens affamés. A la suite de *L'Établi*, Robert Linhart avait entrepris en 1979 un voyage au Brésil et publié une enquête sur les conditions de travail dans les régions sucrières (*Le Sucre et la faim*, Minuit). Robert Linhart est devenu docteur d'État en sociologie, et a exercé comme maître de conférences au département de philosophie de l'Université de Paris VIII.

## **B - Résumé de *L'Établi***

*L'Établi* est composé de huit chapitres, non numérotés mais portant chacun un titre. A l'évocation de ceux-ci, on peut presque retracer la diégèse : *Le premier jour, Mouloud ;*

---

13 LINHART, Virginie, *Le Jour ou mon père s'est tu*, Seuil, 2008, p.31.

14 *Ibid.*

*Les lumières de la grande chaîne ; Le comité de base ; La grève ; L'ordre Citroën ; Le sentiment du monde ; L'établi.* Clairement affichée dans une forme chronologique, l'intrigue suit le parcours de l'auteur dans les péripéties du travail d'ouvrier qu'il accepte d'avoir à l'usine Citroën. A la fin des années soixante, l'automobile continue d'embaucher une main d'œuvre bon marché, souvent immigrée, malléable et instable :

Moment favorable : en ce début de septembre 1968, Citroën dévore de la main d'œuvre : La production marche fort et on comble les trous que le mois d'août a creusés dans l'effectif des immigrés : certains ne sont pas revenus de leurs congés lointains [...]. (p.16)

La découverte des premiers jours et le choc culturel avec un monde ouvrier aliénant, sont suivit d'un chapitre où les « lumières » évoquées ne sont qu'un mirage où il serait tentant de se laisser aller dans la léthargie et l'acceptation tacite de cet ordre avec des collègues sympathiques : « Il y a un jeune français, cheveux longs, traits émaciés, nous nous lions d'amitié. » (p. 41).

Ce travail routinier dans des cadences soutenues ne laisse que peu de place pour une vie en-dehors :

C'est comme une anesthésie progressive : on pourrait se lover dans la torpeur du néant et voir passer les mois, les années peut-être, pourquoi pas ? (p. 50)

On se concentre sur les petites choses, un travail infime occupe une matinée. (p. 51)

Mais dans cet univers insipide, les injustices et les brimades sont visibles, le monde cosmopolite de l'usine est tirailé entre des petits chefs tyranniques mais aussi des hiérarchies plus subtiles : « Je ne saurai jamais pourquoi mais Georges, pour les yougoslaves est quelqu'un d'important. » (p. 36).

Les « lumières de la grande chaîne » ressemblent ainsi à un leurre, une sorte de monde parfait mais aussi parfaitement injuste où l'on a du mal à appréhender ce qui en fait le ciment :

Comment ne pas être pris d'une envie de saccage ? Lequel d'entre-nous ne rêve pas, par moments, de se venger de ces sales bagnoles insolentes, si paisibles, si lisses ! (p. 58)

L'ouvrier « établi » reprend donc à son compte le sens de son engagement au sein de l'usine et adhère à un syndicat dont la routine ne le satisfait guère :

« J'ai pris ma carte de la CGT. Mais de ce côté c'est bien calme. » (p. 68). Il rêve d'une prise de conscience plus large, après les premiers mois de découverte de cet univers :

La résistance. Je la devine, enfouie dans les collectivités nationales immigrées. Murmurée en kabyle, en arabe, en serbo-croate, en portugais. (p. 69)

Dans ce monde normé de la chaîne, la moindre incartade sera vécue comme une injustice, comme par exemple la pause réglementaire tronquée de quelques minutes au profit de l'usine. L'occasion plus large d'une récupération d'heures par la direction induite à la suite des mouvements sociaux de 1968 fournira au narrateur, l'occasion rêvée d'établir un « Comité de base » qui doit conduire à la grève. Il avoue à quelques camarades de travail son statut d'intellectuel établi en usine. Il organise alors avec eux une résistance et le départ d'une grève qu'il espère étendre aux autres usines. Mais celle-ci succombera vite, usée par un « ordre Citroën » éprouvé. Les déplacements des meneurs, les incitations à « prendre leur compte », les provocations du syndicat du patronat CFT auront raison du mouvement. Le narrateur, maintenant révélé à tous et au grand jour en tant qu'établi, a dévoilé le but politique de son emploi d'ouvrier. Il représente un danger pour la direction. Victime d'une épuration des principaux partisans de la contestation, il change d'atelier et acquiert ce qu'il nomme « le sentiment du monde » : d'un côté les opprimés et de l'autre ceux qui n'y sont pas. La rencontre avec Ali, un marocain brimé donne cependant conscience au narrateur de l'existence d'autrui et le combat qu'il a mené offre alors un avantage inattendu :

Nous n'aurions jamais dû nous rencontrer et le hasard nous avait mis face à face. Le hasard ? Pas tout-à fait. La grève et ses suites plus ou moins directes. (p. 150)

Le dernier chapitre s'intitule « l'établi », sorte de dévoilement du statut particulier de ce narrateur-ouvrier devant cette usine impersonnelle du premier jour, du premier chapitre. On retrouve aussi Mouloud, le premier collègue pour qui rien ne changera : « Trente trois mille carcasses de 2 CV ont défilé devant Mouloud depuis septembre. » (p. 155). Dans ce dernier chapitre, l'établi est aussi la table de travail bricolée d'un ouvrier d'expérience, balancée pour une autre plus moderne et qui doit se révéler plus productive, mais qui est en réalité moins pratique et qu'on essaie de lui imposer « à lui, le vieux professionnel qui n'avait jamais loupé une pièce depuis des années » (p. 174). Le livre de Robert Linhart se termine ainsi sur ce double constat. D'un côté, c'est la marche inévitable d'une société moderne qui échappe au destin des hommes sous prétexte de « rationalisation » et

« d'intensification des cadences ». De l'autre, le narrateur finit par être licencié pour compression de personnel et redevient maître de son destin, lui qui aurait préféré un « licenciement plus épique ». (p. 176).

### **III - François Bon, *Sortie d'usine*, 1982**

#### **A - Usine, lectures, écriture : trilogie d'apprentissage du romancier**

De même que pour Robert Linhart, une volonté de transcription identique du réel confronté au travail anime François Bon. Né en 1953, fils d'un mécanicien et d'une institutrice, il est très tôt attiré par les livres. Après avoir entamé des études d'ingénieur, spécialité mécanique, le futur auteur se spécialise dans le « *soudage par faisceaux d'électron*<sup>15</sup> » et effectue des missions d'intérim dans l'industrie, notamment chez Sciaky, à Vitry-sur-Seine, de 1977 à 1980. De cette expérience, il écrira *Sortie d'usine*, qui sera publié aux Éditions de Minuit, tout comme l'ouvrage de Robert Linhart. Il est important de noter qu'entre son travail et la publication de ce premier ouvrage, François Bon aura repris des études de philosophie après avoir entrepris « *un parcours raisonné et intensif de lectures*<sup>16</sup> ». Cette appréciation de la littérature et son implication dans l'œuvre en devenir deviendra particulièrement importante dès ce premier contact avec l'écriture.

Le thème du travail reviendra régulièrement dans son œuvre (qui compte près de trente titres) d'abord avec *Temps machine* en 1992, et surtout avec *Daewoo* en 2004 qui

---

15

BON, François, rubrique bio-CV, sur site personnel de l'auteur, [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net).

16 *Ibid.*

raconte la fin de cette usine lorraine et qui sera adaptée en pièce de théâtre. Mais cette toute son œuvre qui « s'attache au déclin d'un monde industriel en déshérence<sup>17</sup> ». Par exemple, *Paysage fer*, en 2000, montre les friches industrielles aperçues par la vitre des trains de la ligne Paris-Nancy, sorte d'envers du décor. En 2001, avec *Mécanique*, et l'hommage à son père mécanicien récemment disparu, c'est encore le sujet du travail qui est exploré.

François Bon fut dès le début de son parcours, lauréat de l'Académie de France à Rome, puis du Deutscher Akademischer Austauschdienst, il résida un an à la Villa Médicis et un an à Berlin. Les rencontres artistiques et littéraires qu'il y a effectuées ont été importantes et ont été le point de départ de nombreuses collaborations qui n'ont jamais cessées depuis (lectures publiques avec des musiciens, projets théâtraux, interventions en milieu universitaire, feuilletons radiophoniques, documentaires télévisuels, direction de la collection *déplacements* chez Seuil). Il « commence en 1991 une recherche continue dans le domaine des ateliers d'écriture<sup>18</sup> » et qui sera relayé en 2002 par une méthode *Tous les mots sont adultes*. A travers les interventions qu'il effectues auprès d'un public en grande difficultés sociale (prisonniers, chômeurs, monde de la banlieue), c'est encore le thème du travail (et de sa douloureuse absence) qui traverse ses pages.

A partir de 2002, il entame une trilogie du rock avec *Rolling Stones, une biographie*, complétée en 2007 par *Bob Dylan, une biographie* et en 2008 par *Rock'n roll, un portrait de Led Zeppelin*.

Cette biographie serait incomplète si on ne mentionnait pas le rôle essentiel de François Bon dans l'Internet littéraire. Impliqué dès ses débuts dans la numérisation, notamment des œuvres de Rabelais, il crée dès 1996 son premier site Internet qui évoluera quelque années plus tard vers *Remue.net*. Devenu une des toutes premières références sur le web de la littérature contemporaine francophone, *Remue.net* s'est doté d'une structure associative. *Tiers-livre* devient alors le nouvel espace de François Bon sur Internet et c'est avec une tentative régulière d'écriture pendant un an sur ce site qu'il publie *Tumulte* en 2006. En janvier 2008, il lance la première maison d'édition exclusivement numérique *Publie.net*, capable d'anticiper les révolutions technologiques

---

17 Notice du *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Larousse, 2000.

18 BON, François, rubrique bio-CV, sur site personnel de l'auteur, [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net).

futures et qui vont ébranler durablement le monde traditionnel du livre (invention du papier numérique et arrivée imminente des premières générations d'e-readers). En quelques mois d'existence, plusieurs collections et 140 textes ont vu le jour, aussi bien dans la reprise de textes « classiques » tels que Baudelaire, Alain Fournier, Marcel Proust, que dans la publication d'œuvres contemporaines (formes brèves, critiques théoriques, journaux d'écrivains).

## **B - Résumé de *Sortie d'usine***

Sortie d'usine commence par un premier chapitre sans aucune marque distinctive. Celui-ci retrace le trajet qu'accomplit un ouvrier pour se rendre à son travail mais aussi tout le rituel de l'arrivée à l'usine, la pointeuse, les ateliers, les attitudes des collègues. La description est précise, c'est une véritable revue des gestes automatiques qui conduisent au poste de travail où vient finalement « le réveil enfin ou le réveil seulement. » (p. 26), phrase qui termine ces premières pages.

Or, dans cette relative intemporalité des jours qui se suivent et se ressemblent, le deuxième chapitre porte le titre de « *Première semaine* » et laisse imaginer des événements qui se sont produits lors de l'arrivée du narrateur, la première fois. Et c'est tout de suite l'histoire d'un accident de travail auquel assiste le narrateur qui est contée de la même façon hachée, paroxystique et rendant particulièrement bien la situation d'urgence évoquée : « Le cri. D'où plus loin de l'autre côté de l'allée. Derrière, contre le mur, là-bas. » (p. 29).

Le chapitre se poursuit par la monotonie des jours qui s'ensuivent et la fuite de la semaine que l'auteur décrit dans un raccourci saisissant.

Si rares sont les jours qui s'en démarque, de l'ordinaire. (p. 33)

Ça va comme un lundi, et puis le mercredi en voilà un bon bout de fait, jeudi ça va mieux qu'hier mais moins bien que demain jusqu'à vendredi ça ira mieux ce soir puis encore une de faite[...]. (p. 34)

Dans cette manière « d'enrober d'ennui » (p.38), François Bon tente de replacer alors à sa juste mesure le hors temps de l'usine. Plus tard, le narrateur se fait pédagogue, interpelle le lecteur, comme s'il était chargé de faire visiter l'usine : « Le nom de ces chariots, voyez-vous, c'est transpalette. » (p. 42). Cette nouvelle forme narrative permet de renouveler le récit entre les quatre murs de l'atelier où l'esprit ne peut s'échapper et où l'on a vite pris ses habitudes : « On a si souvent répété cet ennui. » (p. 41). On devient alors comme spectateur de soi-même, semble nous dire François Bon.

Dans la deuxième partie (*Deuxième semaine*), la mort d'un ouvrier, mise en scène sur le lieu même du travail nous donne l'occasion d'assister à une scène fantastique. Un rituel sauvage et bruyant se met en place pour assurer le « Passage » vers l'au-delà, seul moyen définitif de vraiment quitter l'usine : « La règle était pour tout le temps du Passage, une règle du bruit ». (p. 80). Tout le monde y participe, y compris le patron dans une sorte de communion qui restitue l'homme dans son intégrité car « La mort n'est pas une petite affaire. » (p. 88).

La troisième partie (*Troisième semaine*), tout comme dans *L'Établi* évoque les revendications des ouvriers et la grève : « On avait établi le piquet de grève. » (p.101). On retrouve alors le vocabulaire syndical et spécifique à cette époque tout comme dans le roman de Robert Linhart, comme l'expression « les jaunes » pour qualifier les briseurs de grèves.

De même, tout comme dans *L'Établi*, si le travail en usine y est parfois décrit avec fascination, le narrateur n'a qu'une hâte, celle de quitter bien vite cet univers. Dans la quatrième partie (*quatrième semaine*), le renoncement à appartenir à cette classe d'ouvriers se fait plus ainsi fort, peut-être d'ailleurs avec un sentiment de culpabilité, de trahison ou des hésitations liées à l'imminence d'un changement de vie pour le narrateur :

Le poids sur lui de leurs regards. (p.144)  
Non, il irait à sa machine. (p.147)  
Il lui fallait bifurquer. (p.147)

C'est un accident de travail qui lui fournit l'occasion de cette fuite inévitable. Le narrateur qui s'exprimait alors à l'intérieur de l'usine par des pronoms de troisième personne, restitue son entière personnalité, redevient « je » et change alors de point de vue, il peut alors maintenant avoir la force de quitter l'usine : « une sortie de tous les jours », comme termine le récit.

## **IV - Leslie Kaplan, *L'Excès-l'usine*, 1982**

### **A - Dans la lignée des « établis »**

Née à New-York en 1943 d'une famille juive, elle réside cependant en France depuis 1946. Elle poursuit des études de philosophie, de psychologie et d'histoire. Puis, le parcours personnel de Leslie Kaplan prend la même voie que celui de Robert Linhart : de 1968 à 1971, elle est ouvrière dans la mouvance des établis prônés par les organisations maoïstes. Elle précisera cet engagement dans un livre, *Les Outils*<sup>19</sup>, paru en 2003.

Au moment où j'ai commencé à travailler en usine j'étais maoïste. En fait j'ai commencé en janvier 68 avant les événements, c'était en rapport avec la révolution culturelle, l'alliance, la solidarité (c'est un mot important maintenant) des intellectuels et des ouvriers.

Comme les deux autres écrivains, la publication de ce premier livre *L'Excès-l'usine*, en 1982, évoque la parenthèse de cette vie manuelle. Ce sera pour Leslie Kaplan, la seule allusion « directe » au monde du travail et elle ne reprendra plus ce thème dans les parutions suivantes, riche de près de quinze titres.

Pour autant, *L'Excès-l'usine* est régulièrement adapté au théâtre. D'abord en 1992, ou il est mis en scène par Nicole Yanni et joué à Marseille, puis l'année suivante, par Guy

---

<sup>19</sup> KAPLAN, Leslie, *Les outils*. P.O.L. 2003, p. 215.

Naigeon et joué à Lyon. Toujours en 1993, *L'Excès-l'usine* sera interprété par des femmes détenues à la Centrale de Rennes. La dernière adaptation a eu lieu vingt ans après sa publication, en 2002, avec une mise en scène de Martial Di Fonzo Bo au Théâtre national de Bretagne et avec la participation de l'Orchestre de Bretagne.

Depuis plusieurs années, Leslie Kaplan anime des ateliers de lecture-écriture dans des collèges, lycées, bibliothèques de banlieue, ainsi qu'à l'Université. Elle croise parfois François Bon dans ces expériences comme à Normale Sup en juin dernier<sup>20</sup> et tous les deux ont fait partie du programme culturel « Des écrivains en Seine-Saint-Denis ». Avec cette implication auprès des quartiers sensibles, Leslie Kaplan garde un contact avec les difficultés actuelles et la précarité du travail. C'est pourquoi ses livres ultérieurs, même s'ils ne traitent pas directement de ce sujet sont tous traversés de cette préoccupation sociale, des conséquences de l'aliénation des individus en regard de la société. Ses sujets de prédilection s'engagent sur la place de la femme dans notre modernité, la folie, nos rapports face à la mondialisation.

Leslie Kaplan collabore à de nombreuses revues, comme les *Cahiers du cinéma* ou *Action poétique*. Elle est également à l'origine de nombreuses pièces de théâtre.

## **B - Résumé de *L'Excès-l'usine***

*L'Excès-l'usine* est composée de neuf cercles en guise de chapitres. Le balisage de ce texte est ainsi différent de celui de *Sortie d'usine* et de ses quatre semaines qui délimitent le roman, ou encore des étapes successives de *L'Établi* : *Le premier jour*, *Mouloud* ; *Les lumières de la grande chaîne* ; *Le comité de base*... En effet, les cercles qui sont ici proposés ne constituent pas exclusivement une avancée chronologique, hormis celle qui consiste pour le lecteur à avancer à chaque fois plus en avant, du premier cercle vers le neuvième comme s'il s'agissait d'une cible, comme si ces cercles concentriques, à la manière des ronds dans l'eau, devenaient hypnotiques, manière de se noyer encore plus dans l'aliénation du travail et de l'usine. Dans cette progression, l'allusion à *La Divine comédie* et sa structure en neuf cercles qui fait évoluer Dante entre l'enfer, le purgatoire et

---

<sup>20</sup> BON, François, *Stage d'écriture en binôme*, 2008, <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1307>

le paradis semble évidente. Elle sera discutée dans le chapitre VII (Parcours initiatiques dans les trois œuvres).

La structure de *L'Excès-l'usine*, à l'intérieur de chaque cercle, est formée de très courts textes, n'excédant pas une page, parfois réduits à quelques lignes et dont la concision apparente le texte à une poésie en prose. En effet, contrairement à François Bon et Robert Linhart, les ateliers, le travail sont évoqués par petites touches, d'une façon floue et imprécise :

Des bidons, des fils, des tôles sont empilés. Pièces et morceaux, l'usine. Les endroits, sont informes, il y a beaucoup de coins. Dans la cour, de la terre de l'herbe et toute cette ferraille entassée. (p. 16)

La fatalité remplace la volonté de décrire : on y est, à quoi bon ? semble signifier le narrateur. Et c'est ainsi une sorte de description inversée qui désigne l'usine, par ses manques, ses non-dits, comme s'il s'agissait d'une empreinte en creux, une sorte de fossile dont ne subsisterait que la marque et qu'on tenterait malgré tout de restituer. Ainsi la chambre d'hôtel, ainsi les pauses, la cantine, toute une vie dérisoire qui se construit en marge du travail et qui ne sert qu'à le marquer plus encore : « Réveil blanc, inhumain. Pas de repères, l'usine. On est précipitée. » (p. 60).

Au fil des cercles, Leslie Kaplan projette le lecteur dans des lieux différents, en fonction de ses affectations dans les usines comme l'indique le début du *Troisième cercle* : « On est debout devant une chaîne de biscotte. » (p. 35), travail qui succède à « On fait des câbles près de la fenêtre » (p. 13). Mais l'auteur n'évoque pas que des lieux de travail, c'est aussi tout un univers qui en est dépendant : chambre d'hôtel, cantine, quelques instants de repos dans des quartiers populaires. Dans cette succession de lieux, d'actions décrites de façons impersonnelle et avec un minimum de mots, se tisse un parcours d'ouvrier d'usine, un quotidien soumis où « la vie descend verticale. Matière nue. On est à l'intérieur, c'est le tourbillon strict, l'éternité. » (p. 101).

L'ouvrage de Leslie Kaplan se termine à une table de café, un neuvième cercle qui représente peut-être un temps juste après l'usine, en compagnie d'amies ou de collègues de travail. Des femmes sont réunies entre elles et l'une d'elle tient son enfant sur ses genoux. En quelques phrases, l'auteur laisse entrevoir la difficulté d'exister dans sa

féminité « maquillage violent » et dans le monde inhumain et masculin de l'usine « ce sont des femmes usées ».

## **V - Présences du travail, figures de l'ouvrier**

*L'Établi*, *Sortie d'usine* et *L'Excès-l'usine* proposent dans leurs titres mêmes la présence du travail sous une forme à la fois matérielle mais suffisamment universelle et floue pour que celle-ci rende évidente et lointaine aussi la présence des ouvriers qui y travaillent. Dans la littérature, cette présence du travail et les figures des ouvriers sont souvent étroitement mêlées, nous le constaterons à travers un aperçu historique. La pauvreté de la condition ouvrière révèle alors la figure de l'ouvrier dans un quotidien difficile où la souffrance au travail constitue une des sources d'inspiration les plus fréquentes. L'histoire entière de la littérature au sujet du travail en est traversée depuis le Moyen-âge jusqu'aux heures récentes de la Littérature prolétarienne. C'est avec cet héritage que seront publiés les ouvrages de Robert Linhart, François Bon et Leslie Kaplan. Pour chacun de leurs livres, se pose La question d'une continuité ou d'une rupture de l'image du travail et du travailleur.

### **A – Aperçu historique**

#### **1 – Confréries du Moyen-âge**

L'expression du travail est présente dans la littérature depuis le Moyen-âge. Véhiculée par les Ménestrels et les troubadours, nos manuels scolaires ont eu l'habitude de scinder en deux la littérature de cette époque : une littérature épique destinée à la noblesse, comme *La Chanson de Roland*, et celle des fabliaux destinée à être représentée devant la bourgeoisie et le peuple. Cette distinction est trop arbitraire : en effet, il est probable que les troubadours déclamaient *La Chanson de Roland* en dehors de la cour des puissants, dans des foires réunissant serfs et vilains. La question du travail

traverse obligatoirement les fabliaux populaires en exprimant quelques tableaux de la paysannerie et de quelques corps de métiers même si la destination première de ceux-ci résidait dans la distraction d'amourettes romantiques, de querelles familiales insolubles et de péripéties aventureuses. Mais cette littérature de représentation, théâtrale et qui se donne à voir ne pouvait que s'inspirer des fêtes corporatistes de l'époque comme les fêtes des moissons ou la procession de la confrérie des pâtisseries à la Saint Michel.

Mais dans les allusions au travail qui nous sont restées de cette époque, la dure condition des besogneux transparaît sans cesse. Ainsi, Rutebeuf, au XIII<sup>e</sup> siècle : « Je ne sais par où je commence / Tant ai de matière abondance / Pour parler de ma pauvreté ». Les descriptions du travail restent de fait assez succinctes, gommées par les difficultés de la vie quotidienne. Il n'y a rarement de demi-mesure : François Villon décrit le sort des vilains et des vagabonds quémendant des tâches aléatoires tandis que Rabelais utilise la moquerie envers les bourgeois qui s'enrichissent. Notons cependant Chrétien de Troyes qui nous offre une description des tisserandes : « Toujours draps et soie tisserons / Et n'en serons pas mieux vêtues / Toujours seront pauvres et nues / Et toujours faim et soif aurons ». Mais c'est dans les Confréries et les compagnonnages des artisans qu'on trouvera de véritables écrits précis sur le travail et ses gestes. Par exemple, chaque compagnon emportait pour son tour de France un livret qui répertoriait les mœurs de sa corporation. Le *Fameux devoir des savetiers* restitue sous forme de dialogue ce que doit connaître l'ouvrier (nommé ici « l'Arrivé ») :

Le Maître : de combien d'alènes vous servez-vous pour carreler un soulier dans sa perfection ?

L'Arrivé : de trois, Maître, l'alène majeure, l'alène au petit bois et l'alène frétilante.

Le Maître : que signifie le tire-pied et le tranchet ?

L'Arrivé : Cela signifie un brave cavalier qui tient la bride de son cheval et le sabre à la main.

Ces écrits sont cependant en marge et constituent une littérature de colportage. La distance d'ailleurs ne cesse de s'accroître entre les artisans, exclus des belles lettres telles que les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle la pratiquent, à l'exemple de Ronsard, plus soucieux de s'attirer les bonnes grâces d'une cour fastueuse en chantant la beauté des roses et non la rigueur du quotidien. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Adam Billaut, menuisier, peut être considéré comme le premier véritable poète à être reconnu et encensé par la cour de Louis XIII.

Détourné un instant de son destin d'artisan, il s'aperçut que les beaux esprits qui le flagornaient ne voyaient en lui qu'une singularité amusante. Il retourna à son travail : « Mais pourtant tu sauras que le bruit de ma scie / Me plaît mille fois mieux que le bruit de la cour ».

## 2 – Intérêt pour les métiers au siècle des Lumières

Les dissensions entre écrivains travailleurs et oisifs qui peuvent se consacrer à l'étude et à la littérature prennent un tour nouveau à l'approche de la Révolution. Au siècle des Lumières, les philosophes tendent à réduire cet écart à l'exemple de Jean-Jacques Rousseau dont les origines (fils d'un ouvrier horloger) ne prédisposaient pas à un avenir littéraire. Dans les *Confessions* (1766), il évoquait son passé d'apprenti-graveur :

Le métier ne me déplaisait pas en lui-même : j'avais un goût vif pour le dessin, le jeu de burin m'amusaient assez ; et, comme le talent du graveur pour l'horlogerie est très borné, j'avais l'espoir d'en atteindre la perfection.

Mais les *Confessions* sont aussi l'occasion pour Jean-Jacques Rousseau de dénoncer la tyrannie de son Maître, « un jeune homme rustre et violent » et c'est une liberté inconditionnelle qu'il vante dans *Émile* à propos du choix des métiers :

Je veux absolument qu'Émile apprenne un métier. Un métier honnête, au moins, direz-vous. Que signifie ce mot ? Tout métier utile au public n'est-il pas honnête ? Je ne veux point qu'il soit brodeur, ni doreur, ni vernisseur comme le gentilhomme de Locke ; je ne veux qu'il soit ni musicien, ni comédien, ni faiseur de livres. A ces professions près et les autres qui leur ressemblent, qu'il prenne celle qu'il voudra ; je prétends ne le gêner en rien. J'aime mieux qu'il soit cordonnier que poète ; j'aime mieux qu'il pave les grands chemins que de faire des fleurs de porcelaine. [...] Il ne suffit pas de choisir un métier utile, il faut encore qu'il n'exige pas des gens qui l'exercent des qualités d'âmes odieuses, et incompatibles avec l'humanité.

La distinction entre la nature d'un métier et celui qui le pratique avec ses qualités humaines peut sembler alors un constat nouveau. Denis Diderot, fils d'un Maître-coutelier, s'il sait avec précision et finesse croquis décrire l'artisanat dans son *Encyclopédie*, sait, par contre, qu'à ces qualités individuelles s'ajoutent les effets collectifs de ceux rassemblés par une même condition. Espérons que c'est avec ironie qu'il prône ses conseils dans *Principes de Politique des Souverains*, en 1775 :

Il faut que le peuple vive, mais il faut que sa vie soit pauvre et frugale : plus il est occupé, moins il est factieux, et il est d'autant plus occupé, qu'il a plus de peine à pourvoir à ses besoins. [...] Il faut lui permettre la satire et la plainte : la haine renforcée est plus dangereuse que la haine ouverte.

Car le peuple ainsi évoqué fait peur (nous parlerions aujourd'hui de « masses laborieuses »). Ainsi Voltaire en 1766 : « Il est à propos que le peuple soit guidé, et non pas qu'il soit instruit : il est indigne de l'être ». A la veille de la Révolution, rien n'a vraiment changé depuis l'époque de l'Évêque Bossuet qui s'exclamait : « Ô pauvres, que vous êtes heureux ! »

En guise de littérature, le travailleur de cette époque est donc résolument destiné à exprimer sa plainte et sa souffrance, ainsi que l'écrit Diderot. Les tribuns de la Révolution française, même si ils placent le peuple en avant de leurs préoccupations, servent avant tout leurs propres intérêts. Peu nombreux sont ceux qui dénoncent cette dérive. Parmi eux, Babeuf, en 1794 :

C'est en vain qu'on voudrait le dissimuler plus longtemps, tout nous prouve qu'une tyrannie nouvelle s'élève sur les débris du trône, tout nous prouve qu'au but sublime de la Révolution, le *Bonheur commun*, l'on a substitué cette devise atroce, le *bonheur du petit nombre fondé sur la misère du peuple*.

### 3 – Machinisme et romantisme au XIX<sup>e</sup> siècle

Ce n'est donc pas l'époque de la Déclaration des droits de l'homme et notamment l'article 11 (« La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, ») qui va révolutionner une littérature où le thème du travail occupe toujours la même portion congrue par méfiance envers le peuple. Mais c'est bien une autre révolution, le machinisme, qui va à la fois changer l'organisation du travail et ainsi les sujets de réflexions qui y sont liés.

Les premières victimes du machinisme sont les artisans libres. Ruinés, ils s'embauchent massivement dans des manufactures qui emploient rapidement plusieurs milliers d'ouvriers. Salaires infimes, logements insalubres et horaires démesurément longs s'ajoute à la pauvreté paysanne décrite depuis les fabliaux du Moyen-âge. Des révoltes

éclatent, des essais de coopération ouvrière s'organisent. Mais alors que la maigre littérature issue du peuple laborieux était destinée à se poursuivre dans l'ombre, les écrivains romantiques découvrent la misère ouvrière et s'exaltent dans des récits où la pitié pour les humbles voisine avec l'utopie d'une société plus juste. Moins d'un demi-siècle après la Révolution, de nombreux écrivains s'engagent en politique, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, George Sand, Alfred de Vigny, Pierre Leroux. Pour autant, s'ils combattent la misère ouvrière, ces écrivains ne remettent pas en cause le machinisme et croient dans le progrès : « Un monde tout nouveau se forge en cette flamme », écrit Alfred de Vigny. Mais ces bonnes intentions bourgeoises, si elles se préoccupent du sujet du travail, demeurent irréalistes par méconnaissance des milieux laborieux. George Sand écrit en 1840 *Le Compagnon du tour de France* où un jeune et bel ouvrier tombe amoureux d'une jeune châtelaine tandis qu'en 1851, Alphonse de Lamartine évoque dans *Le Tailleur de pierres de Saint-Point* une vision plus charmante que réaliste du travail de son héros :

J'aimais le creux des carrières, le ventre de la montagne, les entrailles secrètes de la terre, comme ces matelots que j'ai connus à Marseille aiment le creux des vagues, le fond de la mer, l'écume des écueils, comme les bergers aiment le dessus des montagnes, comme les bûcherons aiment à plonger leur hache saignante de sève dans le tronc fendu des vieux chênes et des châtaigniers. Dieu a donné à chacun son goût, pour qu'on fit tous les états avec contentement. Ce qui m'a toujours retenu au mien, c'est qu'on le fait tout seul. On peut sans que cela vous dérange, siffler, chanter, rêver, prier le bon Dieu. L'ouvrage va toujours sous la main, pendant que le cœur et l'esprit vont de leur côté-là où ils veulent. Voilà l'agrément de l'état de tailleur de pierres...

Bienheureux ouvrier sans souci, donc ! Ces mièvreries romantiques ne sont pas le reflet du travail, des figures et de la pensée ouvrière de l'époque. Pourtant, dans le sillage de ces écrivains, un nombre important de revues littéraires prennent fait et cause pour les ouvriers. L'instruction qui progresse de façon importante apporte un lectorat de plus en plus populaire. Il se reconnaît à travers les écrits de nombreux poètes ou chansonniers ouvriers qui s'affirment. Le thème du travail souvent cantonné jusqu'alors dans des chansons de compagnonnages partisans, égrillardes ou bachiques s'oriente de plus en plus souvent vers des chants d'espoirs. Un menuisier, Michel Roly écrit :

Qui sera donc le rédempteur  
Qui d'un feu régénérateur,  
Répandra dans nos cœurs de glace

Une fraternelle chaleur.

Teintée d'une inévitable religiosité, le travail et le progrès sont alors exaltés, ainsi, Paul Germigny :

Homme, n'interrompt point l'œuvre de l'industrie.

Tes efforts à la fin dompteront la vapeur,

Et les anges, un jour, envieront ta patrie

Cependant, le fossé demeure grand entre les écrivains et ceux qui, tout en travaillant, s'essayaient à la littérature, encouragés par les premiers. A ce titre, l'anecdote qui raconte la visite de Chateaubriand, en 1838, au poète Jean Reboul, boulanger à Nîmes, révèle ce fossé : le poète vint se faire annoncer par son serviteur à la boulangerie et attendit dans sa voiture que l'on vienne le prier d'entrer.

Cet enthousiasme pour la poésie populaire est à son apogée lorsqu'éclate la révolution de 1848, Lamartine devient alors membre du gouvernement, mais le gouvernement s'oppose aux ouvriers. Avec la répression de la Commune et le coup d'état du 2 décembre 1851, de nombreux partisans de cette ouverture populaire rejoignent la cohorte des exilés comme Victor Hugo. Parmi eux, Pierre-Jules Hetzel, éditeur entre autres de George Sand, puis, plus tard, de Jules Verne.

#### **4 – Modernité et naturalisme à la veille du XX<sup>e</sup> siècle**

La présence du travail s'absente alors du paysage littéraire, remplacée par un esthétisme qui s'éloigne des préoccupations sociales. Le Symbolisme, les poètes du Parnasse chantent une liberté qui n'est pas celle de la classe laborieuse. Baudelaire se fait le chantre de la modernité et des « villes énormes » et considère Balzac, auteur de la *Comédie humaine* comme un visionnaire. Rimbaud part chercher autre chose que la littérature au Harrar. Mais l'attrait pour la vie du peuple et, donc, le travail, n'est pas éteint et renaît plus que jamais notamment dans le domaine romanesque avec le Naturalisme et plus particulièrement l'œuvre gigantesque d'Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, à partir de 1871. Le succès populaire de volumes comme *L'assommoir* et *La Bête humaine* montre une société qui a profondément changé, marquée par la Révolution industrielle mais dont

les préoccupations demeurent pour la classe ouvrière : c'est la continuité d'une souffrance au travail qui y est dépeinte, renforcée maintenant par des organisations industrielles à taille inhumaine. Cependant, Neel Dorf, ancienne prostituée qui publia au début du XX<sup>e</sup> siècle *Jours de famine et de détresse* fait peu de cas de cette « peinture superficielle » décrite par ceux qui demeurent selon elle des bourgeois : « Alors Zola. D'où lui vient la prétention de nous connaître si facilement ? ».

## 5 – L'âge d'or de la littérature prolétarienne

A partir du XX<sup>e</sup> siècle, la classe ouvrière paye un lourd tribut lors de la première guerre mondiale. Au même moment, la révolution d'octobre 1917 intervient en Russie. Par ces événements, les préoccupations du peuple sont entraînées sur une dimension internationale. Celle-ci préexistait depuis longtemps : Karl Marx avait déjà évoqué dans son *Manifeste communiste*, en 1848, la notion de prolétariat, c'est-à-dire les « salariés qui travaillent de leurs mains dans les usines ». Mais cette accession au pouvoir de la classe ouvrière dans des pays voisins, redonne un nouvel élan à la littérature qui devient, de fait, prolétarienne, dès lors qu'elle implique un ouvrier, un paysan ou un artisan possédant des velléités d'écriture et de publication. En 1920, Henry Poulaille, fils d'un charpentier et d'une canneuse de chaises, manœuvre de son état, publie ses premiers poèmes dans le journal *L'Humanité*.

Cette époque est alors marquée par l'influence du Parti Communiste. Henri Barbusse, Directeur de *L'Humanité*, est chargé, à partir de 1927, d'organiser une « littérature prolétarienne nationale », à l'exemple de ce qui s'est fait en U.R.S.S. Cette même année, André Breton et Paul Éluard prennent leur carte au P.C.F. mais ces écrivains « bourgeois » ainsi que ceux du groupe surréaliste ne cesseront d'être considérés comme suspects. En 1930, Aragon assiste au congrès international de la littérature prolétarienne à Moscou. Il est alors difficile de ne pas glisser dans la confusion avec un Parti Communiste qui tente de ne pas laisser aux seuls ouvriers ou paysans la littérature prolétarienne. C'est pourtant dans ce sillage qu'Henry Poulaille fonde la revue *Nouvel Age* et organise cette littérature sous le nom d'*École prolétarienne*, souvent marquée par le refus du romanesque et de l'esthétisme au profit d'une tendance sociologique. Mais les règles dévolues à la littérature prolétarienne telles que les inventent Henry Poulaille aidé de Marcel Martinet, ancien directeur de *L'Humanité*, sont strictes : la littérature

prolétarienne n'est pas la littérature populaire, le peuple n'est pas l'objet, il est le sujet ; le style et ses artifices sont révoqués. La belle œuvre n'est pas une fin en soi, ce n'est qu'un moyen ; l'écrivain n'est pas au service d'un parti mais du peuple. L'écrivain prolétarien est défini selon plusieurs critères : « d'abord la naissance : être né dans le prolétariat. Puis l'éducation : être autodidacte (à l'occasion boursier). Enfin le métier : être ouvrier manuel, employé ou instituteur<sup>21</sup>. ». Dans ces restrictions, des tensions apparaissent au sein du groupe, renforcée par l'apolitisme que tente de conserver Henri Poulaille : « D'abord la littérature prolétarienne n'est ni de gauche, ni de droite », proclame-t-il. En U.R.S.S, la littérature prolétarienne devient celle du « réalisme socialiste ». Aragon et Paul Nizan suivent cette ligne ne se réclament plus d'écrivains « prolétariens ». D'autres courants, les écrivain-populistes, les écrivains-libertaires proposent des visions différentes de cette littérature.

Malgré ces tensions théoriques, la littérature ouvrière connaît alors son âge d'or. De nombreuses revues voient le jour. Rien qu'à lui seul, Henri Poulaille en fonde trois en l'espace de dix ans. On essaie de publier de nouveaux talents : En 1948, un numéro spécial de la revue *Ophrys* est consacré à *La Jeune littérature d'expression populaire*. Parmi les auteurs publiés, notons celui de René Fallet, auteur à 19 ans la même année chez Domat d'un roman remarqué *Banlieue Sud Est*. Il recevra quelques années plus tard le prix populiste.

Malgré tous ces efforts, alors que bien des outils commençaient à se mettre en place pour éditer les véritables écrivains et travailleurs refoulés par les maisons d'éditions traditionnelles, l'orientation politique marquée cantonne cependant encore et toujours ces écrivains dans les revendications sociales, la lutte contre la pauvreté et l'expression de la souffrance au travail. Par exemple, citons *325 000 francs*, de Roger Vaillant qui dénonce en 1955 les méfaits de la productivité.

Depuis l'année de la parution de ce livre, les préoccupations de la littérature du travail sont restées globalement les mêmes : pouvoir continuer à exister et lutter contre le manque de visibilité et de reconnaissance de ces écritures populaires. Mais organisée autour d'idéaux politiques, on la considère trop souvent comme partisane. Des revues, des maisons d'éditions ou des collections la distinguent cependant plus qu'auparavant,

---

21 RAGON, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne*, Albin Michel, 1986. p.207.

comme la création de la collection « Germinal », aux éditions Vigneaux, en 1947. Les associations se sont multipliées : dernière en date, l'association des écrivains-paysans voit le jour en 1971,

Pourtant, malgré les apparences, Benigno Cacérès, dans *Regard neufs sur les autodidactes* (1960) précise que « à quelques très rares exceptions, le travailleur manuel est moins que jamais représenté dans la littérature française d'aujourd'hui. Et le monde de la culture est peut-être plus que jamais éloigné du monde du travail. »

## **B - Solidarité ouvrière pour Robert Linhart**

Quand paraît le livre de Robert Linhart, les grandes figures de la littérature prolétarienne, telles que Roger Vaillant ou Louis Guilloux, n'ont pas été remplacées, sont rarement rééditées, mais il existe un intérêt maintenant durable pour le thème du travail, réduit néanmoins de façon caricaturale à l'usine et aux ouvriers ou aux champs et aux paysans. Robert Linhart s'inscrit donc à la suite de cette histoire déjà longue de la littérature du travail. En effet, Michel Ragon souligne que le mouvement des « établis » n'est pas nouveau et cite l'exemple de trois prédécesseurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : « Jacques Valdour, Simone Weil et Michèle Aumont, tous les trois professeurs, et tous les trois ouvriers volontaires pendant de nombreuses années, sont les antécédents directs des prêtres ouvriers et des étudiants qui choisirent l'usine après 68.<sup>22</sup> »

Quoi qu'il en soit, Robert Linhart n'a pas laissé d'indications ultérieures sur la manière, la façon dont il percevait l'image du travail et les figures de l'ouvrier qui avaient motivé son écriture de *L'Établi*. La biographie de sa fille Virginie<sup>23</sup>, passe également sous silence ses intentions d'écriture. Mais en tant que figure emblématique d'un mouvement maoïste, il ne pouvait sans doute se contenter d'une simple expérience passée sous silence et se devait de replacer celle-ci dans un contexte politique. Ces circonstances lui donnent un regard particulier envers les ouvriers, tributaires de sa propre action et de la grève qu'il finira par déclencher dans l'atelier auquel il a été affecté.

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 16.

<sup>23</sup> *Op. cit.*

## 1- La découverte de l'atelier comme unité de base

C'est dans un contexte difficile que Virginie Linhart replace l'histoire de l'arrivée de son père en usine. En septembre 1968, lors de la liquidation de l'Union des jeunesses communistes marxistes léninistes, interdite par décret du Président de la République, il est « au centre de toutes les attaques.[...] Il est celui qui s'est trompé. [...] Mon père n'a pas su diriger, il va se rééduquer au sein du prolétariat ouvrier, là où les conditions de travail sont les plus dures : à la chaîne<sup>24</sup>».

Il s'est ainsi embauché dans la discrétion, rejoignant le statut de son épouse déjà établie depuis plusieurs mois dans une usine de charcuterie, soucieux d'être l'un de ces ouvriers, d'en adopter les gestes et les postures, de leur ressembler : « Je regarde l'ouvrier qui travaille », écrit-il dès la troisième phrase de son livre. Or, dès le début, la réalité est différente de la vision apprise depuis l'école jusqu'à l'université et dans les groupes marxistes qu'il fréquente : inhumanité du Taylorisme, rythme soutenu qui en découle, images syncopées des tâches comme Charlot les effectue dans *Les Temps modernes* :

La chaîne ne correspond pas à l'idée que je m'en étais faite. Je me figurais une alternance nette de déplacements et d'arrêts devant chaque poste de travail : une voiture fait quelques mètres, s'arrête, l'ouvrier opère, la voiture repart, une autre s'arrête, nouvelle opération, etc. Je me représentais la chose à un rythme rapide – celui des « cadences infernales » dont parlent les tracts. [...] La première impression est, au contraire, celle d'un mouvement lent, mais continu de toutes les voitures. Quant aux opérations, elles me paraissent faites avec une sorte de monotonie résignée, mais sans la précipitation à laquelle je m'attendais. (p.9-10)

Avant même de rencontrer les autres ouvriers comme lui, c'est la présence du travail qui se révèle, comme une sorte d'entité particulière, presque autonome et qui prouve son existence par sa différence avec rien d'autre de ce qu'il avait connu auparavant :

Trois sensations délimitent cet univers nouveau. L'odeur : une âpre odeur de fer brûlé, de poussière de ferraille. Le bruit : les vrilles, le rugissement des chalumeaux, le martellement des tôles. Et la grisaille : tout est gris, les murs

---

24 LINHART, Virginie, *Le jour où mon père s'est tu*, Seuil, 2008, p.40.

de l'atelier, les carcasses des 2 CV, les combinaisons et les vêtements de travail des ouvriers. (p.10)

Le travail et ses lieux semblent doués d'une sorte de pouvoir intrinsèque, renforcé par la distribution de tâches impersonnelles. Ainsi la formulation des embauches : « affecté à l'usine de la porte de Choisy . Présentez-vous lundi matin, sept heures à l'agent de secteur ». L'usine inspire alors une justification au travail : c'est parce que l'on va à l'usine que l'on travaille, et donc, que l'on devient ouvrier. Au-delà de cette évidence, et avant de prendre conscience de sa position au sein de la vaste usine, le lieu de travail se réduit à l'atelier auquel on est affecté. Ce lieu plus circonscrit, mieux défini demeure toutefois fondu dans la grande organisation de l'usine : ainsi les chiffres qui les désignent :

L'atelier de soudure où l'on vient de m'affecter (« mettez-le voir au 86 », avait dit l'agent de secteur) est assez petit. Une trentaine de postes disposés le long d'une chaîne en demi-cercle. (p.10)

Mais c'est par les tâches auxquelles on affecte le nouvel ouvrier qu'il existe et qu'il ne peut exister qu'en fonction des autres, comme le montre l'incipit : « Montre-lui, Mouloud. ». Ainsi, si les lieux de l'usine démontrent la présence du travail, celui-ci ne peut-être qu'intrinsèquement lié aux autres ouvriers dans le cadre du travail à la chaîne. Cette trilogie, lieux de travail, action individuelle et collective constituent trois points de vue classiques de la littérature du travail.

## **2 – Le métier, refuge individuel**

Robert Linhart découvre donc un ordre, une organisation qui semble dictée par l'environnement : variété et hiérarchie des métiers, pontonniers, chef d'équipes, contremaître, hommes « en blouses bleues » aux tâches indéterminées. Et c'est justement

parce que chaque métier ne peut exister qu'en fonction des autres, qu'il est plus facile de repérer les libertés que chacun peut s'octroyer :

Parfois, s'il a travaillé vite, il lui reste quelques secondes de répit avant qu'une nouvelle voiture se présente : ou bien il en profite pour souffler un instant, ou bien, au contraire, intensifiant son effort, il « remonte la chaîne » de façon à accumuler un peu d'avance [...] Et quand il aura amassé au bout d'une heure ou deux, le fabuleux capital de deux ou trois minutes d'avance, il le consommera le temps d'une cigarette – voluptueux rentier qui regarde passé sa carrosserie déjà soudée, les mains dans les poches pendant que les autres travaillent. (p. 12)

Mais c'est aussi parce que chacun est en quelque sorte maître de sa petite tâche morcelée qu'il est difficile d'avoir de véritable relation autres que celles nouées à l'atelier : Robert Linhart constate : « je me dis alors qu'il faut respecter le rythme de la vie des gens et qu'on ne peut pas faire irruption à l'improviste dans un équilibre qui a tant de mal à se reconstituer chaque soir, à la fin de chaque semaine. » (p. 65)

Chaque ouvrier est ainsi remarqué, pas seulement par les tâches qu'il effectue, mais aussi par son statut au sein de l'usine, voire par la considération qu'il inspire : le Contremaître Gravier, nommé par son nom, est plus distant qu'Antoine, le Chef d'équipe. D'autres ouvriers sont nommés collectivement, comme les yougoslaves qui travaillent toujours ensemble et que la barrière de la langue rend inséparables et solidaires.

La direction de l'usine a compris le profit qu'elle pouvait alors tirer de cette tension perpétuelle entre l'ouvrier isolé dans sa tâche mais à la fois tellement dépendant de ses compagnons : Et puis, il y a la peur. Difficile à définir. Au début, je la percevais individuellement, chez l'un ou chez l'autre. [...] Chaque fois on pouvait trouver une explication. Mais, avec le temps, je sens que je me heurte à quelque chose de plus vaste. La peur fait partie de l'usine, elle en est le rouage vital. (p. 65)

L'usine ne peut exister (l'expression « rouage vital ») qu'en vertu d'une exploitation de ses ouvriers par la peur, et celle-ci étant une perception individuelle, ce procédé empêche toute forme d'action collective. Car n'oublions pas que le but de l'établissement des intellectuels était d'amener les ouvriers à prendre conscience de la nécessaire « lutte des classes ». Si ce thème est un classique dans la littérature prolétarienne telle qu'est s'est organisée à la suite du P.C.F., Robert Linhart montre bien le lien qu'il pouvait y avoir entre l'individu et l'action collective qui devait suivre. Dans la littérature du travail, l'habitude avait souvent prévalu de démontrer individuellement « l'amour du travail bien

fait » sans pour autant construire un rapport de cause à effet avec une perception collective du travail.

### **3 - Tous ensemble vers la grève**

C'est donc à travers l'existence collective des ouvriers que Robert Linhart peut réaliser son projet « d'établi » ; On ne s'étonnera pas que les relations entre individus prennent une place majeure dans son livre. Parfois caricaturales, elles mettent aux prises les petits chefs et les ouvriers, ces premiers étant toujours suspicieux, cyniques et méchants pour les pires, désabusés et ennuyés pour les plus humains : « Dupré arrive à pas rapide, tête baissée, fidèle à son image de marque de chef-accablé-de-soucis.» (p. 47). Les rapports entre ouvriers sont presque toujours fraternels (à l'excès ?) à l'exemple du narrateur qui remplace au pied levé un autre collègue « Il me sourit en haussant les épaules. On est si peu de choses. On ne sait rien faire. On sait tout faire. » (p. 47) Mais on découvre aussi dans l'usine toute une solidarité parallèle qui n'est pas feinte : le narrateur hébergera pour quelques nuits un manoeuvre algérien dans le besoin. C'est aussi Klatzman, un prêtre ouvrier chez qui on vient prendre conseils. Les rapports avec les syndicats sont aussi évoqués : Robert Linhart leur reproche leur inefficacité, lourdes machines à négocier et à mettre en branle quand elles ne prennent pas fait et cause pour la direction de l'usine.

Les rapports collectifs sont ainsi un peu faussés puisque le but de Robert Linhart est de témoigner sur la manière dont un « établi » peut faire prendre conscience aux ouvriers de leur exploitation et les conduire à la grève. Pourtant même si l'action de « l'établi » est éphémère, ce livre constitue une tentative de restitution de la souffrance au travail propre à la littérature prolétarienne. Cependant, cet aspect, traité d'une manière assez complète depuis les brimades jusqu'au renvoi des ouvriers les plus indociles, s'efface un peu trop au profit de l'action partisane et politique du narrateur.

## C – François Bon : l'ouvrier comme un miroir

Même si les ateliers que nous traversons dans *Sortie d'usine* ont beaucoup de points communs avec ceux de *L'Établi*, traversés avec Robert Linhart chez Citroën, François Bon a une approche du travail bien différente. Son but n'est pas de témoigner de la manière journalistique d'une incursion dans le monde de l'usine. Il a connu cet univers pendant plusieurs années et, à l'étonnement de Robert Linhart devant ce monde neuf, répond par l'habitude des trajets de travail : « La pendule [de la gare], l'heure, regard réflexe, dressé, huilé » (p. 7).

### 1 – Un univers d'ateliers identique à *L'Établi*

Car ce qui différencie l'approche de François Bon et de Robert Linhart est du domaine de la routine, d'un quotidien exacerbé jusqu'à la nausée : l'arrivée au travail semble chaque jour une corvée marquée par la fatigue accumulée : « De chez lui au métro il va les yeux fermés, il lui faudrait des allumettes sous les paupières. » (p. 17). Parcours semé d'étapes qu'il faut franchir, la cour à traverser, parfois la distraction d'une distribution de tracts, les vestiaires (« C'était des paquets d'armoires vertes »), la rangée de lavabos et « l'humidité vague qui perlait là-dedans ». C'est seulement à la fin de ce premier chapitre anonyme que le narrateur arrive à son poste de travail, tandis que dans *L'Établi*, l'absence de cette routine fait commencer le texte dès l'arrivée du nouvel ouvrier :

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 seulement comme une étape, le réveil enfin ou le réveil seulement. (p. 25)

On retrouve les mêmes sensations à propos des ateliers dans *Sortie d'usine* que celles évoquées dans le livre de Robert Linhart : odeur de ferraille, bruits soudains et stridents (« La sirène, brutale ») et grisaille ambiante. François Bon décrit les lieux d'une façon rapide, semblant passer d'un endroit à un autre comme si aucun d'entre eux ne présentait un réel intérêt pour le narrateur. La curiosité du narrateur de *L'Établi*, nouvellement arrivé, n'est pas de mise ici. Pour autant, François Bon s'attache à des lieux périphériques aux ateliers rarement décrits jusqu'ici, vestiaires et lavabos mais aussi

panneaux d'affichage avec consignes de sécurité. Chaque lieu semble ainsi mis sur le même pied d'égalité comme si l'usine n'était qu'une juxtaposition d'ateliers, de salles de repos, de cours diverses. La hiérarchie qui préside à l'organisation est ici absente : l'atelier ne vaut pas plus que les vestiaires. De cette manière, le narrateur semble traverser tous ces lieux avec un certain détachement que renforce l'utilisation du langage populaire et des raccourcis syntaxiques pour désigner ce qui l'entoure comme par exemples les machines outils qui sont appelées « les bécanes ».

## 2 - Ce qui en chacun gît inexprimé

François Bon a écrit cette phrase dans *Décor Ciment*, paru quatre ans après *Sortie d'usine* : « Ce qui en chacun gît inexprimé, et brûle d'être nommé ». Cette affirmation peut résumer à elle seule la démarche de l'auteur : comment extirper au plus profond de soi ce qui nous semble indicible, peut-être par banalité, peut-être par ennui et répétition des jours. Pour *Sortie d'usine*, « en chacun » désigne à la fois chaque ouvrier pris individuellement mais aussi collectivement comme si un miroir tenu par le narrateur restituait une ou plusieurs figures d'ouvriers entrevus au fil des instants monotones de l'usine.

Mais c'est ainsi pour chacun qu'il y a des jours avec des jours sans, un peu mal au crâne ou pas mais rien ne passe, on regarde la pendule et même pas dix minutes de filées depuis le dernier regard, quand on a fait pourtant l'effort de ne se retourner qu'après cela ou cela. (p. 41)

Si cette sorte de résistance passive, voire de complaisance résignée, englobe l'ensemble des ouvriers et répond à l'ennui des heures d'usine. Souvent, les reflets de ce miroir sont parcellaires et fugitifs : « La main serrée au matin, leur main rêche plutôt que calleuse ou sèche, raidie par l'outil, le contact froid et répété de l'acier. » (p. 52)

Les métiers sont pareillement entrevus avec une sorte d'indifférence feinte. L'usage est de faire semblant d'ignorer l'ordre hiérarchique de l'usine. Les nombreux néologismes traduisent le refus affiché de l'organisation pesante du travail, tout comme ce qui est extérieur au monde direct des ouvriers. Les responsables sont traités d'« encravatés », les employés des bureaux d'étude, de « dessineux ». Ce n'est pas comme dans *L'Établi* où l'organisation est dénoncée avec fidélité et insistance dans ses travers, ici, une sorte d'entreprise parallèle, un monde sauvage se dessine à travers les pensées et les gestes

des protagonistes. L'espace de liberté gagné pour fumer une cigarette dans *L'Établi* ne devient ici qu'une des manières de s'évader : « et puis on ira bien dans le cours de la matinée faire un tour aller pisser, voir Untel le temps de tirer un clope [...] » (p. 40).

Dans ce monde clos aux règles réinventées, la fraternité entre les ouvriers prend un tour plus rude et plus réaliste pour François Bon que ne le décrit Robert Linhart :

Loi du plus fort, l'ordre dont on se saisissait à force de temps parce qu'il fallait bien se défendre, écarter de soi, maintenir à distance la violence générale qui traversait la collectivité à l'image de cette violence faite à la matière sous les lois de la marchandise. Loi du plus fort dont on se saisissait parce que seul appui possible au maintien d'une part de vie privée du regard des autres, qu'on camouflait sous l'anonymat des paroles usées, alors saine fatigue ce matin t'as les yeux comme des couilles, va te chier répondait-on [...] (p. 59)

Comme dans *L'Établi*, il y a le récit d'une grève sauf que le narrateur n'en est pas l'instigateur mais un simple participant. Dans ce chapitre (troisième semaine), les rapports entre ouvriers et représentants de la direction deviennent plus tendus, on retrouve alors des scènes proches de celles de Robert Linhart : violences entre petits chefs et ouvriers, tentatives de forcer les barrages d'occupation de l'usine.

Comme dans la plupart des récits du travail, celui-ci est souvent imbriqué avec les figures des ouvriers. Les descriptions de lieux, de machines abondent, précises, dans *Sortie d'usine* mais les ouvriers et leurs gestes qui apportent une justification à ces endroits ne sont jamais très loin. Pour exemple, ce coin d'atelier :

A l'autre bout, c'est un genre d'atelier à part, quelques bécanes classiques, un tour, une fraise, de quoi bricoler, meules, perceuse, le désordre de bouts de ferrailles, stocks de visserie, pièces à faire sur leurs palettes, le coin le plus vivant du labo, puisque deux gars y grattent en permanence. (p.63)

Cette manière est identique à beaucoup d'écrits de la littérature prolétarienne où l'importance du geste de l'ouvrier est inséparable de son contexte. Pourtant ici, le lyrisme et la fierté de la condition ouvrière et de ses luttes y est absente, ou parfois raillée avec ironie :

Alors la fin de la grève, après le dernier vote dans la cour décidant çà 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. (p. 133)

La présence du travail et les figures de l'ouvrier occupent, de même que pour *L'Établi*, tout l'espace d'écriture de *Sortie d'usine*. Mais l'intention initiale de François Bon est radicalement différente que celle de Robert Linhart. La préoccupation esthétique et la volonté romanesque écarte *Sortie d'usine* de la définition d'une littérature prolétarienne telle que la concevait Henri Poulaille tandis que Robert Linhart répond beaucoup plus à ces conditions. En revanche, si l'on considère le critère de naissance (être né dans le prolétariat), d'éducation (autodidacte) et de métier (ouvrier manuel, employé ou instituteur), également édicté par Poulaille, la distinction est plus en faveur de François Bon, fils de mécanicien et qui a quitté son parcours des Arts et métiers pour exercer les missions d'intérim en tant que technicien, tandis que Robert Linhart se considère toujours comme un intellectuel, temporairement établi à l'usine. Mais il n'empêche que Robert Linhart demeure bien plus proche par le ton et les revendications de la prose prolétarienne traditionnelle tandis que l'œuvre de François Bon apporte un élan nouveau à la littérature du travail.

## **D – Leslie Kaplan : irréalité de l'usine**

Dans ce même jeu des parallèles ou de la continuité avec la littérature prolétarienne, on pourrait penser que l'œuvre de Leslie Kaplan, plus proche de la poésie, répond ainsi à d'autres figures poétiques. Mais il n'y a rien de commun entre Jean Aicard qui écrivait dans *La Légende du forgeron* : « Chante, chante dès l'heure où ta forge s'allume / Frappe, bon ouvrier, gaiement sur ton enclume » et cet extrait de *L'Excès-l'usine* : « Pièces morceaux et vie, l'usine, et fer et fer et vie et vie et brique et tuile et entre et sort et vie et vie et clou et clou. » (p. 49). La présence du travail et les figures de l'ouvrier sont exprimées d'une façon également différente que pour *Sortie d'usine* et *L'Établi*.

### **1 – Présence du travail : un lieu suspendu**

Dans *Les outils*,<sup>25</sup> Leslie Kaplan évoque l'intention qui a présidé à l'écriture de *L'Excès-l'usine* :

Je crois qu'effectivement ce que j'ai voulu au départ, c'était écrire l'usine, cet endroit. Pas les actions qui s'y étaient passées, rien d'autre que l'usine [...] C'est la découverte de ce lieu, complètement disons déconnecté, enfin un lieu complètement suspendu, où une table est une table est n'est pas une table.

Dès lors, cette volonté va se manifester dans le texte avec l'ensemble des champs lexicaux de l'espace, la géométrie, l'intérieur, l'extérieur, la mesure ou la démesure des lieux : « On est dedans, dans la grande usine univers » (p. 11.), « Tout l'espace est occupé » (p. 13.), « On circule entre des parois informes » (p.14), « On se déplace dans des endroits sans nom, des cours, des coins, des hangars » (p. 15 ». Ces marques de l'espace s'enchaînent page après page et, comme pour *Sortie d'usine* de François Bon, il ne semble pas y avoir de hiérarchie des lieux, dictée par une organisation. L'usine semble préexister de fait, par elle-même.

Pour autant, et comme pour les autres ouvrages, les lieux du travail ne prennent une signification que s'ils sont traversés, arpentés, parcourus par leurs employés. Ici, la tournure impersonnelle est utilisée d'une façon systématique comme si Leslie Kaplan tentait de réduire l'importance des travailleurs en regard de l'usine et en vertu de l'intention de départ qui était la sienne.

## **2 – figures impersonnelles des ouvriers**

Avec ces tournures impersonnelles, capable avec le pronom personnel « on » de vouloir signifier à la fois le singulier et le pluriel, la question des métiers et de la hiérarchie se pose peu sauf lorsqu'elle est explicitement citée : « Le chef est dans sa cage au milieu de l'escalier » (p. 19). Les figures des ouvriers sont ainsi, par déduction, toutes les autres,

---

<sup>25</sup> KAPLAN, Leslie, *Les outils*, P.O.L. 2003, p.211.

surtout lorsque le sens les tient dans une ignorance des desseins de l'usine, une méconnaissance de la stratégie : « On ne sait pas. On ne peut pas savoir. » (p. 38) et d'une manière plus générale par le flou entretenu des affirmations qui se suivent sans liens les unes avec les autres.

C'est encore le sens qui permet de distinguer les singuliers des pluriels : « On regarde celle qui est devant. On connaît sa gabardine » (p. 52) indique clairement un seul personnage tandis que la phrase « De la chaîne, on voit tout » (p. 23) laisse entendre que tous les ouvriers qui passent par cet endroit peuvent bénéficier de ce regard. Mais d'une manière générale, la répétition des « on » et des différentes actions, pensées ou états qui s'ensuivent, finit par rétrécir cette impersonnalité et de l'affecter, comme par déduction, à un seul narrateur. L'exemple de la page 50 démontre bien comment Leslie Kaplan arrive à une focalisation vers un seul personnage :

La rue est une rue sous le ciel de l'usine.

On entre dans la cour.

On voit les caisses. Les planches sont là, étendues. Nappes de plastique, bleu au fond.

On entre dans la cour.

Dans un coin, les escaliers. Les escaliers sont en fer, fragiles.

Là-haut, la chaîne est suspendue.

On monte.

Les escaliers sont fragiles. Le fer, quelle misère.

Avec une telle syntaxe, Leslie Kaplan est donc un cas à part dans la littérature du travail. Pour autant, les thèmes récurrents et traditionnels liés à la représentation des ouvriers sont présents comme les conditions pénibles et la souffrance au travail : « Les doigts sont écorchés par le grain des biscottes » (p. 35), « On se sent jetée, immense et vieille, comme toute chose » (p. 77).

### **3 – Mélanger travail et non-travail**

La réelle nouveauté de Leslie Kaplan dans la littérature du travail, c'est de tenter de transcender à la fois les lieux dans leur esthétique mais aussi d'y inscrire les travailleurs comme s'ils n'étaient que quelques éléments de plus, un balisage minéral supplémentaire de ces espaces. De là à pouvoir dépasser avec la même rigueur descriptive la possibilité de se situer à l'intérieur ou à l'extérieur des ateliers, des usines, il y a un pas facile à franchir. Ainsi, les lieux du travail peuvent se mélanger avec d'autres lieux : « Ici et maintenant, là et ailleurs, on attend le bus. L'arrêt est devant le café. » (p. 41), « Souvent on va au Monoprix » (p. 89). L'insertion et les transitions permanentes de ces vies (se souvenir du slogan de 1968 mais issu initialement d'un poète ouvrier « métro, boulot, dodo ») sont placées sur un rythme moins initiatique que l'arrivée au travail décrite par François Bon. Le personnage de Leslie Kaplan semble arriver sans réfléchir devant son lieu de travail : « Du métro à l'usine s'étend un espace mou et noir. On est dedans, on marche. »

(p. 46)

Marguerite Duras a bien noté cette porosité entre travail et non-travail : « Vous l'avez fait. C'est-à-dire qu'enfin vous parlez de l'usine au-delà de l'usine et vous débouchez sur le tout et sa conséquence. Son irréalité<sup>26</sup>. ».

## E – L'aliénation comme point commun

« Dans l'usine, il y a un archaïsme millénaire, que vous avez reconnu et qui est de l'ordre de la persécution<sup>27</sup> ». Quand Marguerite Duras énonce cette phrase à Leslie Kaplan à propos de *L'Excès-l'usine*, il faut se souvenir qu'elle fut l'épouse de Robert Antelme, rescapé des camps et auteur de *L'Espèce humaine*. Cette affirmation est sans doute exagérée mais résume bien ce qui jusqu'ici a été un des moteurs de la littérature ouvrière : la souffrance au travail.

Or, dans les trois livres, celle-ci n'est pas énoncée avec clarté. Elle se déduit des textes. Par exemple, la grève instaurée dans *L'Établi* est la conséquence de brimades injustes. Dans *Sortie d'usine*, François Bon évoque l'impuissance des solutions mises en

---

26

*Ibid.* p. 213.

27 *Ibid.* p. 220.

place pour améliorer les conditions de travail, la complicité et l'hypocrisie de tous les acteurs de la sécurité :

Bon, il y a bien des normes, les soixante-quinze décibels, une belle rigolade. D'abord, on ne va tout de même pas s'amuser à mesurer le bruit d'un engin qui n'a même pas de moteur, est-ce qu'on contrôle le bruit d'un marteau ? Et puis personne n'irait se trimballer avec le bazar quand la commission d'hygiène et sécurité fait sa tournée, une fois l'an, tout rangé nettoyé impeccable trois jours à l'avance [...] Et les délégués faut voir comme on les écoute. Des fois on rigole. Ils rouscaillent pour deux bouts de fil électrique à pendouiller, mais vous pouvez bosser avec du fluorhydrique sous votre nez parce qu'il y a qu'à l'acide que vous arrivez à décaper votre pièce, peuvent rien y voir. Comme ça. (p. 44)

Dans *L'Excès-l'usine*, c'est la répétition des jours et la fatigue qui finit par user celui qui travaille au point que l'alternance entre phase de travail de repos devient inutile : « La pensée ne sort pas, elle reste à l'intérieur ».

L'aliénation est peut-être le sentiment qui résume le mieux les états d'âme qui traversent les protagonistes des trois récits. Ce n'est pas une nouveauté : Marx en avait une des ses thématiques principales : « Une conséquence immédiate du fait que l'homme est rendu étranger au produit de son travail : l'homme est rendu étranger à l'homme. » La littérature prolétarienne avait déjà rendu compte de cette aliénation économique où le produit de son travail échappe à l'ouvrier et de celle où l'obligation de travailler est d'ordre économique. Le mineur belge, Charles Nisolle écrivait : « nous n'allons pas à la fosse par devoir, mais par nécessité, par obligation : parce qu'il faut manger. Manger, entendez-vous. »

Ces premiers aspects de l'aliénation sont plus présents dans le livre de Robert Linhart mais chez François Bon et Leslie Kaplan, l'aliénation psychique, intellectuelle est tout aussi importante. Les personnages de *L'Excès-l'usine* semblent englués dans une léthargie et une résignation qui les fait vivre et s'exprimer au ralenti. Les ouvriers de *Sortie d'usine* réagissent par une fierté individuelle et par l'établissement de leurs propres règles, en marge de celles qui les régissent.

Si ces aspects de l'aliénation ne sont certes pas nouveaux, en revanche, nouvelle est la façon dont ce malaise est restitué dans la littérature du début des années quatre-vingt avec François Bon et Leslie Kaplan. Ce sentiment apporte une image différente de

l'ouvrier et de son rapport avec le travail. Alors qu'il demeure dans un environnement toujours aussi concret qu'une chaîne de production par exemple, celui qui y travaille semble, à la fois prendre conscience de cette certitude brutale de la réalité, mais aussi de l'impossibilité pour lui d'y échapper. « On est là, faible, sans projet », constate Leslie Kaplan (p. 29) ou encore « L'espace est divisé, c'est terrible. On n'est pas protégée. » (p. 70). Les figures des ouvriers, jusque là ancrées dans des revendications matérielles, semblent espérer une autre reconnaissance, plus diffuse et moins dicible qui n'est peut-être que la demande d'un avenir moins ordinaire que celui de leurs prédécesseurs.

## **VI - Le rapport à l'autobiographie**

Les trois ouvrages ont en commun d'avoir été écrits par des auteurs qui ont été mêlés directement à la vie professionnelle qu'ils évoquent. Pour autant leurs visions sont très différentes et le rapport qu'ils ont instauré entre leur narration et les faits réels qui leur sont arrivés n'est pas égal. La distance temporelle entre les événements qu'ils ont vécus et la rédaction de leurs récits est également variable : dix ans ou plus pour Robert Linhart et Leslie Kaplan, seulement deux ans pour François Bon. Ce temps de maturation a logiquement du influencer sur la manière de raconter chaque récit, la vie ayant pris pour chacun d'eux des chemins qui les ont éloignés de l'usine qu'ils racontent. Leur intention a-t-elle été de produire une autobiographie et de rester à proximité du simple témoignage au plus près de la vérité des souvenirs ou, au contraire, de dépasser ce rapport à l'autobiographie ?

### **A – Robert Linhart : témoigner pour l'ensemble des « établis »**

Philippe Gasparini, dans son ouvrage consacré au roman autobiographique et à l'autofiction<sup>28</sup> évoque une « stratégie de l'ambiguïté » qui amène le lecteur à se demander si c'est bien l'auteur qui raconte sa vie ou si c'est un personnage fictif. Robert Linhart cultive cette équivoque dès le titre et à plusieurs niveaux. Tout d'abord, comme il est précisé dans la quatrième de couverture, *L'Établi* désigne aussi bien la table de travail de l'ouvrier que le vocable par lequel on a désigné « les quelques centaines de militants intellectuels » qui s'embauchaient dans les usines par conviction politique. Mais, dans cette acception, *L'Établi* place d'emblée une distance entre l'auteur et ce militant qu'il désigne par un article. Cette distance est d'ailleurs renforcée dans la suite de la quatrième de couverture où cet « établi » est désigné par « Celui qui parle ». Ainsi, le lecteur, attiré par le titre et retournant le livre pour en apprendre plus par la quatrième de couverture n'est pas certain qu'il puisse s'agir d'une autobiographie, d'autant plus qu'aucun élément biographique concernant l'auteur n'est présent. Mais surtout le recto de cet ouvrage insiste sur l'intention d'une visée politique et d'un autre « double sens » :

Mais *L'Établi*, c'est aussi la table de travail [...] Ce double sens reflète le thème du livre, le rapport que les hommes entretiennent entre eux par l'intermédiaire des objets : ce que Marx appelait les rapports de production.

Et c'est bien de cette manière que débute *L'Établi* :

« Montre-lui, Mouloud. »

L'homme en blouse blanche (le contremaître Gravier, me dira-t-on) me plante là et disparaît, affairé, vers sa cage vitrée.

Je regarde l'ouvrier qui travaille. Je regarde l'atelier. Je regarde la chaîne. Personne ne me dit rien. Mouloud ne s'occupe pas de moi. Le contremaître est parti. J'observe au hasard : Mouloud, les carcasses des 2 CV qui passent devant nous, les autres ouvriers.

Les acteurs (les ouvriers) se mettent en place dans un environnement dont l'étrangeté pour le nouvel arrivant semble faire corps avec, y trouver sa signification. Le récit introduit le narrateur par la première personne du singulier dans une répétition de phrases avec une insistance particulière. Le choix de Robert Linhart montre encore ce « double sens » qui va traverser le récit homodiégétique<sup>29</sup>. Cette distinction a été soulignée par Gérard Genette<sup>30</sup> :

---

28 GASPARINI, Philippe, *Est-il je ?* Seuil, 2004, p. 9.

29 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

30 *Ibid.* p.253.

Il faudra donc au moins distinguer, à l'intérieur du type homodiégétique, deux variétés. L'une où le narrateur est le héros de son récit (Gil Blas), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin. [...] Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme qui s'impose d'*autodiégétique*.

A la fois témoin et faisant partie de « nous, les autres ouvriers », le nouvel arrivant tente dès le départ d'exister, d'où la répétition des phrases commençant par « je » et qui constituent jusqu'à la fin du récit la majeure partie de leur construction syntaxique. Cela produit un effet important. En effet, l'*autodiégétisme* du narrateur qui se pose en héros de son récit, apporte étrangement au lecteur une impression de distance, comme s'il était à l'intérieur d'un récit où les personnages sont purement fictionnels.

Le texte en lui-même présente bien des aspects de romans traditionnels. Les descriptions sont parfois riches pour présenter l'univers de l'usine :

Et quand l'usine ronronne, et que les Fenwicks foncent dans les allées, et que les ponts lâchent avec fracas leurs carrosseries, et que les outils hurlent en cadence, et que, toutes les minutes, les chaînes crachent une nouvelle voiture que happe le couloir roulant, quant cela marche tout seul et que le vacarme cumulé de mille opérations répétées sans interruption se répercute en permanence dans nos têtes, nous nous souvenons que nous sommes des hommes et combien nous sommes plus fragiles que des machines. (p. 68)

La progression chronologique du récit ajoute à l'impression de lecture d'un roman que les péripéties viennent confirmer : la montée du conflit et son aboutissement vers la grève apporte un « suspens » au déroulement du récit. L'imaginaire de l'intrigue devient alors secondaire. Il importe moins au lecteur de savoir si ces faits se sont réellement passés.

Ce sentiment est toutefois tempéré par quelques éléments du paratexte<sup>31</sup> et qui encadre à la fois le début et la fin du récit. Avant le texte, la présence d'une dédicace qui précise « à Ali, fils de marabout et manoeuvre de chez Citroën » (p. 8) laisse croire que l'auteur a effectivement connu certains ouvriers de l'usine à laquelle il fait référence. D'autre part, à la fin du récit, la mention « Les personnages, les événements, les objets et les lieux de ce récit sont exacts. J'ai seulement modifié quelques noms de personnes » (p. 178) laisse entendre la véracité des faits.

---

31 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 9.

Nous pouvons alors nous demander si cette insistance à replacer ces événements dans un contexte véridique ne constitue pas le véritable dessein de Robert Linhart. Mais ce n'est pas dans le texte et le paratexte immédiat en eux-mêmes que se trouve la réponse mais plutôt dans des épitextes, au sens où Gérard Genette le définit<sup>32</sup> : « Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. ». Robert Linhart a laissé peu de témoignages sur la genèse de *L'Établi*, cependant, à l'époque de la rédaction de celui-ci, cet auteur laisse le souvenir d'un leader politique prônant l'établissement des étudiants dans les usines au sein du mouvement de l'Union des Jeunes Communistes marxistes-léninistes. Il est ainsi possible qu'à travers sa propre expérience il est été tenté de témoigner pour l'ensemble des « établis ». De plus, ayant été en position difficile au moment de la disparition de l'U.J. C. (M.L.), la tentation de l'autobiographie comme justification de son action passée était grande.

Et c'est comme cela qu'est perçu le livre à sa sortie, comme le premier ouvrage traitant de l'établissement des maoïstes qui plus est, raconté par celui qui semblait le plus à même de pouvoir y apporter sa caution intellectuelle grâce à son engagement à l'époque. Il s'agit donc d'une autobiographie dans le sens que lui donne Philippe Gasparini : l'identité onomastique entre l'auteur - narrateur- héros est déductible<sup>33</sup> grâce à la personnalité connue de Robert Linhart, même si dans sa forme, le livre se lit comme une fiction.

## **B – François Bon : une tentative de dépassement de soi**

François Bon est un écrivain qui laisse à travers ses expériences Internet d'abondantes notes et des éléments concernant la genèse de ses livres. À travers ces épitextes, la teneur autobiographique de *Sortie d'usine* est clairement affichée. Ainsi, il révèle quelques documents récupérés à l'usine Sciaky de Vitry-sur-Seine, entre 1977 et

---

32 GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil. 1987 (collection Points Essais, 2002), p. 346.

33 GASPARINI, Philippe, *Est-il je ?* Seuil, 2004, p. 27.

1980, à l'époque où il y effectuait des missions d'intérim<sup>34</sup>. Une page est réservée à la rubrique nécrologique du journal d'information mensuelle et la couverture du périodique montre des photographies de l'arbre de Noël des enfants du personnel. François Bon s'est inspiré directement de ces fragments pour son récit :

Ce prospectus qu'on leur distribuait deux fois l'an, dont l'une inmanquablement après l'arbre de Noël du C.E., cette grande réconciliation avec orchestre et vin d'honneur. (p. 129)

Il plagie également le style ampoulé des avis de décès :

Ayant traversé de douloureuses épreuves qui l'avaient fort affecté, il avait lui-même une mauvaise santé, mais malgré tout cela, il avait pourtant le courage de venir assumer sa tâche de chaque jour. L'annonce brutale de son décès nous a plongés dans la consternation. Professionnel consciencieux, compagnon de travail agréable, son souvenir reste là... vivant ! (p. 129)

Il restitue aussi la fréquence de ces avis de décès qui concernaient beaucoup de jeunes retraités :

La scène se répétait sept ou neuf fois dans l'année. Parfois plus avec des vagues. Le vieillissement d'eux tous compensait bien les acquis en temps et peine de travail, on mourrait bien. (p. 91)

Mais ces éléments véritables du passé de l'auteur conduisent aussi à l'extrapolation du thème de la mort au travail que François Bon propose dans le chapitre intitulé *Deuxième semaine* où les victimes sont véhiculées à travers l'usine dans une cérémonie fantastique. Ainsi, il ne s'agit pas d'une autobiographie et les événements vécus sont alors dépassés par un élan romanesque qui traverse l'ensemble de *Sortie d'usine*. La « stratégie de l'ambiguïté<sup>35</sup> » qu'évoque Philippe Gasparini est ici absente, contrairement à *L'Établi* de Robert Linhart. Il s'agit bien d'une fiction et le sous-titre « roman » le prouve. L'absence de certains éléments paratextuels comme la dédicace de *L'Établi* ou la mention qui suit la fin de ce même texte (« Les personnages, les événements, les objets et les lieux de ce récit sont exacts [...] ») renvoie le lecteur directement à un texte que seul le genre du roman qualifie.

---

34 BON, François, rubrique CV-Bio sur son site personnel [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net).

35 *Op.cit.*

Mais il existe un autre intérêt pour François Bon à qualifier étiqueter son livre de « roman ». En effet, publié seulement deux ans après ses expériences en usine, la qualification de « roman » permet de souscrire à une (relative) tranquillité judiciaire et d'éviter par exemples des procès en diffamation par des personnages réels se reconnaissant dans des situations parfois peu flatteuses :

Quand le plus petit, tout rond et chauve, le chef de l'hygiène et de la sécurité, qu'on croyait la crème des pères tranquilles à pantoufler dans une fonction au titre si ronflant, à pas cinq ans de la retraite, le voilà qui se lance sur le gars et lui refile un coup de boule [...] (p. 106)

La narration de *Sortie d'usine* est également très éloignée de l'autobiographie. Le narrateur est rarement identifié, souvent de façon impersonnelle et ne semble exister que par les actions qu'il provoque ou dont il est le témoin et les réflexions intérieures qui le traversent :

On rentrait de nouveau dans l'atelier par petits groupes pour aller discuter avec eux. (p. 114)

Si rares sont les jours qui s'en démarquent de l'ordinaire. Oh, sans même aller chercher les jours qui parfois font date, ceux qui plus tard deviennent le jour où. (p. 33)

Le discours de type narratif est cohérent avec le genre annoncé du roman. En effet, lorsque le narrateur est remplacé par un pronom personnel, c'est par un pronom à la troisième personne, parfois indirect. C'est ainsi le narrateur est ainsi introduit dès la deuxième phrase du récit par « lui » :

Une gare qu'il faut situer, laquelle n'importe il est tôt, sept heures un peu plus, c'est nuit encore. Avant la gare il ya eu un couloir déjà, lui venant du métro, les gens dans le même sens tous ou presque, qui arrivent sur Paris. Lui contre la foule remontant. (p. 7)

Pour autant, même si *Sortie d'usine* passe ainsi pour une fiction, les éléments autobiographiques sont présents. Ainsi, page 128, François Bon évoque « le garage du grand-père », allusion à sa famille paternelle « dans le village, en Vendée ».

Plus remarquable est le changement de pronom jusque là fixé à la troisième personne qui se dévoile alors à la première personne à la faveur de l'usine quittée suite à un accident de travail :

Comprit l'hôpital. Et qu'ils ne le garderaient pas. C'est du repos, lui dit-on, seulement du repos. Puis enfin sa chambre et c'était le soir il entendait dans la rue la nuit, et comprenait la nuit comme très proche, presque intime et qui semblait l'attendre.[...] 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.

Tombeau humide mais vaste suffisamment, très rectangulaire, recouvert de deux dalles laissant entre elles une fente, de deux doigts larges, pas plus. Ce tombeau est mien et pourtant vide.[...] Aucun mystère mais c'est vainement que j'essaie de comprendre. (p. 155-156)

Cette véritable renaissance rapproche l'auteur de son passé par le « je » comme si la fiction d'un « il » l'avait trop éloigné et qu'il faille revenir à une proximité plus grande avec une sincérité que ne lui permettrait pas le roman. Ce procédé a également été constaté par John Fletcher pour l'écrivain Claude Simon qui « hésite en permanence entre le « je » et le « il » dans *La Route des Flandres*<sup>36</sup> ». La similitude des démarches de ses deux écrivains est également renforcée par l'abondance des descriptions dans leurs œuvres et également l'appui de documents annexes qui alimentent leur inspiration comme le journal de l'usine gardé par François Bon ou les photographies familiales pour Claude Simon.

A la fois raccroché à une vérité qu'attestent des documents que l'on peut relire, l'expérience en usine de François Bon sert de point de départ à un élan romanesque qui laisse les aspects autobiographiques en second plan. Dans une interview accordée à l'universitaire Dominique Viart<sup>37</sup>, François Bon estime que la teneur autobiographique doit en effet rester secondaire :

J'ai du mal souvent à relire Roland Barthes, mais il a une phrase qui m'est très proche : « On écrit avec de soi. » Ce qui signifierait, pour moi, qu'il n'y a pas d'interrogation sur le caractère autobiographique ou pas d'un moment d'écriture, ou d'un texte complet, mais qu'il y a certainement, de saisissable, une teneur d'expérience. Et cette notion, expérience, teneur d'expérience, aurait forcément lien au reçu subjectif, à ce qu'on a traversé corporellement et mentalement. En fait, pour moi-même, je n'ai aucunement besoin de ces catégories : quand j'entre dans le récit, fiction ou pas, la seule prise que j'ai sur lui, c'est à partir de quoi il m'est nécessaire, donc en tant qu'il a cette prise sur le biographique.

---

36 FLETCHER, John. *Claude Simon : autobiographie et fiction*. Critique, n° 414, 1981, p.1211-1217.

37 VIART, Dominique, revue des Sciences Humaines, 1999, repris sur site <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article307>

C'est une tentative de dépassement de sa propre vie par un roman qui résume le projet de François Bon. D'où cette étrange impression qu'il évoque à la fin de *Sortie d'usine* « cela qui m'est déjà tout à la fois intime, indissociable, et dehors, infiniment dehors et autonome. » (p. 157).

## C – Leslie Kaplan : l'indéfini pour se raconter

Leslie Kaplan a vécu une expérience similaire à celle de Robert Linhart en s'établissant dans une usine et à la même époque que lui, en 1968. Il n'y a cependant aucune allusion à ce passé dans *L'Excès-l'usine*, aucun élément biographique ne présente le jeune auteur dont c'est le premier livre et la quatrième de couverture reprend un extrait du texte plutôt que de proposer une présentation ou un résumé. Une seule dédicace à un énigmatique « pour G. » et le lecteur est entraîné dans le « premier cercle », manière également étrange dont l'ouvrage est balisé. Ainsi dans ces paratextes, le rapport à l'autobiographie n'apparaît pas.

L'incipit et le début du récit indique par ailleurs une singulière présentation à la fois des lieux, des personnages et du narrateur.

L'usine, la grande usine univers, celle qui respire pour vous. Il n'y a pas d'autre air que ce qu'elle pompe, rejette. On est dedans.

Tout l'espace est occupé : tout est devenu déchet. La peau, les dents, le regard.

On circule entre des parois informes. On croise des gens [...] (p. 11)

La lecture de ces premières lignes offre un rapport à l'autobiographie encore différent que ceux de Robert Linhart et François Bon. Les pronoms personnels qui y sont utilisés sont autres : au « je » de Robert Linhart qui le désignait comme narrateur dans *l'Établi*, aux pronoms de troisième personne qui distançaient encore plus le narrateur de

son auteur, François Bon, dans *Sortie d'usine* répond l'article indéfini « on ». En commençant son récit par citer l'usine et la personnifier, Leslie Kaplan raccourcit également le rapport entre les êtres et l'univers qui les entoure. L'usine devient alors un personnage parmi d'autres et, dans ce monde, il devient difficile de se distinguer soi-même des autres. L'utilisation de l'indéfini « on » est capable de se substituer à la fois individuellement au narrateur mais également collectivement à l'ensemble des ouvriers. Ce choix narratif sera constant sur l'ensemble du texte. Dans cette optique, l'identification entre l'auteur et le narrateur devient difficile. De même, « vous », premier pronom personnel introduit dès l'incipit, est une apostrophe destinée à signifier plutôt « nous », c'est-à-dire soi-même et les ouvriers et, en ce sens, ce pronom répond à l'indéfini « on » à la fois singulier et pluriel. Mais son sens est également ambigu car c'est une interpellation qui englobe également le lecteur commençant ce récit. Dans une description limpide et claire de l'usine, les cartes des personnages apparaissent brouillées et le rapport à l'autobiographie ne peut s'y deviner en l'absence d'épitéxtes ou d'éléments biographiques concernant l'auteur.

Or, quelques mois après la parution de *L'Excès-l'usine*, Leslie Kaplan rencontre Marguerite Duras, enthousiaste au sujet de ce premier livre. Leur entretien, publié initialement dans *L'Autre Journal*<sup>38</sup>, sera repris dans la deuxième édition de *L'Excès-l'usine* et s'intitulera simplement *Usine*. Ce dialogue figure maintenant dans un ouvrage publié en 2003, *Les Outils*<sup>39</sup>. Ainsi, si la parution initiale de *L'Excès-l'usine* ne citait aucun éléments de nature à révéler la nature autobiographique de ce livre, le destin d'une interview épitéxuelle s'insère à nouveau dans le paratexte d'une deuxième édition avant de disparaître à nouveau et d'être incluse dans un essai.

Ce dialogue exprime clairement l'origine autobiographique de *L'Excès-l'usine* : « J'ai mis très longtemps à pouvoir mettre des mots sur cette expérience<sup>40</sup> », raconte l'auteur, et un peu plus loin, à la question de Marguerite Duras : « vous avez été au P.C. ? », elle répond : « Non. Au moment où j'ai commencé à travailler en usine, j'étais maoïste. En fait j'ai commencé en janvier 68 [...] <sup>41</sup> ». La proximité avec Robert Linhart est ainsi révélée. D'ailleurs dans ce dialogue, Leslie Kaplan évoque *L'Établi* comme source

---

38 Source [www.pol-editeur.fr/catalogue/ficheauteur.asp?num=104](http://www.pol-editeur.fr/catalogue/ficheauteur.asp?num=104)

39 KAPLAN, Leslie, *Les Outils*, P.O.L. 2003, p. 210-229.

40 *Ibid.* p. 211.

41 *Ibid.* p. 215.

directe d'inspiration : « *L'Établi* a été un livre important pour moi, très important<sup>42</sup>. » et, à propos de la genèse de *L'Excès-l'usine* : « Oui je l'ai commencé, en fait, juste après la sortie de *L'Établi*, je pensais à des choses un peu avant, mais je crois que ça a été très important pour moi ce livre. C'est certain<sup>43</sup>. ». C'est à travers le témoignage de Robert Linhart, le premier à raconter les expériences en usine des maoïstes que Leslie Kaplan formera un projet d'écriture moins directement autobiographique.

## D – La caution autobiographique

Le rapport à l'autobiographie chez ces trois auteurs est ainsi différent de la littérature prolétarienne. Il ne s'inscrit pas dans une pensée autodidacte : les trois auteurs sont étudiants ou l'on été récemment et possèdent une culture théorique et littéraire importante. Par exemple, on pourrait penser que les théories de l'écriture de soi énoncées dès 1975 par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* soit connues du normalien Robert Linhart. François Bon évoque sa lecture intensive de Barthes et se souvient d'une phrase qui l'a marquée « on écrit avec de soi<sup>44</sup> » tandis qu'il partage avec Leslie Kaplan une passion pour Maurice Blanchot et son balancement ambigu entre silence et aveu.

Ce rapport se rapproche néanmoins de la tradition de la littérature prolétarienne dans une volonté commune de témoigner, peut-être rendre compte du milieu de l'usine qui court à sa perte ou à sa transformation. Soit que ce sentiment se traduise par l'espoir d'une révolution pour Robert Linhart, soit que ces écrivains soient les témoins de signes tangibles qui vont décupler la productivité, comme l'arrivée des premières machines à commande numérique que relate François Bon.

Mais ce rapport à l'autobiographie apparaît également inégal. La tentative « d'écriture de soi » est aisément reconnaissable chez Robert Linhart qui témoigne pour l'ensemble des « établis » à travers sa propre expérience mais qui tente également de justifier la cohérence de sa propre volonté politique au sein des maoïstes. En revanche, au moment de la parution de leurs livres, François Bon et Leslie Kaplan brouillent les pistes

---

42 *Ibid.* p. 212.

43 *Ibid.* p. 213.

44

*Op.cit.*

qui mènent à leurs propres expériences professionnelles : pas d'allusion dans les paratextes, la mention « roman » pour *Sortie d'usine*, une écriture poétique pour Leslie Kaplan qui semble s'éloigner du vécu. C'est seulement dans la suite de leur carrière d'écrivain que les allusions à se passé professionnel se feront plus franches, cautionnée même par ces deux auteurs comme une justification de leur inspiration ultérieure qui tente de s'insérer dans une réalité sociale (ce que François Bon nomme « la diction du monde<sup>45</sup> ») tandis que Robert Linhart ne s'exprimera plus sur ce sujet.

François Bon a expliqué que l'autobiographie représentait pour lui « un pacte où je reçois certainement plus que je donne<sup>46</sup> ». Cette volonté de se placer en dehors de toute stratégie autobiographique constitue sans doute un point commun entre lui et Leslie Kaplan. Pour autant, dans la suite de leurs publications, notamment dans *Les Outils* pour Leslie Kaplan et surtout dans toute la partie imposant du site Internet *Tiers-livre* de François Bon, les allusions autobiographiques sont si nombreuses qu'elles élaborent par elles-mêmes « une écriture de soi » qui se répercute sur leurs premiers écrits plus anonymes, parus vingt-six ans auparavant. De même, le silence de Robert Linhart, rompu par sa propre fille, constitue une particularité.

Le rapport à l'autobiographie est donc complexe, surtout pour François Bon et dans une moindre mesure pour Leslie Kaplan. Car si la stratégie de l'autobiographie n'existe pas en tant que telle, c'est une véritable caution autobiographique que les deux écrivains ont bâti. Le fait d'avoir vécu une expérience professionnelle en usine a construit une grande partie de leur rapport avec l'écriture. C'est un constat évidemment plus complexe que la simple affirmation « je sais de quoi je parle » et c'est tout une vision nouvelle de la fiction qui s'y est élaborée. Julie Gresh dans un mémoire intitulé *Le traitement de la fiction dans l'œuvre de François Bon* considère que « ces textes [y compris ceux de Leslie Kaplan] élaborent une conception nouvelle de l'événement, élément fondateur de la fiction<sup>47</sup>. ».

---

45 ROCHE, Anne, professeur à l'Université de Provence, intervention à l'université de Kiev, 2002.

46 VIART, Dominique, revue des Sciences Humaines, 1999, repris sur site <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article307>

47 [http://www.tierslivre.net/univ/X2000\\_JulieGresh.pdf](http://www.tierslivre.net/univ/X2000_JulieGresh.pdf)

## **VII - Parcours initiatiques dans les trois œuvres**

Les périodes à l'usine de Robert Linhart, François Bon et Leslie Kaplan, comme toutes expériences du vécu, représentent autant de parcours initiatiques pour chacun d'eux. Ils sont mêmes multiples notamment pour François Bon et pour Leslie Kaplan, quand ils se doublent au départ d'une volonté d'écriture : ce sont leurs œuvres ultérieures qui attestent de ces « romans d'apprentissage ». Pour tous, ils font partie intégrale des lieux de l'usine : couloirs, ateliers immenses, comme autant de lieux à traverser pour atteindre une nouvelle étape de ce parcours. Héritages du Compagnonnage, ils sont sublimés par tous les ouvriers quand ils se fondent sur l'espoir d'une vie meilleure. Pour chacun de nos trois écrivains, ils aboutissent à la fin des certitudes : « quelque chose meurt, quelle violence », constate Leslie Kaplan.

### **A – De la théorie à la pratique pour Robert Linhart**

Maoïstes, Robert Linhart et Leslie Kaplan ont, au départ, la même aspiration politique. Inspirés au départ par la Révolution culturelle chinoise, les maoïstes souhaitent un rapprochement entre étudiants et ouvriers, les premiers devant faire prendre conscience aux seconds de leur exploitation au seul profit du « Capital ». Fort de ce principe, beaucoup d'étudiants, et parmi eux Robert Linhart et Leslie Kaplan, s'embauchent à l'usine. Les deux réalisent cet engagement en 1968, en janvier pour Leslie Kaplan et en septembre pour Robert Linhart.

La similitude de leur parcours et leur première découverte du monde de l'usine au plus bas de l'échelle de production aurait pu aboutir à des œuvres littéraires proches. Mais il n'en est rien. Une différence essentielle entre Robert Linhart et Leslie Kaplan explique au départ leur vision différente du monde du travail qu'il découvre. Robert Linhart, forte personnalité politique, est le dirigeant du mouvement prochinais de l'Union des jeunesses

communistes marxistes léninistes, et, à ce titre, a déjà incité plusieurs de ses militants à « l'établissement ». Son épouse, par exemple est déjà en usine quand il rejoint Citroën. Il ne lâche pas ses responsabilités politiques mais, en plus, doit se montrer exemplaire dans son action à l'usine s'il veut garder toute crédibilité. La pression pour Leslie Kaplan est moindre : elle rejoint l'usine par conviction politique et devient en quelque sorte plus disponible et plus libre d'appréhender cette vie laborieuse et de la restituer ensuite.

Parler de parcours initiatique pour Robert Linhart est ainsi inadéquat. Fidèle à ses théories politiques qu'il ne cesse de développer au cours de réunions après son travail, il révèle parallèlement très tôt à ses compagnons de travail, son statut d'établi. De fait, il marque sa différence et ne peut s'intégrer complètement au monde de l'usine :

La seule vraie différence avec mes camarades d'usine – parmi lesquels se trouvent bon nombre d'ouvriers improvisés venus des campagnes ou d'autres pays-, c'est que moi, je pourrai toujours reprendre mon statut d'intellectuel. Je vis ma peine comme eux mais je reste libre d'en fixer le temps. (p. 81)

Au retour à sa vie de sociologue, la genèse de *L'Établi* devient ainsi incontournable, surtout après le succès du déclenchement de la grève dont il fut l'instigateur dans son atelier. Qui mieux que lui, et avec les responsabilités politiques qu'il a eu, serait à même de présenter une action d'établissement réussie ? *L'Établi* s'oriente ainsi, dès le départ, comme un livre militant, presque un ouvrage de propagande, même si sa parution a lieu dix ans après 1968, alors que les derniers feux de la Gauche prolétarienne qui avait succédé à l'U.J.C (M.L.) se sont éteints.

Le parcours initiatique de Robert Linhart est ainsi absent de ce livre. Au contraire, c'est bien lui, à travers le narrateur, qui va initier ses camarades d'atelier aux actions politiques et à la grève. Par contre, les camarades militants de Robert Linhart ont bien considéré son expérience à l'usine comme proche d'un parcours initiatique (« il va se rééduquer au sein du prolétariat ouvrier <sup>48</sup>») mais au sens que Mao donnait à l'initiation dans la Révolution culturelle dont ils se sentaient proches.

---

48 *Op.cit.*

## B – Dante au travail pour Leslie Kaplan

Le choc de l'usine est réel pour Leslie Kaplan. « La grande usine univers », théorisée, fantasmée se découvre brutalement. Perte de repères : « Les choses existent ensemble, simultanées » (p. 11). Le mystère qui entoure cette découverte où « l'usine, on y va », où « on « fait » des câbles, des pièces s'apparente à une quête mystique. Les personnages ne posent pas de questions et accomplissent chacun leur tâches d'une manière qui peut sembler parfois extatique : « La plupart des femmes ont un merveilleux sourire édenté » (p. 12). La vie devient alors monacale : « on prend le vélo à cinq heures du matin, dans le noir » (p. 16) , « On est nourrie de vérité, il n'y a que ça » (p. 18). Ce travail, que l'usage populaire qualifie souvent de « vraie vie » apparaît ici décrit comme si le narrateur s'y trouvait en dehors, étranger, dans une sorte de retraite, une attente, un purgatoire.

Ce parcours initiatique n'est donc pas sans rappeler celui de la *Divine comédie* de Dante Alighieri. Dans ce célèbre texte, Dante, égaré dans une forêt, doit traverser l'enfer et le purgatoire pour rejoindre le Paradis. Dans l'œuvre de Dante, cette quête est symbolisée par neuf cercles qui marquent chaque étape. Or, c'est de cette manière, en neuf cercles que Leslie Kaplan a organisé *L'Excès-l'usine*. Les allusions à l'enfer, par exemple, existent dès le début du « Premier cercle » telle qu'il est représenté dans la Bible : « tout est devenu déchet » (p.11). Le paradis est peut être alors symbolisé dans le « Neuvième cercle » par l'étrange phrase finale : « La petite fille soulève le bébé et lui demande : tu crois que je vais te tuer ? », avec la croyance populaire selon laquelle les enfants qui meurent vont directement au Paradis. Il est cependant plus probable que c'est la progression d'ensemble du texte qui conduise de l'enfer (le travail) à sa sortie, donc au paradis, comme l'atteste le début du dernier chapitre : « C'est dans un quartier populaire,

une vieille place, très belle. On boit un café à une table, sous les arcades » (p. 105). Le passage d'un cercle à l'autre est souvent constitué d'un changement d'usine (degré nouveau du purgatoire ?). La dernière phrase du « Premier cercle » est explicite : « Quand on arrive devant une usine qu'on ne connaît pas, on a toujours très peur » (p.23), ainsi que la première du « Troisième cercle » : « On est devant une chaîne de biscottes » (p. 35) ; du « Quatrième cercle » : « on va dans une usine qui fabrique des phares » (p. 45) ; du « Septième cercle » : « on est dans une usine ronde » (p. 81).

Le thème de l'enfer au travail n'est pas forcément une constante dans l'histoire de la littérature du travail. Michel Ragon<sup>49</sup> précise que cette vision est surtout l'apanage de visiteurs impromptus, d'écrivains étrangers à ce milieu ou de ceux qui intègrent l'usine sans y avoir été préparés par leur éducation. Gilbert Cesbron a écrit un ouvrage sur les prêtres ouvriers dont le titre est révélateur : *Les Saints vont en enfer*. Michel Ragon souligne d'ailleurs la proximité d'engagement entre les prêtres ouvriers et les établis de 1968. Citons encore la surprise que Madame de Sévigné évoque à Madame de Grignan en 1677, après avoir visité un atelier de forge : « Hier soir, à Cosne, nous allâmes dans un véritable enfer ».

Il est dommage que la proximité étonnante du texte de Leslie Kaplan avec *La Divine comédie* n'ait pas été évoquée à ma connaissance, ni lors d'interviews comme celle avec Marguerite Duras, ni dans des articles critiques, notamment celui de Maurice Blanchot dans *Libération*, cet écrivain ayant déjà publié une chronique littéraire sur Dante.

## C – Rituels de l'usine pour François Bon

Leslie Kaplan, en découvrant le monde de l'usine puis celui l'écriture, a accompli un double parcours initiatique. François Bon travaille déjà depuis plusieurs années lorsqu'il s'attelle à la rédaction de *Sortie d'usine*, qui constitue lui aussi le parcours initiatique d'un premier roman. Pour autant, même si le monde de l'usine ne le surprend plus, il est particulièrement attentif aux rituels qui président au travail et aux relations entre les ouvriers. Ces aspects qui vont bien au-delà des apparences traditionnelles qui décrivent le travail, sont les rapports des gestes infimes, noyés dans la banalité mais chargés de sens

---

49 *Op.cit.*

ou des extrapolations de situations qui confinent aux territoires du fantastique. Avec ces visions, c'est une véritable initiation qu'il propose au lecteur, dans son sens latin d'*initiare* ou *initium*, un « commencement », une « entrée » dans l'univers de l'usine.

Parcours initiatique déjà que le trajet jusqu'à l'atelier : voyages en métro ou en train, marche entre les stations, « c'était comme une étape », précise François Bon dans un chemin de croix innommé. Car, en même temps que les inévitables références mystiques qui peuvent traverser une telle quête de sens, c'est plus la justification prosaïque d'un quotidien que souligne l'auteur, comme dans l'exemple de la dernière rue qui aboutit à l'usine.

Il la savait, cette rue, comme si avant de s'engouffrer dans le turbin, il eût multiplié les repères où s'accrocher dans la microbiologie du visible pourtant là si pauvre, prendre le signe et le sauver du banal. (p. 18).

L'arrivée à l'atelier suscite déjà l'apparition d'autres rites : dire bonjour aux collègues, pointer, passer par le vestiaire, enfiler sa blouse, séries d'action toujours effectuées dans le même ordre et dont on ne remarque plus l'importance de leur accomplissement dans le quotidien des jours. Comme pour Dante, le franchissement des étapes importantes, des « cercles » est marquée par des actions symboliques que François Bon décrit minutieusement. Il en est ainsi pour le rituel des mains que l'on se lave en commun avec d'autres collègues au milieu de plaisanteries grasses :

Se lavant les mains ce contraste des bras très blancs, une peau amollie, les veines en fil de fer saillants, finissant dans la boule noueuse des mains, elles brunies, avec des traînées de savon pâte, à se frotter l'une l'autre pour se décrasser sous l'eau, en maillot ou les manches retroussées, il n'y avait pas, non, à interpréter ce déluge tout autour de l'obscène, on oublierait quelque chose. (p. 54)

Cette volonté à la fois de ne rien oublier mais également de se garder de toute interprétation, toute recherche d'un sens spirituel, philosophique serait ici incongrue. Pourtant, François Bon, dans cette même négation, dans l'emploi du mot « déluge » et de ses prolongements bibliques montre bien qu'il en a repéré toute la signification, y compris dans une allusion au geste ancien de Ponce Pilate : renoncement temporaire de la vie au dehors, trahison par nécessité au bénéfice de l'argent à gagner. Julie Gresh<sup>50</sup> a également relevé cette proximité avec un langage mythologique dans l'exemple suivant :

---

50 *Op.cit.*

Et à la fin du Passage, ce symbole si imposant dont on l'honorait [...] cette charge métallique qu'on accrochait ». L'analyse du champ lexical nous guide en tout cas dans cette direction : « symbole », « honorait », « périple ».

Mais elle insiste sur la nécessité d'une liaison dans tout parcours initiatique et, pour elle, la liaison est s'effectue entre l'expérience professionnelle et la l'écriture débutante de François Bon :

Cette notion de liaison est développée dans *Sortie d'usine* par l'idée de Passage : « La règle était pour tout le temps du passage une règle du bruit [...] Le Passage était par règle la fête extrême du bruit ». Que vient donc faire ici cette énigmatique majuscule qui ne peut que renvoyer au temps cyclique de la mythologie ? La littérature aurait-elle donc à voir aussi avec l'idée d'un parcours initiatique, dont les étapes seraient ritualisées?

François Bon ne déroule pas l'ensemble de son récit dans « neuf cercles » inspirés de *La Divine comédie* comme l'a fait Leslie Kaplan mais s'en approche dans les chapitres intitulés « Première semaine », « deuxième semaine », jusqu'à cette quatrième qui aboutira à son départ de l'usine. On peut trouver une similitude de cheminement, de « l'enfer » de l'atelier jusqu'à la délivrance et le « paradis » retrouvé, cette « joie sur le gouffre » comme il la nomme dans les dernières pages. «

Mais il arrive que ce quotidien, éternellement ressassé, produise des scènes qui frôlent au fantastique. Ainsi, le passage de l'ouvrier mort véhiculé à travers l'usine dans un tintamarre de bruit, occupe tout le chapitre « Deuxième semaine ». Rituel barbare s'il en est, la question n'est pas tant de savoir si une telle anecdote a été réellement observée par l'auteur mais plutôt qu'elle soit ici relatée comme telle avec une distance entre une fiction et la réalité qui devient de plus en plus fine. D'ailleurs, François Bon (qui a écrit, dix ans plus tard, un roman s'intitulant *L'Enterrement*) justifie ce qu'il nomme « cérémonie », « tradition » avec son existence dans notre vie courante : « Dans le civil, la mort avait bien des rites tout aussi abstrus : alors pourquoi pas ici, pour le pauvre gars qui clamsait sur place ? » (p. 93).

Le retour à une réalité bien plus proche du parcours personnel de François Bon marque la fin du parcours initiatique de l'usine mais le début d'autre chose, d'une prétention littéraire. Le narrateur exprimé jusqu'alors à la troisième personne fait place à l'auteur qui reprend l'initiative de sa propre pensée, cette fois-ci sans intermédiaire à

travers une diction à la première personne. Le mythe de la mort est encore présent mais aussi celui de la renaissance : « Ce tombeau est mien et pourtant vide » (p. 154).

Cette phase cruciale marque tout l'enjeu qui a traversé la littérature du travail, qu'elle soit paysanne ou prolétarienne mais dont le point commun est la restitution d'un monde vécu en apparence comme tellement éloigné de la littérature mais qu'il faut rendre par les mots. Plus encore que Robert Linhart qui a choisi le témoignage et de façon différente de Leslie Kaplan, François Bon exprime ce passage : « Enfin ne plus reculer, à force d'atermoiements, d'argutie dilatoires, face à cette peur de revoir les murs des anciennes habitudes. » (p. 157)

## D – Au bout du chemin

« Des littératures qui reposent sur du discours, de l'explication, ou sur de l'introspection ne me conviennent pas, je les trouve réactionnaires », écrit Leslie Kaplan<sup>51</sup>. C'est peut-être aussi pour la même raison que Dominique Viart, dans un texte intitulé *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*<sup>52</sup> évoque François Bon comme auteur dont l'œuvre résulte d'un parcours similaire : « c'est alors que l'œuvre prend conscience de son trajet et de son travail. ».

Là encore, les points de vue entre Leslie Kaplan et François Bon apparaissent proches. Au bout de leur parcours initiatique, c'est bien l'écriture qui semble s'imposer de l'inspiration ce qui a précédé. Si dans le cadre de *Sortie d'usine* et de *L'Excès-l'usine* des expériences réelles en usine aient été à leur origine, il importe alors peu, au bout du chemin, que ces actions soient tenues pour vraies ou inventées. L'exemple du « Passage » vers la mort de *Sortie d'usine* et de son aspect fantastique constitue un bon exemple : à la fin du parcours d'écriture, il reste un « roman » qui mélange des aspects réels ou transcendés. Mais il a bien fallu l'ensemble d'un parcours initiatique pour en venir à bout.

Ainsi, au parcours initiatique de l'usine, c'est substitué pour chacun de ces deux auteurs un parcours d'initiation à la fiction.

---

51 KAPLAN, Leslie, *Les outils*, P.O.L. 2003, p. 29.

52 VIART, Dominique, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* Publie.net, 2008, p. 35

Pour Robert Linhart, au bout du chemin, il y a eu le constat rigoureux d'avoir appliqué quelques théories politiques. Certaines circonstances, que Virginie Linhart explique, ont favorisé un silence à peine trois ans après la publication de *L'Établi*. On peut toutefois se demander si Robert Linhart, même sans ce silence, aurait eu d'autres éléments à rajouter à son témoignage sur les « établis ». Car, contrairement à François Bon ou Leslie Kaplan, il ne semble pas avoir eu d'autres vellétés d'écriture dans le même registre fictionnel que François Bon ou Leslie Kaplan. La carrière universitaire qu'il envisageait le rendait plus apte à la rédaction d'essais comme *Le Sucre et la faim*, publié deux ans après *L'Établi*.

## **VIII - La littérarité du monde du travail dans les trois récits**

### **A - Une reconnaissance littéraire difficile**

« L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la « littérarité », c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». Cette définition initiale de Roman Jakobson<sup>53</sup> présuppose l'élaboration de critères d'appréciation d'une œuvre littéraire. Ces critères de littérarité d'une œuvre ouvrent forcément à débats : doit-on établir une hiérarchie entre les genres ? Faut-il s'attacher à la conformité d'une œuvre par rapport à son genre ? On élude parfois ces questions dans un raccourci bien commode : une grande œuvre littéraire est avant tout celle qui résiste à l'épreuve du temps.

---

53 JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, 1973.

Gérard Genette a repris la question de Jakobson dans *Fiction et Diction*<sup>54</sup>. S'il précise que « Je peux certes considérer comme littéraire tout texte qui provoque chez moi une satisfaction esthétique », il propose ainsi deux critères (ou conditions suffisantes) de littérarité constitutive : l'un thématique (toute fiction est littérature), l'autre rhématique comprenant la poésie comme forme particulièrement codifiée de la littérature. Or, en même temps, Gérard Genette sait bien ce que sa proposition possède d'outrancier en laissant supposer que toute fiction est littérature. Il cite l'exemple d'un événement pouvant « être reçu et apprécié comme un objet esthétique indépendamment de la manière dont il est raconté ».

Sans entrer plus en détail dans la théorie de la littérarité, cette analyse de Gérard Genette semble suffisante pour apprécier la littérarité de nos trois œuvres, témoignage pour Robert Linhart, roman pour François Bon ou prose poétique pour Leslie Kaplan.

Dans le cas particulier de la littérature en prise avec le travail, la distance fictionnelle énoncée par Genette est souvent réduite mais cela n'empêche pas d'en apprécier la littérarité. Car justement pour Michel Ragon, la question de la littérarité appliquée à ceux qui ont écrit sur le travail est un sujet délicat. D'un côté, le caractère traditionnellement populaire de celle-ci est un frein à sa diffusion et à sa reconnaissance : au tout début de son imposante *Histoire de la Littérature prolétarienne*, il écrit :

Il existe une imposante bibliographie de la littérature d'expression populaire tOUNGOUZE, macédonienne, russe, allemande, basque, croate, kalmouze, mais si on recherche des livres traitant de la littérature populaire d'expression française, on ne trouve presque rien, sinon sur la littérature de colportage. [...] Depuis vingt ans, aucun ouvrage n'a été publié sur la question, et pourtant Dieu sait si l'on parle partout du peuple, si l'on se préoccupe de lui, si on prend son destin en main. [l'ouvrage a été publié initialement en 1974] Mais qu'il existe une littérature d'expression spécifiquement d'expression populaire, une littérature paysanne, une littérature prolétarienne, tout le monde s'en moque.

S'il semble indiscutable pour Michel Ragon que la littérature qui traite du travail soit une littérature d'expression populaire, cette difficile reconnaissance est due d'abord à la confusion des genres et des destinations (les lectorats) :

Il ne faut pas confondre la littérature d'expression populaire, c'est-à-dire qui exprime les idées, les sentiments, les mœurs du peuple et la littérature de

---

54 GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991.

diffusion populaire [...] : littérature de colportage jadis, romans populaires hier, romans-feuilletons, romans policiers, romans photos aujourd'hui ; soit ce que Richard Hoggart a fort justement nommé, « la culture du pauvre ».

Mais aussi cette difficile reconnaissance est liée à la désaffection dans lequel la littérature tient les écrivains qui écrivent sur le travail : celle-ci, pense Michel Ragon, est due à la bourgeoisie historique et récurrente de la littérature française, soucieuse de préserver ses pouvoirs :

La littérature Française souffre de cet embourgeoisement. Il n'existe aucune œuvre en France qui ne soit l'équivalent de celle de Faulkner, de celle de Caldwell, de celle de Dostoïevski. [...] Cette séparation radicale des deux cultures conduit en effet la littérature bourgeoise au ronronnement et la littérature prolétarienne à l'essoufflement.

A cet essoufflement correspondent plusieurs causes : la première est le « caractère inachevé et fatigué » des œuvres des écrivains-ouvriers que constate Michel Ragon : l'écriture survenant à la fin d'une journée souvent épuisante de labeur et qui rend difficile la construction opiniâtre d'une œuvre de longue haleine. Mais à cette difficulté s'ajoute les réticences des maisons d'éditions qui hésitent à publier des œuvres ayant trait au travail faute d'un lectorat défini.

Ce sont donc d'autres critères qui freinent l'appréciation d'une littérarité que ceux, théoriques, énoncés par Genette. Des éléments, liés à la réception auprès d'un monde littéraire global, dévaluent de fait l'évaluation du caractère littéraire des ouvrages issus du travail.

Pour en revenir à nos trois récits, la question de la littérarité n'a pas été soumise à la même pression que pour la littérature prolétarienne. En effet, dans le cadre des trois ouvrages publiés, c'est après être sortis de cette expérience du travail que nos trois auteurs écrivent sur celle-ci : leurs expériences professionnelles ont été courtes, leurs jeunesse et leurs bagages intellectuels les destinent à d'autres professions. C'est sans doute une des raisons qui leur ont permis un accueil plus favorable auprès des maisons d'éditions, dans leur rôle prospectif de déceler les talents littéraires de demain.

Ainsi, leur caractère littéraire préexiste par le choix de leurs publications dans des collections et chez des éditeurs pour lesquels une exigence de littérarité est indiscutable. Cependant, sur le site des Éditions de Minuit, si François Bon figure dans la catégorie

« romans » avec *Sortie d'usine*, Robert Linhart y demeure introuvable, juste répertorié parmi les auteurs réédités en collection « double », en quelque sorte la collection « poche » de l'éditeur qui compte aussi bien des romans que des essais de sociologues ou de philosophes. Les éditions P.O.L. ne proposent pas de collections mais revendiquent d'exister comme une maison d'édition de « littérature contemporaine ».

La littérarité des œuvres est indiscutable pour François Bon ou Leslie Kaplan sur des critères de genre (roman pour l'un, démarche poétique pour l'autre). De plus, l'éloignement du processus autobiographique, le travail de la langue et les références littéraires *a posteriori* pour les deux renforcent ce sentiment.

En revanche, Robert Linhart fait moins l'unanimité. Michel Ragon distingue en Robert Linhart un essayiste : « on a beaucoup parlé de *L'Établi*, par Robert Linhart mais il s'agit d'un document et non d'une œuvre littéraire<sup>55</sup>. ». Marguerite Duras, lors de son entretien avec Leslie Kaplan défend le livre de *L'Établi*, mais c'est plus par rapport au choc de la nouveauté, c'est-à-dire écouter pour la première fois depuis longtemps un auteur qui parle de l'usine et de ses conditions de travail. : « Quand j'ai eu fini le livre de Linhart, le bouleversement dans lequel j'étais, c'était celui de la connaissance<sup>56</sup> ». Pour autant, en écrivant son enthousiasme, Marguerite Duras apporte à Robert Linhart la caution d'un auteur dont la littérarité est reconnue.

Afin d'apprécier plus en détail la question de la littérarité pour ces trois textes, il faut d'abord les replacer dans le contexte historique de la littérature à la fin des années soixante-dix, puis étudier le style et les parallèles littéraires, les influences qui ont pu les marquer.

## **B - La question de l'époque**

On s'accorde à penser que les années soixante-dix ont continué à ressentir les thèses des acteurs du Nouveau roman qui débute à la fin des années cinquante. Depuis *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute (1956) et les théories d'Alain Robbe-Grillet

55

RAGON, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne*, Albin Michel, 1986, p. 294.

56 KAPLAN, Leslie, *Les Outils*, P.O.L. 2003, p. 213

évoquées dans *Pour un nouveau roman*, sept ans plus tard, le formalisme renforcé par le structuralisme universitaire, ont marqué l'environnement littéraire. Le développement des Sciences humaines a ajouté à cette hégémonie qui pourrait sembler comparable à celle que le Surréalisme imposa à travers André Breton dans les années trente : interdiction d'aborder certains thèmes, refus des manières traditionnelles de la littérature française sous prétexte d'un obligatoire renouveau.

Ce « *délai de carence propice à un redéploiement des données* <sup>57</sup> » a mécaniquement permis ce que l'universitaire Dominique Viart nomme « le retour du sujet <sup>58</sup> ». Il ne s'agit nullement du sujet en tant que thème d'un livre, source d'inspiration, mais bien de « narrateur », que celui-ci soit autobiographique et l'auteur de préciser que même chez les adeptes du Nouveau roman que « *Robbe-Grillet déclare n'avoir jamais parlé d'autre chose que de lui-même, Sarraute évoque son enfance* <sup>59</sup> »

Première conséquence : ce retour du sujet, du narrateur impliqué dans son histoire sous lequel l'auteur se laisse entrevoir (le fameux « *j'avance masqué* » de Georges Perec) est une démarche solitaire et individuelle. A l'époque où paraissent nos trois ouvrages, au seuil des années quatre-vingt, l'utopie collective dont mai 1968 fut l'élément déclencheur est encore vivace, notamment à travers les grandes causes de rassemblement autour d'un même idéal dans les années soixante-dix (la paix au Vietnam, le printemps de Prague, le coup d'état au Chili). Mais à la fin de la décennie les préoccupations quotidiennes (travailler et vivre du mieux possible) sont de retour, provoquant dans la littérature ce que Dominique Viart nomme « *l'individualisme morcelé du propos* ». Sous cet éclairage, on ne s'étonnera pas que chaque auteur semble avoir émergé d'un bloc dans la littérature, chacun avec ses propres préoccupations : Robert Linhart pour nous raconter son expérience d'établi, François Bon pour relier le travail et la littérature, Leslie Kaplan pour présenter l'usine comme un poème.

---

<sup>57</sup> NADAUD, Alain, *Roman français contemporain : une crise exemplaire*, Éditions du Ministère des Affaires Étrangères, 1993, p. 75.

<sup>58</sup> VIART, Dominique, *Portrait du sujet, fin de XX<sup>e</sup> siècle*, <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>.

<sup>59</sup> *Ibid.*

## C – La question du style

### 1 - Robert Linhart dans la tradition prolétarienne

L'originalité de la démarche de Robert Linhart est résumée dans la quatrième de couverture de son livre :

*L'Établi*, ce titre désigne d'abord les quelques centaines de militants intellectuels qui, à partir de 1967, s'embauchaient, « s'établissaient » dans les usines ou les docks. Celui qui parle ici a passé une année, comme O. S. 2, dans l'usine Citroën de la porte de Choisy. Il raconte la chaîne, les méthodes de surveillance et de répression, il raconte aussi la résistance et la grève. Il raconte ce que c'est, pour un Français ou un immigré, d'être ouvrier dans une grande entreprise parisienne.

Mais *L'Établi*, c'est aussi la table de travail bricolée où un vieil ouvrier retouche les portières irrégulières ou bosselées avant qu'elles passent au montage. Ce double sens reflète le thème du livre, le rapport que les hommes entretiennent entre eux par l'intermédiaire des objets : ce que Marx appelait les rapports de production.

Selon cette quatrième de couverture, si le projet initial de Robert Linhart n'est pas de raconter son expérience, l'immersion directe de l'auteur dans le sujet de son travail, d'une manière organisée et voulue au départ, constitue une originalité pour la littérature à défaut d'une réelle nouveauté, comme le souligne Michel Ragon dans son *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*<sup>60</sup>. Non seulement, l'écrivain ne laisse pas le monde s'offrir à lui à la manière de la plupart des auteurs du passé, mais il va au devant du livre qu'il veut écrire, même si la préoccupation politique de Robert Linhart, sa volonté de s'impliquer dans un vécu revendicatif est manifeste.

Un des attraits de ce livre réside sans doute dans sa vision encore insolite d'une usine et d'un taylorisme à la française, vue de l'intérieur. En effet, le narrateur ne s'éloigne que rarement de son lieu de travail, contrairement à la plupart des romans du genre où l'usine est souvent racontée de l'extérieur, cheminées fumantes et zones industrielles sans âme ou en extériorisant les conséquences du travail d'ouvrier (Zola, Vaillant). Ici le récit décrit avec réalisme ces intérieurs d'ateliers et surtout le fonctionnement quasi ininterrompu des chaînes, les cadences et le mouvement perpétuel des tâches qui se

<sup>60</sup> « Le mouvement qui a poussé des étudiants à se faire ouvriers chez Renault après mai 1968 se plaçait dans une même perspective que l'élan qui fit les prêtres ouvriers après la Libération. ».

réduisent à de simples gestes répétitifs pour les ouvriers. Le souci de restitution est affirmé dans la diversité des champs littéraires qui retracent l'espace, le bruit, le mouvement et les sensations éprouvées :

Escaliers. Couloirs encombrés de containers. Terrifiant vacarme des presses. Allées où foncent les caristes. Escaliers. Détours. Bouffées de froid. Bouffées de chaleur. Fenwicks. Salles encombrées. (p. 28)

Mais plus encore, l'envie de donner un sens philosophique à ce monde morcelé apparaît : « Dans les interstices de ce glissement gris, j'entrevois une guerre d'usure de la mort contre la vie et de la vie contre la mort. » (p.13).

Cette dualité entre description du monde moderne mais volonté aussi d'en trouver un intérêt humaniste jalonne le texte et les anecdotes. Par exemple, quand l'équipe d'ouvriers yougoslaves avance plus vite que la cadence imposée pour pouvoir s'offrir le temps d'une pause-cigarette. La possibilité d'évocation de ce livre atteint alors dans son contenu celle des romans, à savoir la perspective d'un réel effectivement ressenti, clairement visionné, sur lequel le narrateur et les personnages se meuvent, vivent, éprouvent et combattent ainsi que des héros de romans dans une visée humaniste.

Sans toutefois provoquer de rupture avec l'écriture classique du réalisme social, *L'Établi* renouvelle le genre plus par son contexte emblématique que par sa capacité d'innovation littéraire. *L'Établi* est, en effet, le premier livre écrit par un représentant de cette nouvelle génération qui a vécu 1968. Robert Linhart est en effet plus proche de la manière dont furent écrits les romans de la tradition prolétarienne : récits en forme de témoignages ou de chroniques, l'aspect romanesque ou l'esthétisme passant au second plan.

La littérarité de *L'Établi* aurait pu se construire à travers le parcours universitaire de Robert Linhart, normalien de la rue d'Ulm. Mais l'auteur ne fait aucune allusion à des références littéraires au cours de son texte. Il ne s'inspire pas plus du style des écrivains qu'il a étudié. Cette volonté d'être dans la « dénonciation de l'ordre bourgeois », comme le rapporte Virginie Linhart<sup>61</sup> rejoint en réalité les thèses énoncées depuis 1951 par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* où il dénonce notamment la collusion entre la bourgeoisie et la littérature. Pour cet aspect, Robert Linhart est donc tout à fait dans la ligne d'une littérature prolétarienne mais sa situation d'intellectuel et son refus de toute

---

61 *Op.cit.*

littérarité induisent paradoxalement une incohérence et une suspicion qui le desservent. Si Michel Ragon, spécialiste de cette littérature du travail, refuse à voir en Robert Linhart un écrivain susceptible de faire partie de son anthologie, c'est bien parce qu'il reconnaît cette ambiguïté.

## 2 - Le parti pris des choses de François Bon : la littérature ou rien

À peine la mention de roman tente de nous donner un aperçu de ce à quoi le lecteur doit s'attendre que l'incipit nous verse dans une histoire où le langage semble déstructuré de ses habitudes linguistiques : « Une gare qu'il faut situer, laquelle, n'importe il est tôt, sept heures un peu plus, c'est nuit encore. ». Élision d'article, narration impersonnelle, l'ensemble des procédés utilisés dès cette première phrase deviendra systématique dans la suite du texte. Il s'ensuit un effet de « transfiguration du réel<sup>62</sup> », la narration devient comme étrangère et il nous semble entendre le remue-ménage des pensées intérieures d'un narrateur. Celui-ci sera introduit, dès la deuxième phrase, par le pronom personnel de 3<sup>o</sup> rang indirect « Lui » (p. 7) et cette même imprécision sera relayée parcimonieusement tout au long du texte sans jamais nommer autrement le narrateur que par un « il » impersonnel.

Le narrateur, spectateur de l'accident, est comme placé en dehors de la situation et semble fondu dans le décor grâce à l'alternance du “ il ” qui le représente et d'un « il » impersonnel : « Il voyait » (p. 29) ; « Il fallait, faudrait faire vite » (p. 31).

---

<sup>62</sup>« La transfiguration du réel, ça doit bien encore relever du roman. » ROUAUD, Jean, *La Désincarnation*, Gallimard, 2001.

Le narrateur, nous prenant ainsi à témoin, relate les habitudes, les anecdotes, les comportements mais tout comme pour Robert Linhart, l'individu est nié, devient juste un ouvrier sans nom que le registre populaire dévalorise encore : « Le gars qu'ils ont mis à la place, c'était un immigré. Un Africain ils aiment bien prendre pour ces petits boulots là. » (p. 48).

Ce qui renforce la dépersonnalisation de ce roman, dépourvu de narrateur clairement nommé, c'est la place que prend l'usine qui devient alors une sorte de personnage à part entière, où les ouvriers seraient les organes de ce grand corps vécu de l'intérieur, d'où les rites pour sortir de l'usine et pouvoir exister à l'extérieur, hors du contexte du travail. Ainsi, le rituel pour se laver les mains en quittant son poste de travail (p. 54) mais, même en-dehors « de savoir dans le train, au supermarché du samedi, si celui dont cela se voyait qu'il était métallo, était chef, contremaître ou prolo rien qu'à ce semblant soucieux imbriqué sur le regard et la bouche. » (p. 57).

Or, c'est dans ce contexte où la routine du travail se délite dans les heures de grève que le narrateur semble se restituer sa personnalité et son passé. François Bon franchit d'ailleurs la porosité entre le narrateur et l'auteur jusqu'à confier des éléments autobiographiques : « ou bien le garage du grand-père, revenant de Paris, ramenant de l'usine une voiture neuve » (p. 128). Il est d'ailleurs étonnant d'évoquer ce lien précis entre *L'Établi* qui raconte la vie de l'usine Citroën et ce passage de *Sortie d'usine* qui évoque l'arrivée de l'automobile neuve dans le garage de la même marque tenu par la famille paternelle de François Bon. Nous pouvons y voir la preuve ou le symbole d'une certaine continuité d'époque et de ton.

Différemment du récit de Robert Linhart, *Sortie d'usine* revendique l'appellation « roman » sur la couverture. Or, initialement, la démarche paraît similaire, les deux livres ont une part autobiographique importante et constituent chacun *a priori* un témoignage et un panorama d'une activité de production industrielle et mécanique dans une usine. De plus, l'époque à laquelle se réfère chacun des livres s'inscrit dans le même paysage industriel et organisationnel. Mais ce qui aurait pu être un deuxième livre sur la condition ouvrière de l'époque prend l'aspect d'un parcours initiatique qui tente de transcrire une réalité ouvrière diversifiée vers un réel littéraire dans l'absolu.

La progression du temps de l'usine devient alors quasi-mystique : scindé de la première à la quatrième semaine, il marque les étapes à la fois d'une vie sociale dans laquelle se fondent les intérêts individuels (*première semaine*) mais aussi leurs transfigurations qui créent un nouvel espace presque liturgique avec le rituel de la mort (*deuxième semaine*). Le retour à la préoccupation sociale de l'époque, revendications et grèves (*troisième semaine*) n'est là que pour témoigner de l'impossible alliance entre cette réalité et la fiction que semble bâtir chaque jour l'usine comme un véritable personnage à part entière : il faut partir pour raconter ce roman (*quatrième semaine*).

C'est le jeu « d'inversion de la perspective » que note Dominique Viart. D'un côté, il signale que la fin de la réflexion structurale, notamment stigmatisée par la théorisation du nouveau roman, conduit dès la fin des années soixante-dix au « retour du sujet ». C'est particulièrement vrai pour François Bon qui passe d'un narrateur impersonnel inséré dans la description de l'usine au retour du « je » dans *Sortie d'usine*, qui plus est publié sous l'appellation roman et aux Éditions de Minuit, emblématiques justement du structuraliste véhiculé à travers l'école du nouveau roman. Toutefois, Dominique Viart signale que l'écrivain de cette époque, « héritier de l'ère du soupçon, est loin d'avoir reconquis la foi naïve dans les puissances de l'écriture ».

Mais c'est bien toutes les puissances de l'écriture et notamment à travers ses distorsions qui forment la capacité d'évocation de *Sortie d'usine*. Le rythme syncopé, télégraphique de la phrase devient alors un texte auditif, image particulièrement réaliste du trajet de travail effectué en banlieue, transport chaotique et pressé où la bousculade, l'indifférence des autres voyageurs est parfois magnifiquement mise en valeur par ces allusions tronquées : « Signal de fermeture des portes, le retardataire qui en fout un bon coup mais. » (p. 10). Citons aussi les enjambements qui montrent la pensée en mouvement du narrateur : « si rares sont les jours qui s'en démarque, de l'ordinaire. »

Si tous ces éléments issus du texte lui-même montrent une réelle recherche littéraire, c'est au-delà de *Sortie d'usine* que s'éclaire sa véritable littéarité, surtout à la faveur de l'exceptionnel foisonnement numérique dont François Bon nous gratifie dans ses sites Internet. Par exemple, dans la scène fantastique du « Passage » de l'ouvrier mort à travers les ateliers, comment ne pas penser à en le lisant à quelques uns des *Contes cruels* de Villiers de l'Isle Adam, à des nouvelles d'Edgar Poe, quelques pages du *Spleen de Paris* de Baudelaire ou des *Chants de Maldoror* Lautréamont, auteurs que

François Bon a toujours admiré et qu'il recense fréquemment dans son *Tiers-livre*. Il est aussi à noter comme pour Robert Linhart que l'opinion de Michel Ragon qui le considère plus justement que pour ce dernier comme un véritable écrivain « prolétarien » n'est pas plus adaptée. En effet, François Bon a toujours refusé cette étiquette « d'écrivain du travail » en raison d'un parti pris initial et sans appel : la littérature et rien d'autre. A la question d'un journaliste : avez-vous le sentiment d'appartenir à une famille d'écriture ? l'auteur préférait répondre : « à partir de quoi on écrit, d'un rapport à l'héritage, à la vieille passion pour le littéraire, réinvestie dans le pur instant<sup>63</sup>. »

### 3 - Excès d'usine, économie de mots chez Leslie Kaplan

Dès l'incipit (« L'usine, la grande usine univers, celle qui respire pour vous. »), les phrases suivent, épurées de toute notation superflue, décrivant *a minima* les situations, impliquant le narrateur dans une dépersonnalisation constante que Leslie Kaplan traduit par des pronoms indéfinis : « on est dedans » (p. 11) ou des discours impersonnels : « il n'y a aucune image, jamais » (p. 17). Le ton est donné. Le regard du narrateur, ses actions, ses sensations, ses sentiments seront restitués dans la brutalité avec laquelle ils se produisent : « On monte une boîte de vitesse » (p. 17), « l'infini est là. On regarde. » (p. 37). Pourtant, loin d'aller vers une littérature minimaliste, le projet de l'auteur s'oriente plus sûrement vers la recherche du mot juste ou de la tension qui fera que l'expression trouvera chez le lecteur comme un tremblement inapproprié mais fécond propre à recréer en quelques mots un univers : « On sort, au café la musique joue. Des images se détachent. » (p. 38).

Cette concision est semblable à la poésie japonaise des haïkus. Ce n'est pas tant par la forme (le haïku est la deuxième partie d'un poème plus vaste le tanka et est constitué de 17 syllabes avec une structure 5-7-5) que par l'esprit avec lequel cette poésie a trouvé son universalité : pouvoir exprimer une sorte d'instantané en apparence banal et précis mais qui montre en même temps le détachement du narrateur. Certains passages sont même parfois de parfait haïkus dans la structure 5-7-5 tels que la transcription en

<sup>63</sup> Entretien avec Frédéric Châtelain, publié dans la revue *Scherzo* en 1999.

syllabes occidentales le permet : « On marche dedans, / on est un peu soulevée. / Murs, parois, courbes. » (p. 24). Mais ces exemples sont rares et semblent involontaires.

Cependant, c'est bien le langage poétique qui est ainsi convoqué. Les répétitions sont nombreuses, expressions reprises, ressassées quelques lignes plus loin comme si la pensée devenait cahotante, empêchée, toujours obligée de revenir à un improbable et fuyant arrêt antérieur avant de reprendre les gestes de la chaîne. La lecture provoque ainsi un malaise devant cette dépersonnalisation, cette économie de vie que provoque l'usine.

Contrairement à François Bon et Robert Linhart, les ateliers, le travail sont évoqués par petites touches, d'une façon floue et imprécise : « Des bidons, des fils, des tôles sont empilés. Pièces et morceaux, l'usine. Les endroits, sont informes, il y a beaucoup de coins. Dans la cour, de la terre de l'herbe et toute cette ferraille entassée. » (p. 16).

La fatalité remplace la volonté de décrire : on y est, à quoi bon ? semble signifier le narrateur. Et c'est ainsi une sorte de description inversée qui désigne l'usine, par ses manques, ses non-dits, comme s'il s'agissait d'une empreinte en creux, une sorte de fossile dont ne subsisterait que la marque et qu'on tenterait malgré tout de restituer. Ainsi la chambre d'hôtel, ainsi les pauses, la cantine, toute une vie dérisoire qui se construit en marge du travail et qui ne sert qu'à le marquer plus encore : « réveil blanc, inhumain. Pas de repères, l'usine. On est précipitée. » (p. 60).

Il est manifeste que *L'Excès l'usine* tient plus du genre poétique que du roman et c'est ce qui marque son extrême originalité dans la transcription d'un univers que l'on tient pour la plupart du temps si éloigné de la littérature en général et de la poésie en particulier. Cette tension entre la banalité des actions du travail et l'univers organisé de l'usine fournit justement des images poétiques :

L'infini est là. On regarde.  
On est sur une banquette au dessus du sol, tendue.  
La chaîne est un peu haute. (p. 37)

La mise en page facilite également la reconnaissance poétique du texte. L'apparente prose des phrases courtes fournit des vers isolés, des strophes irrégulières qui ne sont pas dues seulement au hasard de la composition. La page 36 nous en fournit un bon exemple :

On est debout devant la chaîne des biscottes.  
Atelier à côté du four, il fait très chaud.  
Les biscottes passent rapidement.  
On a la tête dans un foulard.

De la chaîne on voit un coin où sont entassées des planches et des morceaux de tôle. On regarde, on regarde. Des planches et tôles et les trois lignes du coin. Il y a aussi des chiffons.

Sous les planches et la tôle, il y a aussi du ciment. Les planches et les morceaux de tôles vont dans toutes les directions.

Les chiffons sont faibles.

Dans cette page, la vie dans le filtre de l'usine se réduit ainsi symboliquement à partir d'un quatrain, puis d'un tercet, puis un groupe de deux vers pour finir par un vers isolé dont le dernier mot (« faibles ») s'il semble peu approprié à qualifier les chiffons vient pourtant clore admirablement cette diminution. Le jeu des répétitions « des planches et » fournit des rimes de même que les assonances « chiffons » et « directions ».

Ainsi, le travail littéraire de Leslie Kaplan est particulièrement élaboré et dans son approche descriptive possède des similitudes avec *Le Parti-pris des choses* de Francis Ponge qui déclarait dans *La Pratique de la littérature* qu'« une description parfaite c'est une façon de serrer les dents, une façon de ne pas crier. ».

Si la « description parfaite » semble être également la volonté de Leslie Kaplan, comme les écrivains Robert Linhart et François Bon, Leslie Kaplan tire son écriture du réel et de son expérience d'ouvrière. Et de même que pour ces deux auteurs, la traduction en écriture de son passé professionnel ne se fait pas immédiatement :

C'est-à-dire que j'ai mis très longtemps à pouvoir mettre des mots sur  
cette expérience, très très longtemps, il m'a fallu dix ans pour pouvoir dire  
quelque chose qui n'était pas anecdotique, qui n'était pas misérabiliste

raconte l'auteur dans une interview accordée à Marguerite Duras<sup>64</sup>.

Ainsi, tout comme Robert Linhart, il y a un souci de témoignage au plus près de ses années d'usine, mais également l'obsession de rendre compte avec précision de moments qui furent vécus dans leur intégralité de sentiments, c'est-à-dire une écriture qui ne se veut

---

64 KAPLAN, Leslie, *Les Outils*, P.O.L. 2003, p. 211.

pas un simple regard sur l'anecdote ou encore une vision déformée par l'opinion générale qui associe vie d'usine et paupérisation.

Or, cette envie de la « description parfaite » qu'évoque Francis Ponge, passe par le souci du détail. Ainsi dans un récent exposé sur son travail, Leslie Kaplan revient sur ce thème :

Le détail c'est ce sur quoi butera toujours une vision totalitaire du monde.[...] Je voudrais que la narration intègre les blancs, les silences, les trous, que ce soit sur la page, de façon typographique, ou par le dialogue, ou dans le récit. J'ai commencé à écrire vraiment, avec *L'Excès-l'usine*, j'ai voulu écrire usine, lieu totalitaire, total... et justement l'écrire avec des détails. Ne pas opposer un discours, une forme systématique, à cette organisation totalitaire, ce qui serait une façon de reproduire, de répéter ce qu'on refuse, mais l'écrire comme un « infini en morceaux »<sup>65</sup>.

La vision de Leslie Kaplan ne se réduit pas à une simple volonté de description, mais en y mêlant le « sens du détail » dans une signification plus profonde, voire politique, elle élabore ce qu'elle nomme « la différence entre le réel et la réalité, à penser comment écrire autrement que de façon naturaliste. ».

Cette exigence et cette réflexion, tout comme celle de François Bon montre la littérarité du texte qui ne se contente pas d'une transcription de l'usine mais d'une véritable réécriture, d'un nouvel univers reconstruit par les mots. Là encore, la proximité avec l'auteur de *Sortie d'usine* se révélera par la suite dans des épitextes, commentaires ultérieurs sur la genèse de *L'Excès l'usine*. Leurs lectures commune de Blanchot et de Rilke au moment même de l'écriture de leurs livres est étonnante. Leslie Kaplan explique à Marguerite Duras : « Vous savez, il y a une chose qui m'avait beaucoup frappée quand j'ai écrit *L'Excès l'usine*, c'est que j'ai découvert un certain nombre de livres parce que je lisais en écrivant, et par l'intermédiaire d'un livre de Blanchot, j'ai lu des choses de Rilke qui vraiment Dieu sait n'a rien à voir avec l'usine<sup>66</sup>. », tandis que François Bon note dans sa propre biographie deux ans avant la publication de *Sortie d'usine* « Découvre, choc majeur, l'œuvre de Maurice Blanchot, et entame à partir de cette œuvre un parcours raisonné et intensif de lectures, qui va se prolonger près de sept ans : Rilke, Bataille, Jabès, etc<sup>67</sup>. »

65 KAPLAN, Leslie, *Le détail, le saut et le lien*, conférence BNF de juin 2006, repris par [www.remue.net](http://www.remue.net)

66 KAPLAN, Leslie, *Les Outils*, P.O.L. 2003, p. 216.

67 BON, François, rubrique CV-Bio sur son site personnel [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net).

#### 4 – Variété de styles pour genres diffus

Au final, ces trois auteurs relatent leur expérience d'usine de manières bien différentes : poésie pour l'une, transfiguration romantique pour François Bon ou apparence d'une tradition prolétarienne pour Linhart. Pour autant leurs préoccupations se rejoignent : décrire le plus fidèlement possible leur expérience pour décrire une réalité vécue par tant d'ouvriers dans un univers qui leur fut commun. C'est une démarche humaniste donc qui se double d'une tentative scripturale importante. En ce sens, ils rejoignent Claude Simon (et son éditeur Jérôme Lindon qui devient aussi celui de Bon et de Linhart) qui déclarait : « le concret, c'est ce qui est intéressant, la description d'objets, de paysages, de personnages ou d'actions; en dehors, c'est du n'importe quoi.<sup>68</sup> ».

Mais, la démarche de Robert Linhart, si elle tend à tracer le réel avec fidélité, le reste en deçà de la portée plus intellectuelle que les deux autres écrivains. La question du style est en effet primordiale pour eux : Leslie Kaplan parle en effet de « noblesse de la banalité<sup>69</sup> » et François Bon explique : « ce que j'avais en tête, c'était une fascination purement esthétique<sup>70</sup>. ».

#### D – Déduire au lieu de montrer

Il n'est pas étonnant du moins pour deux de ces trois auteurs que la littérarité de leur texte soit reconnue au titre du « mérite esthétique » qu'évoquait Gérard Genette. Mais c'est bien leur formation d'intellectuels qui leur permet ce regard d'attention éclairée au monde. Leslie Kaplan évoque que la manière dont elle raconte la genèse de *L'Excès-*

---

68 DALLENBACH, Lucien. *Claude Simon*, Seuil, collection “ Les contemporains ”, 1988.

69 KAPLAN, Leslie. *Les Outils*, P.O.L. 2003, p. 213.

70 VIART, Dominique, revue des Sciences Humaines, 1999, repris sur site <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article307>

*l'usine* et la voie poétique qui en formera sa trame tient plus à un concours de circonstance, un hasard qui lui apporte une révélation :

Au moment où j'ai commencé juste à avoir l'idée de que je voulais écrire ce livre, il y a eu une grande rétrospective de Cézanne à Paris. C'était en été 78, d'ailleurs. Il y a eu une formule qui m'est venue : C'est l'infini par morceaux, et sans métaphore. Je me suis dit qu'il fallait passer de l'usine à Cézanne ou de Cézanne à l'usine... Cela m'a fait, je ne sais pas comment dire...une espèce... de révélation, parce qu'il me semblait que Cézanne avait un point de vue qui était un point de vue d'absence par rapport à tout<sup>71</sup>.

Si la conscience politique du normalien Robert Linhart semble l'emporter pour décrire l'usine au plus près de ce qu'il a vécu dans une tradition proche du « réalisme socialiste », les deux autres auteurs ont sans doute inconsciemment ressenti le besoin d'apporter un renouveau littéraire à la réalité sociale qui avait nourri de grands espoirs de changements après 1968 mais qui demeuraient dans une immobilité relative. Relever ces archaïsmes de l'usine mais le faire d'une manière différente résume leur intention commune. Julie Gresh dans *Le traitement de la fiction dans l'œuvre de François Bon*<sup>72</sup> résume ces proximités par des cohérences multiples dans les parcours de François Bon et Leslie Kaplan :

Une cohérence d'enjeux également dans la mesure où ces deux auteurs usent de la même vigueur à tenter de poser question au monde qui les entoure et, par là même, à réinvestir l'écriture de son poids idéologique.  
Cohérence de stratégie aussi dans la mesure où l'un et l'autre refusent un engagement qui soit thématique, témoignage : il ne s'agit pas de dire l'usine, la prison, le parking... Il s'agit de travailler le matériau des mots jusqu'à ce que l'écriture devienne usine, prison...  
Cohérence d'univers dans la mesure où les interviews permettent de mettre à jour des filiations, des intertextualités communes.

Ainsi, pour ces deux auteurs, au-delà de la préoccupation esthétique, il y a à la fois un refus de se laisser enfermer au départ dans une intention politique mais aussi de ne pas nier ce rapport au monde et donc à la *res publicae*. Leurs livres sont plus une déduction au final qu'une démonstration. C'est peut-être cet aspect qui marque le plus la différence avec leur prédécesseurs de la littérature du travail.

Dans une certaine mesure cet axe de déductibilité s'applique à Robert Linhart mais pour des raisons différentes : c'est aussi parce que les lecteurs de l'époque se souviennent de son rôle et de celui de ses camarades maoïstes, dix ans auparavant, que *L'Établi* sera lu avec intérêt. L'approche de son livre sera donc plus une manière de faire le

---

71

*Ibid.* p. 214.

72 *Op.cit.*

point à cette époque sur ce qui a changé dans les usines après 1968 que de lire un énième ouvrage sur les ouvriers.

Nouvelles manières, donc, nouveaux enjeux qui n'échappent pas à Michel Ragon. A la fin de son anthologie sur la littérature prolétarienne, dans un additif publié en 1986, il évoque avec passion cet espoir de renouveau qui constitue l'originalité de François Bon qui « renouvelle la littérature prolétarienne en utilisant un style plus proche de Claude Simon que d'Émile Zola. Langue superbe, dense, riche, qui ne dispense pas d'une grande précision dans la description du travail et des engins. C'est certainement l'un des livres les plus forts et les plus modernes, nés de l'usine et vus de l'intérieur de l'usine<sup>73</sup>. »

Sortie désormais d'un formalisme académique qui avaient prévalu jusqu'à la fin des années quatre-vingt, délivrée des vieux démons qui rendaient incompatibles littéarité et sujet du travail, cette littérature, au seuil des années quatre-vingt, semble alors véritablement novatrice. Il reste désormais à savoir qui reprendra ce flambeau mêlant sujet du travail et littéarité.

## **IX - Trois auteurs, deux éditeurs**

L'auteur d'un premier roman, confronté à l'entrée dans le monde éditorial choisit son éditeur souvent en fonction de ses goûts personnels, de l'impression qu'il en retient à travers ses propres lectures. Cette prédilection soumet l'auteur à des désillusions car l'image extérieure d'un éditeur est tributaire des collections qu'il présente, de la tradition qui a fabriqué sa renommée mais également des perspectives d'évolutions et d'éléments généralement inconnus du jeune auteur. C'est donc plus l'éditeur qui choisit cette rencontre entre son public habituel et un nouvel auteur. Cette partie focalise donc le regard sur l'intérêt que pouvait avoir ces éditeurs à éditer ces trois livres plutôt que d'effectuer uniquement le simple relevé des circonstances qui ont permis leur publication.

Si François Bon et Robert Linhart ont publié leur premier livre sous la direction de Jérôme Lindon aux éditions de Minuit, Leslie Kaplan a entamé en 1982 une longue

---

<sup>73</sup> RAGON, Michel, *Histoire de la littérature Prolétarienne*, Albin Michel, 1986, p. 295.

collaboration avec Paul Otchakovsky Laurens, alors Directeur de la collection P.O.L. chez Hachette et qui fondera quelques mois plus tard une maison d'édition indépendante.

## **A - Robert Linhart : un intérêt sociologique aux Éditions de Minuit**

« Dix ans plus tard, pour le Sagittaire, Robert me fit lire le manuscrit de *L'Établi*. J'en avais soupé des maos et de tout le reste. Sur mes conseils, il le proposa à Lindon qui le publia aussitôt. C'était tout à fait un livre pour Minuit <sup>74</sup>». C'est Raphaël Sorin, éditeur et critique, qui évoque ainsi la publication du livre de Robert Linhart qu'il connaissait bien : « Au lycée Louis-le-Grand, en hypokhâgne et khâgne, avec lui et Jacques-Alain Miller, nous formions un trio amical. »

En effet, un peu moins de dix ans séparent l'expérience de l'auteur en usine vécue quelques mois après les événements de 1968. Le contexte politique demeure en apparence inchangé : après la retraite de De Gaulle, puis la continuité de la politique conduite par Georges Pompidou, la gauche espérée avec François Mitterrand aux élections présidentielles de 1974 ne parvient pas à contrer la droite qui s'impose avec Valéry Giscard d'Estaing. En 1978, aux élections législatives, le P.S. dépasse pour la première fois le P.C.F. en nombre de députés mais la droite remporte encore la majorité.

Si on regarde plus en détail la situation des paris politiques, ce que l'on nomme l'extrême gauche a beaucoup souffert de la radicalisation violente de certains groupes, des interdictions de certains mouvements un mois après 1968 par décret du Président de la République comme celui que dirigeait Robert Linhart. La Gauche prolétarienne, qui lui avait succédé, s'est autodissoute en 1973 et les derniers résistants rejoignent les Brigades Internationales dans une fuite en avant de plus en plus violente d'où sera issue le groupe Action directe à partir de 1979. Les divisions internes ont fini par lasser les militants (comme le résume l'exclamation de Raphaël Sorin «J'en avais soupé des maos et de tout le reste»).

---

<sup>74</sup> SORIN, Raphaël, *Quand Robert Linhart parlait...* Blog *Libération* du 25/03/2008  
<http://lettres.blogs.liberation.fr/sorin/2008/03/jtais-parti-sur.html>

C'est dans ce contexte, en 1978, que les Éditions de Minuit et son patron emblématique depuis trente ans, Jérôme Lindon, accueillent le livre de Linhart dans la même tradition contestataire qui était une des caractéristiques de la maison depuis la signature du *Manifeste des 121*, contre la guerre d'Algérie, en 1960, à l'initiative de l'éditeur.

C'est donc dans cette lignée éditoriale que paraît *L'Établi* et non pas dans celle des écritures originales du Nouveau Roman qui assurent le succès des Éditions de Minuit avec Samuel Beckett, déjà prix Nobel, et Claude Simon qui le deviendra en 1985. En effet, Jérôme Lindon a toujours publié un grand nombre d'ouvrages de Sciences humaines et de Philosophie et ses collections comptent à la même époque beaucoup d'ouvrages de Pierre Bourdieu, de Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, 1972) dont les aspects sociologiques ou politiques rejoignent en théorie ce que Robert Linhart prouve par l'expérience de l'usine. Jérôme Lindon voit en Robert Linhart plus un essayiste qu'un romancier et il publiera deux ans plus tard *Le Sucre et la faim*.

L'intérêt des Éditions de Minuit place Robert Linhart du côté de l'analyse sociologique et, entre 1978 et 1980, il rejoint plus les auteurs de la collection « le sens commun » comme Jeannine Verdès-Leroux (*Le Travail social*) et Pierre Bourdieu (*La Distinction* et *Le Sens pratique*) ou encore Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*) tandis que Samuel Beckett, Robert Pinget, Michel Butor, ou Marguerite Duras continueront également à publier ces années-là.

## **B - François Bon : une exigence littéraire chez le même éditeur**

C'est également aux Éditions de Minuit que François Bon apporte le manuscrit de *Sortie d'usine* qui sera publié quatre ans après celui de Robert Linhart « *Après refus par une suite impressionnante d'éditeurs*<sup>75</sup> ». Cependant, pour celui qui avait abandonné ses études d'ingénieur Arts et Métiers, la motivation de Jérôme Lindon est tout autre que pour Robert Linhart, brillant normalien qui avait appliqué en quelque sorte les théories philosophiques et politiques à une pratique de l'usine. C'est sans doute l'apport littéraire d'un jeune auteur, lecteur éclectique de Balzac aussi bien que de Maurice Blanchot, qui le

---

75 BON, François, rubrique CV-Bio sur son site personnel [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net).

séduit : « *Sortie d'usine est né presque contre ma volonté, en quelques nuits, à partir de hantises qui me venaient, des mois après avoir quitté l'univers de l'usine, dans une période où mes maîtres étaient plutôt Blanchot, Jabès, Hölderlin* <sup>76</sup> ».

D'ailleurs François Bon reçoit le même traitement que Jérôme Lindon réserve à ses nouveaux auteurs de la veine romanesque, comme Jean Echenoz qui a publié *Le Méridien de Greenwich* en 1979. Dans un texte publié en 2001 à l'occasion de la mort de l'éditeur, François Bon explique : « Ce qu'on n'ose pas se dire entre auteurs, le deuxième manuscrit systématiquement refusé, jusqu'à s'apercevoir qu'il nous a à tous fait le coup, par principe. », affirmation qu'acquiescera également Jean Rouaud ou Jacques Séréna. Dans ce même texte, il montre aussi que Jérôme Lindon cite devant lui des anecdotes ou des références relatives aux écrivains de littérature française qu'il publie et non des essayistes : « Avoir voulu lui parler une fois d'un article de journal qui ne me plaisait pas : Beckett ne m'a jamais parlé une seule fois d'un article de presse. [réponse de Jérôme Lindon] ».

## **C - Leslie Kaplan : pour une autre vision de la littérature avec P.O.L.**

Ma vision de l'édition s'est ouverte et en même temps précisée. Je sais maintenant que la frontière ne se situe pas entre les livres difficiles et ceux qui s'adressent au plus grand nombre, mais entre les bons et les mauvais livres.

Ces propos de Paul Otchakovsky-Laurens, publiés en novembre 1982 par *Livres hebdo* sont tout à fait adaptés au projet littéraire de Leslie Kaplan dont il vient de publier *L'Excès-l'usine*. Ce projet n'est pas pour autant fixé pour l'auteur. Si elle revendique la simplicité de l'intention (« ce que j'ai voulu au départ, c'était écrire l'usine, cet endroit. Pas les actions qui s'y étaient passées, rien d'autre que l'endroit<sup>77</sup> »), elle y apporte sa propre

---

<sup>76</sup> Entretien avec Frédéric Châtelain, revue *Scherzo*, 1999.

<sup>77</sup>

KAPLAN, Leslie, *Les Outils*, P.O.L., 2003, p.211.

perception culturelle qui s'étend de Dostoïevski et Kafka à Blanchot ou Rilke (comme François Bon).

C'est sans doute cette revendication littéraire qui séduit l'éditeur, alors directeur de collection chez Hachette. Mais quelques mois plus tard, il crée sa propre maison d'édition P.O.L. et reprend à son compte *L'Excès-l'usine*. L'auteur accompagne ainsi l'éditeur depuis le début, ce qui vaut à Leslie Kaplan de figurer dans le « Top de POL » avec Camille Laurens, Olivier Cadiot ou Martin Winckler, selon un entretien entre Nelly Kaprielian et Paul Otchakovsky-Laurens<sup>78</sup>. Dans ce même entretien, à la question « Quelles ont été vos plus grandes joies d'éditeur ? », il place dans la même tirade son « étonnement » devant le texte de Leslie Kaplan et sa joie en découvrant *La Vie mode d'emploi* Georges Perec, publié quatre ans auparavant.

C'est bien la volonté de sortir de l'impasse de la « théorisation » qui pousse le jeune éditeur à fonder sa propre maison :

J'ai connu des moments, à la fin des années 60, où côté théorisation, ça y allait très fort. C'était oppressant et humiliant : j'avais constamment l'impression d'être un crétin, de ne rien comprendre, je me sentais largué en permanence. Je crois finalement que la théorisation peut faire perdre beaucoup de temps, et ce serait trop bête - même si un véritable auteur ne se laissera jamais écraser par la théorie. On n'écrit pas pour illustrer une théorie, ce sont les théories qui sont à la remorque des écrivains<sup>79</sup>.

Et c'est tout à fait l'esprit dans lequel Leslie Kaplan, mais aussi François Bon ont écrit leurs premiers livres. Il paraît d'ailleurs évident que Paul Otchakovsky-Laurens aurait pu éditer *Sortie d'usine* pour les mêmes raisons.

## **D - L'édition sort du formalisme par l'appréhension du réel**

Ainsi, au seuil des années quatre-vingt, le paysage éditorial se décentre vers une vision relativement nouvelle. En appliquant la pratique de l'usine à l'apport des théories culturelles qu'ils ont engrangées pendant leurs études, mais surtout de leurs lectures, Robert Linhart, Leslie Kaplan et François Bon apportent un ton neuf et une vision renouvelée de la réalité de l'usine.

Pour les Éditions de Minuit, éditeur emblématique du nouveau Roman à qui on reproche d'avoir immobilisé la littérature dans des théories, l'édition de Robert Linhart ou

---

<sup>78</sup> Revue *Les Inrockuptibles*, juillet 2002.

<sup>79</sup> *Ibid.*

de François Bon ne remet pas en cause une ligne éditoriale qui s'est toujours sentie à l'écoute des grands problèmes politiques et sociaux. Elle montre de surcroît que Jérôme Lindon sait rester à l'affût de toute nouveauté littéraire.

La création de P.O.L. par Paul Otchakovsky-Laurens permet de diversifier et d'asseoir le phénomène dans le monde littéraire de l'époque. Cet effet est amplifié par l'action même de ces éditeurs. C'est bien Paul Otchakovsky-Laurens qui fait découvrir *L'Excès l'usine* à Marguerite Duras : « Il lui envoie le livre de Kaplan, Duras souhaite la rencontrer<sup>80</sup>. » Des rencontres organisées permettent aux auteurs de se découvrir mutuellement : « La première fois que je suis venu, c'était pour *Sortie d'usine*, avec Leslie Kaplan, qui venait de sortir *L'Excès l'usine*<sup>81</sup> » dit François Bon en 2007 à propos des trente ans d'une librairie à Mantes.

Tout cela contribue à faire naître non pas un mouvement revendiqué comme tel mais un aspect de la publication alors novatrice que Leslie Kaplan nomme « le réel de la littérature » : « La littérature comme tout art, travail le réel, le réel particulier des mots et le réel du monde pris dans ces mots <sup>82</sup> ».

C'est à peu près dans des termes similaires que s'exprime François Bon : « Raconter des histoires est la fonction de la littérature pour faire surgir le réel, et le rendre inéluctable : rendre honneur à la tragédie par quoi nous sommes partie prenante de ce réel pour ce qui nous concerne au plus près, au plus nécessaire<sup>83</sup> ».

Ces échanges bénéficient à leurs éditeurs et renforcent une ligne éditoriale attentive aux mutations sociétales qui s'opèrent à la fois à la suite de mai 1968 (et c'est pourquoi *L'Établi* entre dans cette catégorie d'une nouvelle prose sociale) mais aussi liées aux difficultés économiques encore récentes des chocs pétroliers, et aux premiers effets de la productivité liée à la modernisation. A la question de sa politique éditoriale Paul Otchakovsky Laurens répond: « Elle consiste à suivre des auteurs, à accompagner leur œuvre, à vouloir faire bouger les choses. Il faudrait que chaque parution modifie sensiblement notre perception de la littérature, de la pensée<sup>84</sup> » Mais c'est aussi pour suivre les reflets mouvants d'une société en constante évolution.

---

80

*Ibid.*

81 BON, François, <http://www.tierslivre.net/krnk/spip.php?article154>

82 KAPLAN, Leslie, *Les Outils*. P.O.L. 2003, p.266.

83 BON, François, <http://www.tierslivre.net/krnk/spip.php?article154>

84 Interview parue dans *Le Matricule des Anges* N°6 du 15 février 1994

Cette mise en commun de trois livres qui paraissent au seuil des années quatre-vingt dans un désert relatif où la littérature peine à reconnaître le sujet du travail a non seulement permis à leurs auteurs de trouver un dénominateur commun dans leur volonté de transcrire le réel mais a également facilité un nouvel élan romanesque dont ont bénéficié les éditeurs qui les ont choisis : « Nous avons remplacé les romanciers comme témoins du réel <sup>85</sup>», indique Dominique Viart en reprenant les propos de Paul Veyne.

## X - Réception par le milieu littéraire

« Cohérence de réception puisque l'un et l'autre semblent bien embarrasser la critique. » Dans l'énumération des cohérences qui traversent les œuvres de François Bon et Leslie Kaplan, Julie Gresh<sup>86</sup> explique l'embarras commun qui a suivi la publication de *Sortie d'Usine* et de *L'Excès-l'usine*. Cet embarras est aussi évoqué par Bruno Bernardini dans la revue *Esprit*<sup>87</sup> qui mêle également Robert Linhart puisqu'une des tentations de départ a été de trouver des points communs à ces trois récits d'usine, sujet rarement évoqué et parus dans le court laps de temps de trois ans : « *Sortie d'usine* et *L'Excès-l'usine* ont d'abord été lu comme des remakes de *L'établi* de Robert Linhart. Ils ont d'abord été perçus comme des héritiers de ceux que l'on avait définis comme prometteurs « d'un nouveau-roman ».

Cette singularité et cette ambiguïté ont permis de conforter l'excellente réception littéraire de ces trois romans. En effet, le sujet du travail à l'usine n'avait pas connu de succès public depuis la parution d'*Élise ou la vraie vie*, roman de Claire Etcherelli paru en 1967, surtout après avoir été porté à l'écran en 1971. De plus la parution pour chacun d'entre eux de ce qui est leur premier livre leur confère un statut particulier qui rend la critique professionnelle attentive à leurs éventuelles parutions ultérieures.

---

85 VIART, Dominique, Portrait du sujet, fin de XXe siècle, <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>.

86 *Op. cit.*

87 N°182, en juin 1992.

## A – *L'Établi* : un succès durable

Les critiques à l'époque de sa parution en 1978 soulignent le rattachement aux œuvres du passé dont le livre semble se faire l'héritier. Ainsi, Bertrand Poirot-Delpech écrit dans *Le Monde* : « Je n'ai rien lu de plus atroce, de plus accusateur, dans la nudité, depuis *Une Journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne. Avec cette circonstance, que chacun peut trouver aggravante ou pas, que cela ne se passe pas en Sibérie, mais sous nos fenêtres, ni vu ni connu, à jet de boulon. ».

Maurice Nadeau renchérit dans *La Quinzaine littéraire* : « Comme autrefois *Germinal*, *L'Établi* prendra place parmi les œuvres marquantes de notre foutue époque. ».

C'est donc bien la critique sociale qui passe au premier plan dans *L'Établi* dès sa parution. En effet, dix ans après 1968, alors que les événements sont encore dans toutes les têtes, rien n'a vraiment changé sur le fond. Les gouvernements de droite qui se sont succédé n'ont pas remis en cause les structures industrielles. L'augmentation notable du chômage qui apparaît après la crise pétrolière de 1973 reste un phénomène suffisamment nouveau pour que le tissu économique continue à fonctionner avec les mêmes règles. Il atteint maintenant 5% de la population active<sup>88</sup> mais hélas, malgré le fait que ce taux a doublé en seulement quatre ans, nous ne sommes qu'au début d'une dégradation qui atteindra 12% en 1994.

Cette immobilité économique exacerbe les aspirations au changement que mai 1968 avait induit. La réaction de Bertrand Poirot-Delpech illustre bien cette différence. *L'Établi* de Robert Linhart est le premier livre d'envergure écrit par l'un des protagonistes actifs de cette époque. Ce caractère emblématique et la vision à la fois témoinnée et romanesque qu'il propose lui assure un succès public. On découvre alors Robert Linhart comme quelqu'un qui montre la réalité des usines, réalité qu'une amnésie semblait avoir effacée de notre champ romanesque sans doute en raison du peu de parutions de livre sur le thème du travail depuis dix ans.

La réception dans le milieu littéraire est également excellente. Les intellectuels semblent découvrir ce monde de l'usine qu'ils croyaient connaître. Ainsi Marguerite Duras : « Quand j'ai eu fini le livre de Linhart, le bouleversement dans lequel j'étais, c'était celui de la connaissance. Je croyais que je savais. En fait je ne savais pas<sup>89</sup>. ». Le succès

<sup>88</sup> Source INSEE : tendances longues du taux de chômage.

<sup>89</sup> KAPLAN, Leslie. *Les Outils*. P.O.L. 2003, p. 213

du livre de Linhart est dû au fait qu'il est le premier établi à raconter son expérience. Son appartenance au milieu intellectuel de l'époque facilite cette bonne réception ainsi que son passé de militant fondateur du premier mouvement pro-chinois. Dans cette unanimité de louanges, notons toutefois que Michel Ragon exprime quelques réserves : « On a beaucoup parlé de *l'Établi*, par Robert Linhart, mais il s'agit là d'un document, et non d'une œuvre littéraire<sup>90</sup>. » Cependant les réserves que formulent Michel Ragon tiennent plus au statut de l'auteur de *L'Établi* : « Linhart se situe dans cette famille des intellectuels à l'usine (provisoirement) dont nous avons vu au début de cet ouvrage qu'ils constituent une sorte de tradition<sup>91</sup>. ».

Mais pendant trois ans, Robert Linhart demeure celui qui a osé aller à l'usine et tenté de répondre aux revendications légitimes de la classe ouvrière. Cette perception donne une relative bonne conscience à un large lectorat.

## **B – François Bon : une envergure d'écrivain**

Dès la parution du premier roman de François Bon, la critique ne se trompe pas sur l'envergure d'écrivain : *Sortie d'usine* n'est pas un simple témoignage, un livre de plus versé au thème de la littérature du travail, c'est un ouvrage qui renouvelle le roman, comme l'exprime Daniel Rondeau, le 19 septembre 1982 dans le journal *Libération* :

Tout est dans ce livre : les blessures, la grève, le cigare de fin d'année, la mort machine, les bouffées d'air chaud, les odeurs de mazout, les simulacres, la perruque, les transpalettes, et surtout : le vide. *Sortie d'usine* est plus qu'un livre sur l'usine. C'est l'usine. L'usine – l'excès – le vide. Quant à François Bon, votre attention s'il vous plaît: c'est un écrivain.

Si les critiques au moment de la parution de *Sortie d'usine* soulignent cette appartenance de François Bon à la littérature, ce sont plus les nombreux articles et études universitaires qui jalonnent son parcours depuis vingt six ans qui reprennent le point de départ de *Sortie d'usine* comme élément déclencheur d'une œuvre. Et c'est bien cette cohérence qui apportera publication après publication une bonne réception de ce premier roman qui étonne parfois lui-même François Bon : « Mon brave *Sortie d'usine*, quinze ans

---

<sup>90</sup> RAGON, Michel. *Histoire de la littérature prolétarienne*, Albin Michel, 1986p. 294.

<sup>91</sup>

*Ibid*

après sa sortie en 1982, continue de trouver chaque année deux cent cinquante acquéreurs<sup>92</sup> ».

## C – Leslie Kaplan : l'hommage des plus grands

« L'usine – l'excès – le vide », Daniel Rondeau, dans son article sur *Sortie d'usine* de François Bon s'est-il inspiré du titre du premier livre de Leslie Kaplan qui paraît la même année chez P.O.L. ? Mais pour Leslie Kaplan, le projet littéraire semble se dessiner autrement, dans une économie de langage manifestement réfléchi et qui écarte d'emblée l'expression classique d'un témoignage au profit du parti-pris d'une œuvre littéraire, voire poétique.

Dans le choix tacite de cet écrivain pour l'hésitation du verbe, la structure du texte apparaît floue. Maurice Blanchot dans *Libération*, le 24 février 1987 exprime parfaitement cette difficulté :

*L'Excès-l'usine* a presque tout de suite cessé d'être un manuscrit, cessé d'être un livre. Dès la première page, il a dit ce qui ne pouvait être dit qu'en nous arrachant au dire.

Dès lors la conclusion d'un langage poétique s'impose et Maurice Blanchot insiste sur cet aspect dans le même article. :

Des mots simples, des phrases courtes, pas de discours, et au contraire la discontinuité d'une langue qui s'interrompt parce qu'elle touche à l'extrémité. C'est peut-être la poésie, c'est peut-être plus que la poésie.

Également enthousiaste, Marguerite Duras ressent l'originalité de la démarche de Leslie Kaplan et met en avant et sa juste restitution :

Et c'est parce que rien d'autre ne s'est interposé entre vous et l'usine, ni vous ni un autre, que vous y êtes arrivée, que vous avez parlé de ça, de l'usine, que vous avez vu qu'elle est un lieu fictif, une étendue irréaliste préposée à une activité vaine et sublime à la fois qui témoigne de toute l'activité humaine et de la sienne propre aussi bien que de celle d'écrire<sup>93</sup>.

---

92 BON, François, *Tiers Livre* <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article722>

93 KAPLAN, Leslie, *Les Outils*, P.O.L. 2003, p. 215.

Comme pour Robert Linhart, ce n'est pas le choix du sujet qui apporte un succès au livre. La réception par le milieu littéraire donne à ces écrivains une légitimité due aux qualités intellectuelles que l'on devine derrière ces premiers romanciers. Et c'est bien la suite d'une véritable carrière littéraire que le monde des lettres espère.

## **D – une réception durable**

Finalement, le point commun entre ces trois œuvres est sans conteste les traces que leurs publications ont laissées dans le paysage littéraire. Elles sont plus faciles à entretenir pour François Bon et Leslie Kaplan car *Sortie d'usine* et *L'Excès-l'usine* ont constitué le point de départ d'une œuvre régulière et qui se poursuit toujours. Mais elles demeurent vivaces pour Robert Linhart et la récente parution du livre de sa fille Virginie montre qu'il est d'abord présenté comme l'auteur de *L'Établi* comme si son récit appartenait désormais à un patrimoine littéraire reconnu.

L'embarras de la critique de l'époque qu'évoque Bruno Bernardini (« *Sortie d'usine* et *L'Excès-l'usine* ont d'abord été lu comme des remakes de *L'établi* de Robert Linhart. ») n'est que la transcription de la projection des œuvres à venir de François Bon et Leslie Kaplan et ne traduisait que la sortie difficile du formalisme des années soixante-dix. En bref : vers quelles directions allaient se diriger ces nouveaux auteurs ? Cet embarras n'est plus d'actualité mais renforce le fait que la littérature avait bien pris à l'époque un tournant esthétique dans la retranscription de la réalité sociale. Actuellement, *L'établi* paraît plus « daté », plus figé dans le présent de la narration de cette époque parce que ce livre n'a pu être suivi par d'autres qui auraient pu lui apporter une justification ultérieure.

## XI – Continuité du thème du travail chez ces trois auteurs

Dans l'histoire de la littérature du travail, peu nombreux sont ceux qui ont mené en parallèle une activité d'écriture relative aux métiers qu'ils ont continué à exercer. Même à l'âge d'or de l'école prolétarienne, ceux qui parvenaient à éditer dans le sillage de Poulaille ont, soit fini par abandonner leur activité salariée initiale au bénéfice de l'écriture, soit continué mais les œuvres issues de ce double « travail » ont présenté un « caractère inachevé, fatigué » comme le souligne Michel Ragon<sup>94</sup>.

Au seuil de ces années quatre-vingt, parmi nos trois auteurs, les deux « établis » Robert Linhart et Leslie Kaplan sont reparti depuis déjà dix ans vers leur statut d'intellectuel ou d'étudiants. Il restait François Bon dont la poursuite des missions d'intérim en tant que technicien soudeur hautement spécialisé pouvait demeurer possible. Mais ce dernier avait déjà repris un cycle d'études de philosophie dès 1980. Après la parution de *Sortie d'usine*, il opte très tôt pour la poursuite exclusive de cette voie littéraire, et bénéficie de bourses qui lui permettent de devenir pensionnaire de la prestigieuse Villa Médicis à Rome.

Le monde des lettres qui avait reçu avec enthousiasme chacun des trois ouvrages, attendait donc la suite de leur carrière d'écrivain. Il est intéressant dans le cadre de cette étude de savoir dans quelle mesure ces trois écrivains qui ont débuté en littérature avec le sujet du travail ont pu continuer à se référer à ce même thème dans leurs publications ultérieures.

### A – Le sujet du travail dans la suite des œuvres publiées

Chacun a eu cependant un destin différent dans le monde des lettres. Robert Linhart n'a publié qu'un seul essai *Le sucre et la faim*, toujours aux Éditions de Minuit, deux ans après *L'Établi* au retour d'un voyage au Brésil et n'a pas développé plus en avant une carrière littéraire.

---

94 *Op. cit.*

En revanche, François Bon a publié près de trente livres dont d'autres romans mêlant directement l'univers de l'usine (*Temps machine*, Verdier, 1992 et *Daewoo*, Fayard, 2004). Les rapports de l'homme, du langage et des friches industrielles constituent également l'un de ses thèmes de prédilections (*Paysage fer*, Verdier, 2000, *Billancourt*, Cercle d'art, 2004).

Leslie Kaplan n'a pas repris le sujet du travail d'une façon directe dans ses romans suivants mais son activité d'atelier d'écriture, constante depuis beaucoup d'années la laisse en relation étroite avec une réalité sociale dont les préoccupations liées au travail demeurent essentielles.

## **B – Appliquer le langage de l'usine à la littérature**

Il est intéressant de constater combien ces deux auteurs après s'être investi dans des ateliers d'usine, consacrent maintenant une grande partie de leur vie à des ateliers d'écriture. Est-ce seulement qu'une proximité de langage ?

Les ateliers d'écriture tels qu'ils existent en France depuis une vingtaine d'années sont destinés à un public varié et ont pour objet, non pas de révéler de nouveaux auteurs ou d'apprendre à écrire d'une manière littéraire, mais plutôt d'inciter les participants à une « écriture d'invention », selon les propres mots de François Bon qui a commencé « en 1991 une recherche continue dans le domaine des ateliers d'écriture<sup>95</sup> ». Le paysage social s'est emparé de ces ateliers dans diverses directions, à la fois pour animer la vie de quartiers réputés difficiles mais aussi pour permettre un accès à la culture pour des personnes exclues (dans les prisons, les hôpitaux psychiatriques, des associations de réinsertions). Dans le domaine scolaire ou universitaire, ils sont à l'exemple de ce qui se pratique depuis les années trente aux États-Unis. La large place laissée aux interventions d'écrivains dans les universités a favorisé l'émergence de *creative writing*. Faulkner et Raymond Carver ont contribué à leur reconnaissance mais aussi à leurs extensions en France.

François Bon et Leslie Kaplan interviennent (parfois en commun) pour l'ensemble des publics visés, c'est-à-dire aussi bien des exclus de la société que des étudiants.

---

<sup>95</sup> BON, François, rubrique CV-Bio sur son site personnel [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net).

François Bon a par exemple publié *La douceur dans l'abîme*, en collaboration avec le photographe Jérôme Schlomoff, fruit d'un travail réalisé avec des sans abris de Nancy, mais est également intervenu deux années de suite auprès d'étudiants à l'École nationale des beaux arts de Paris. L'écriture de *Daewoo* s'est également inspirée au départ d'un atelier d'écriture avec des anciennes ouvrières de cette usine. Ainsi, par cette implication sociale, le sujet du travail continue à venir inspirer ces deux auteurs.

Ce n'est donc pas seulement qu'une proximité de langage qui réunit ces partisans d'ateliers d'écriture en regard de leurs expériences d'ateliers d'usine. D'ailleurs l'inverse est également constaté. François Bon a parfois évoqué en termes d'études son rapport à l'usine : « c'est une bonne école sociologique des questions de symbole et de pouvoir<sup>96</sup> ». Mais si l'auteur de *Sortie d'usine*, *Temps machine* et *Mécanique* François Bon n'a jamais caché son goût pour le vocabulaire technique du monde de l'entreprise, plus étonnant est la réminiscence de son passé « d'établi » qui traverse Leslie Kaplan quand elle publie en 2003 *Les outils*, au sens de la boîte à outils transcendée qu'emporte un écrivain et qu'elle explique au début de sa préface :

On pense avec des livres, des films, des tableaux ; des musiques, on pense ce qui vous arrive, ce qui se passe, l'Histoire et son histoire, le monde et la vie,

Et cet *avec* signe une forme particulière de pensée qui tient compte de la rencontre, d'une rencontre entre un sujet et une œuvre, à un moment donné de la vie de ce sujet et de cet œuvre

C'est ce sens, *avec*, qu'il est dans ce livre question d'*outils* d'outils pour penser.

Comment ne pas penser en lisant cette « rencontre entre un sujet et une œuvre, à un moment donné de la vie » à l'expérience en usine qui a traversé la vie chez ces deux auteurs. En revanche, cette volonté de ne pas la limiter à une simple expérience sans lendemain semble être leur point commun et la porosité que chacun d'eux éprouvent devant l'ensemble d'expériences aussi disparates que celles d'écrire ou celles de travailler en usine inclut également un langage commun comme l'illustre François Bon :

J'aime bien le mot diffraction, comme pour ces matériaux inaccessibles, dans l'espace, dont on analyse la composition par diffraction de leur lumière. En reconstituant un espace de diffraction sur tel point précis du monde, on a peut-être une chance de retrouver cette possibilité littéraire qui nous fascine

---

96 VIART, Dominique, revue des Sciences Humaines, 1999, repris sur site <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article307>

toujours dans l'âge d'or du roman, du Quichotte à Proust, en passant par Balzac et Dostoïevski<sup>97</sup>.

## XII – Conclusion

La constitution d'une bibliographie de la littérature du travail de 1967 à 2007 a permis de révéler trois récits importants dont l'influence dans ce domaine continue à être présente près de trente ans après leur publication.

Auteurs nouveaux au seuil des années quatre-vingts, ils ont été les premiers à aborder le sujet du travail après le choc de mai 1968. Les exemples de Robert Linhart ou de Leslie Kaplan qui avaient décidé de « s'établir » en usine sont demeurés emblématiques d'une génération qui cherche maintenant à tirer des leçons de ces expériences et d'une époque où l'un des slogans entendus sur les barricades et dans les manifestations était « étudiants, ouvriers : même combat ». François Bon, dix ans plus jeune était alors lycéen : « en 1970, interne au lycée Camille-Guérin de Poitiers, bac mathématiques <sup>98</sup>,» mais a revendiqué par la suite une « période d'initiation politique » et sa « participation aux mouvements revendicatifs ou anti-impérialistes de l'époque ».

Cette influence politique fut importante pour saisir tout le cheminement intellectuel de ces écrivains en devenir, conscients des évolutions sociales qui suivent les accords de Grenelle et désireux d'y participer. Car saisir le réel dans son instantané mouvant, lui donner un sens, devint alors un moteur d'inspiration logique. Si Robert Linhart, demeure fortement marqué par une certaine continuité de la littérature prolétarienne, à l'image de Louis Guilloux ou Roger Vaillant, Leslie Kaplan et surtout François Bon qui « aura la chance de découvrir Edgar Poe, Jules Verne et Alain-Fournier en fin d'école primaire, Stendhal et Steinbeck au collège, puis Balzac, Kafka et Dostoïevski dès la seconde <sup>99</sup> », furent largement influencés par des lectures éclectiques d'auteurs qu'on considérait alors parfois comme « bourgeois ». Car ces écrivains qui furent ouvriers ne se destinent pas à rester dans la classe ouvrière.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> BON, François, rubrique CV-Bio sur son site personnel [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net).

<sup>99</sup> *Ibid.*

Cet accès à la culture universitaire constitue une rupture dans l'histoire de la littérature du travail. Aucune classe sociale populaire, y compris celle qui se destinait à retrouver le monde du travail en usine, n'avait jusque là pu bénéficier de ces ouvertures théoriques. Ces auteurs semblaient ainsi être déjà prédestinés, par leur insertion dans une époque nouvelle et par ces apports intellectuels, à exprimer autrement le monde du travail et de l'usine.

Premiers livres d'auteurs d'une nouvelle génération, les trois ouvrages marquent aussi une rupture dans leurs parcours : Robert Linhart, normalien, deviendra sociologue, Leslie Kaplan et François Bon feront de l'écriture leur métier. Toutefois, ces expériences professionnelles et leur narration ultérieure, au plus près de la réalité vécue, marquent une nouveauté dans l'univers de la littérature. Au point de départ d'une révolution sociétale, ces nouveaux écrivains ont su tirer une leçon du mouvement qui a suivi, montrer ce qui restait comme archaïsme dans le tissu industriel, mais également modifier par leur façon d'écrire l'immobilisme relatif de la littérature en proie à des questionnements théoriques récurrents depuis l'époque du nouveau roman.

Pour autant ces récits n'abordent pas la question autobiographique de la même façon que leurs aînés. Elle leur paraît secondaire dans la mesure où ils se considèrent comme un maillon parmi d'autres dans une grande chaîne sociale. L'aliénation, vécue, constatée, relatée, les place dans une vision qui les intègre mais les éloigne également de toute visée autobiographique. Il s'agit alors plus d'un parcours initiatique qui réunit à la fois leurs expériences et leurs écritures en devenir.

Livres nouveaux, *Sortie d'usine* et *L'Excès-l'usine* tentent, non pas de coller à la narration traditionnelle d'un sujet qui serait le travail pour en débusquer sa part de réel, mais, à partir de l'expérience vécue, de développer une nouvelle littérature : le sujet du travail est alors secondaire devant la volonté de formaliser par l'écriture l'appréhension du réel. Cette littérarité s'exprime ainsi plus dans la déductibilité que dans la démonstration.

Le temps de maturation de deux des œuvres demeure cependant important. Si l'expérience des « établis » suit la foulée de 1968, il faut attendre dix ans plus tard pour que le livre de Robert Linhart soit publié et le même délai pour Leslie Kaplan. François Bon raccourcit ce temps entre appréhension du sujet et traduction littéraire en moins de deux ans. Il serait important de continuer cette analyse temporelle car la suite des

publications sur le travail montre une relation de proximité beaucoup plus forte entre l'expérience vécue et sa retranscription par écrit : par exemple, en 2007, Charly Delwart n'excèdera pas quelques mois pour raconter son expérience professionnelle dans *Circuit*.

Ces trois ouvrages cependant sont liés par l'appréhension du sujet du travail : au fil des pages, dans les trois récits, le lecteur découvre le monde industriel de ces années soixante-dix. La modernisation tarde à venir. L'informatisation est totalement absente, l'organisation des entreprises semble demeurer éternelle depuis Zola : patron craint, inaccessible et reconnu, petits chefs despotes et pointilleux, ouvriers fondus dans une aliénation collective. Cette peinture des mœurs qui frôle la caricature et que l'on retrouve dans les trois livres délivre une part de vérité : rien n'a vraiment changé sur le fond et la perception qu'on se fait de l'usine même après les revendications de 68.

La publication de ces trois livres en apporte la conscience mais ne délivre pas un message négatif. Un espoir est né après les grandes grèves et l'on tente de rester dans le pragmatisme des revendications. De plus, la gauche vient à peine d'accéder au pouvoir avec l'élection présidentielle de François Mitterrand en 1981, renouvelant encore plus fort les attentes sociales.

En voulant coller au plus près du réel, nos trois auteurs répondent en quelques sorte à ces principes mais élaborent aussi un dessein plus grand en déplaçant le point de vue vers l'héritage d'un passé littéraire prestigieux, capable d'apporter par la réflexion les solutions que l'on tarde à trouver. Pour plagier le titre de l'exposition de 1937 qui fut consacrée aux « arts et aux techniques appliqués à la vie moderne », le sujet du travail qui reprend vigueur au tout début des années quatre-vingt peut être pareillement comparé à une « littérature appliquée à la vie moderne ».

En ce sens, ces écrivains donnent un nouvel élan à la littérature du travail. Les intellectuels de gauche peuvent donc être rassurés sur ce rapprochement entre ouvriers et étudiants car il prouve que ces mondes éloignés peuvent être miscibles : d'un côté, les intellectuels engagés dénoncent le monde de l'usine et apportent une certaine caution à la véritable littérature prolétarienne qui fut jusqu'alors méprisée et qui récusait souvent ses conditions de travail dans l'écriture. Cela semble contredire ce que constatait avec amertume Gilles Martinet dans le *Nouvel Observateur* du 7 mai 1973 : « En France comme ailleurs, la littérature prolétarienne n'a jamais produit que des écrivains de

seconde zone<sup>100</sup> » ou Michel Ragon : « littérature oubliée dès qu'elle apparaît<sup>101</sup>. ». La vision d'un réel nouveau s'impose : « Ça met en échec toute la littérature réaliste socialiste des cinquante dernières années », constate Marguerite Duras à son sujet<sup>102</sup>.

Avec ces trois livres parus au seuil des années quatre-vingt on pourrait alors croire que la question de la survivance de la littérature prolétarienne à travers ce nouveau ne se pose plus. Pourtant, s'il est indiscutable à cette époque que l'usine encore demeure la principale manifestation du sujet du travail, la classe ouvrière et les ateliers de productions, victimes de la recherche effrénée de la performance économique et technologique, seront parmi les premiers à décliner au point qu'Aurélie Filippetti retracera leur hommage en 2003 sous la forme d'un roman intitulé *Les Derniers jours de la classe ouvrière*. Cependant, avec François Bon et Leslie Kaplan, la littérature au sujet du travail a pris un élan beaucoup plus ouvert, lié de la connaissance d'un monde réel en perpétuelle mutation et qui se laisse raconter à la manière d'un roman, plutôt que la simple narration d'un quotidien passé au crible et qui laisse entrevoir la déliquescence de ses structures. Proche par sa précision aux « Mœurs de province » qui figurait en sous-titre de *Madame Bovary*, le sujet du travail devient alors pareillement capable d'être sublimé.

## BIBLIOGRAPHIE

### I - Bibliographie de la " Littérature du travail " de 1967 à 2007, par ordre chronologique

ETCHERELLI, Claire. *Élise ou la vraie vie*. Denoël, 1967.

PILHES, René-Victor. *L'Imprécateur*. Seuil, 1974.

LINHART, Robert. *L'Établi*. Éditions de Minuit, 1978.

ROBERTS, Jean-Marc. *Affaires étrangères*. Seuil, 1979.

---

100 RAGON, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne*, Albin Michel, 1986, p. 10.

101 *Ibid.* p. 26.

102 KAPLAN, Leslie, *Les Outils*. P.O.L. 2003, p. 215.

LETESSIER, Dorothée. *Le voyage à Paimpol*. Seuil, 1981  
 BON, François. *Sortie d'usine*. Éditions de Minuit, 1982.  
 KAPLAN, Leslie. *L'excès l'usine*. P.O.L. 1982.  
 GOUX, Jean-Paul. *Mémoires de l'enclave*. Mazarine, 1986.  
 CEUPPENS, Raymond. *Le retour du vivant*. Plein Chant, 1987.  
 ERNAUX, Annie. *La Place*. Gallimard, 1991.  
 BON, François. *Temps machine*. Verdier, 1993.  
 BOURDIEU, Pierre. *La Misère du monde*. Seuil, 1993  
 DAUTUN, Jean-Pierre. *Chroniques des non travaux forcés*. Flammarion, 1993.  
 SALVAYRE, Lydie. *La Médaille*. Seuil, 1993.  
 HOUELLEBECQ, Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Maurice Nadeau, 1994.  
 ROSSET, François. *Un subalterne*. Michalon, 1995.  
 LACOCHE, Philippe. *Des petits bals sans importance*. Le dilettante, 1997.  
 VIVAS, Maxime. *Paris Brune*. Le temps des Cerises, 1997.  
 SALVAING, François. *La Boîte*. Fayard, 1998.  
 WEGSCHEIDER, Alain. *Mon CV dans ta gueule*. Éditions Pétrelle, 1998.  
 JAUFFRET, Régis. *Clémence Picot*. Verticales, 1999.  
 NOTHOMB, Amélie. *Stupeur et tremblements*. Albin Michel, 1999.  
 SAUMONT, Annie. *Noir comme d'habitude*. Julliard, 1999.  
 VAUTRIN, Jean. *Le Cri du peuple*, Grasset, 1999.  
 BEIGBEDER, Frédéric. *99 Francs*. Grasset, 2000.  
 BEINSTINGEL, Thierry. *Central*. Fayard, 2000.  
 BON, François. *Paysage fer*. Verdier. 2000.  
 CHAUVIRE, Jacques. *Partage de la soif*. Le Dilletante, 2000.  
 DELAROCHE, Philippe. *Caïn et Abel avaient un frère*. L'Olivier, 2000.  
 EMMANUEL, François. *La Question humaine*. Stock, 2000.  
 JAUFFRET, Régis. *Fragments de la vie des gens*. Verticale, 2000.  
 LACOCHE, Philippe. *HLM*. Le castor astral, 2000.  
 PAGÈS, Yves. *Petites natures mortes au travail*. Verticales, 2000.  
 KAVIAN, Eva. *Autour de Rita*. le Castor astral, 2001.  
 LAURENT, Laurent. *Six mois au fond d'un bureau*. Seuil, 2001.  
 BERGOUNIOUX, Pierre. *Les forges de Syam*. Besançon : éditions de l'imprimeur, 2001.  
 BEINSTINGEL, Thierry. *Composants*. Fayard, 2002.  
 BIZOT, Thierry. *Ambition & Cie*. Seuil, 2002.  
 CRIMON, Jean-louis. *Verlaine avant-centre*. Le Castor Astral, 2002.  
 DUBOST, Jean-Pascal. *Fondrie*. Cheyne éditeur, 2002.  
 LEVARAY, Jean-Pierre. *Putain d'usine ! L'insomniaque*, 2002.

MAGLOIRE, Franck. *Ouvrière*. L'aube, 2002.

PICCAMIGLIO, Robert. *Chronique des années d'usine*. Pocket, 2002

PICCAMIGLIO, Robert. *La Valse dans le noir*. Albin Michel, 2002.

ARLIX, Eric. *Et hop !* AL Dante, 2003.

BRUNEL, Sylvie. *Frontières*. Denoël, 2003.

FILIPPETTI, Aurélie. *Les Derniers jours de la classe ouvrière*. Stock, 2003.

GREGOR, Jean. *Jeunes cadres sans tête*. Mercure de France, 2003.

JONCOUR, Serge. *Carton*. Eden Fictions, 2003.

KAVIAN, Eva. *Trois siècles d'amour*. Le Castor astral, 2003.

LEVARAY, Jean-Pierre. *Classes fantômes : chroniques ouvrières*. Le reflet, 2003.

PAILLARD, Jean-François. *Un monde cadeau*. Ed du Rouergue, 2003.

ROHR, Philip. *Vie Sauvage*. Arléa, 2003.

TAVARD, Guillaume, *Le Petit Grain de café argenté*. Le Dilettante, 2003

VIGOUROUX, François. *Monsieur le Président pourquoi nous as-tu abandonnés?* Puf, 2003

VIVIAN, Arnaud. *L'Entreprise*. La Découverte, 2003.

WEGSCHEIDER, Alain. *État dynamique des stocks*. Calmann-Lévy, 2003

BON, François. *Daewoo*. Fayard, 2004.

CHAUVIRE, Jacques. *Journal d'un médecin de campagne*. Le temps qu'il fait, 2004.

CRIMON, Jean-louis. *Rue du pré aux chevaux*. Le Castor Astral, 2004.

DESRUSSES, Louise. *L'Argent l'urgence*. P.O.L., 2004.

LACOCHE, Philippe. *Cité Roosevelt*. Mille et une nuits, 2004.

MAIER, Corinne. *Bonjour paresse*. Ed Michalon, 2004.

COLLECTIF. *Des Nababs et des Clowns*, nouvelles. Editions Vie et Cie, 2004.

EGLOFF, Joel. *L'étourdissement*. Buchet-Chastel, 2005.

MORDILLAT, Gérard. *Les Vivants et les morts*. Calmann-Lévy, 2005.

CALIGARIS, Nicole. *L'Os du doute*. Verticales, 2006.

PETITET, Vincent. *Les Nettoyeurs*. JC Lattes, 2006.

QUINTREAU, Laurent. *Marge Brute*. Denoël, 2006.

DELWART, Charly. *Circuit*. Seuil, 2007.

BEINSTINGEL, Thierry. *CV roman*. Fayard, 2007.

DU SORBIER, Thierry. *Le Stagiaire amoureux*. Buchet-Chastel, 2007.

FOURNIER, Gisèle. *Rupture*. Mercure de France, 2007.

MALINCONI, Hélène. *Au Bureau*. L'aube, 2007.

NOYELLE, Guillaume. *Jeune Professionnel*. Bartillat, 2007.

POMMIER, Lilas. *Licenciement pour faute*. L'Harmattan, 2007.

SALVAYRE, Lydie. *Portrait de l'écrivain en animal domestique*. P.O.L., 2007.

TOURNAYE, Guy. *Radiation*. Gallimard, L'infini, 2007.

WONG. Iris. *Héroïque*. Stock, 2007.

## II - Autres bibliographies

### 1 – Ouvrages de références immédiate

RAGON, Michel. *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*. Albin Michel, 1986, nouvelle édition augmentée. 330 p.

COLLECTIF. *Salariat : dépôt de bilan. Images brouillées du travail, de la classe ouvrière et du chômage dans la littérature et les sciences humaines. Choix bibliographique 1918-2004.*

Cette étude est scindée en deux dossiers :

- *Le Roman prolétarien : 1918-1975*
- *1975-2004 : le roman est-il encore au travail ?*

Ce dossier édité par un collectif de libraires en 2004 s'est révélé essentiel pour notre étude, non seulement par la quantité de leurs références mais aussi par la qualité des analyses sur le thème de la " Littérature du travail ". Cette étude proposée gratuitement dans les vingt-huit librairies participantes est également disponible sur le site Internet de la librairie *Ombres Blanches* (Toulouse).

[http://www.ombres-blanches.fr/pub/repere/faits/niv4.php?id\\_dossier=949](http://www.ombres-blanches.fr/pub/repere/faits/niv4.php?id_dossier=949)

[http://www.ombres-blanches.fr/pub/repere/faits/niv4.php?id\\_dossier=1040](http://www.ombres-blanches.fr/pub/repere/faits/niv4.php?id_dossier=1040)

### 2 - Liste des articles de périodiques par ordre chronologique :

MARTY, Marcel. *L'Entreprise au miroir de trois romans français contemporains. La Voix du regard*, 2001, n°14, p.172-180.

PLUYETTE, Cyril. *Cadres et écrivains, comment font-ils ?*

*Management*, 2003, n°95, p.94-98

MORIN, Sandrine. *Ce qui est tendance en librairie : l'entreprise.*

*Lire*, 2003, n°318, p.33.

LAROCHE, Hervé. *L'actualité littéraire de l'entreprise vue à travers quelques parutions récentes. Gérer et Comprendre*, 2004, n°75, p.50-56.

ENGELIBERT, Jean-Paul. *Le nouvel esprit du travail dans quatre romans français.*

*TRANS*, 2007, n°4.

ARTUS, Hubert. *La fiction française en plein travail.*

*Nouvelle Vie Ouvrière*, 2007, n° du 5 octobre.

FAIRISE, Anne. *Des salariés qui trempent leur plume dans l'acide.*

*Liaisons Sociales*, 2007, n°87, p.26-27

MAISON, Olivier. *Ces romanciers qui démasquent le néolibéralisme.*

*Marianne*, 2007, n° 540, p.78-80

ROUSSEAU, Christine. *Ecrivains entrepreneurs*

*Le Monde*, 2007, n°19543, Supplément hebdomadaire *Le Monde des Livres*, p 4.

COLLECTIF. *Tendance 07 : Le boulot. Les Inrockuptibles*, 2007, n°612, p.48.

#### Autres études :

BEROUD, Sophie. *Le Roman social, Littérature, histoire et mouvement.* De l'Atelier, 2002. 287p.

DELANNEE, Françoise. *Le Thème du travail dans l'autobiographie* (choix bibliographique), 2004, *WebLettres*, dossier n°194 (consultation du 14 septembre 2007)

[http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id\\_article=266](http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id_article=266)

GEFFRAULT, Alain. Le Monde de l'entreprise (Choix bibliographique)  
2004, *WebLettres*, dossier n°255 (consultation du 14 septembre 2007)  
[http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id\\_article=334](http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id_article=334)

SAENEN, Frédéric. *Ecrire le travail aujourd'hui ; une littérature néo-prolétarienne est-elle possible ?* Jibrile , dossier " prolétariat ", non daté (consultation du 18/12/2007)  
<http://www.revuejibrile.com/JIBRILE/PDF/ECRIRE.pdf>

Notons aussi qu'une recherche particulièrement intéressante a été effectuée au siège de la Confédération Générale du Travail, à Montreuil (auprès de Jean-Pierre Burdin, responsable national de l'activité culturelle). Cette piste de travail, non formalisée mais cependant très riche d'informations mériterait le concours d'un archiviste.

### **3 - Bibliographie de Robert Linhart**

*Lénine, les paysans, Taylor. Essai d'analyse matérialiste historique de la naissance du système productif soviétique*, Le Seuil, 1976).

L'Établi, Éditions de Minuit, coll. « Double », Paris, 1981, Poche, 178 p. (ISBN 978-2-7073-0329-5)

Division du travail, actes du colloque tenu à Dourdan en mars 1977 par le Groupe de sociologie du travail, le Groupe lyonnais de sociologie industrielle et le Centre de recherche en sciences sociales du travail (Galilée, 1978).

*Le Sucre et la faim*. Enquête dans les régions sucrières du Nord-Est brésilien (Minuit, 1981).

Différents articles sur la question des conditions de travail (cf. notamment « Syndicats et organisation du travail : un rendez-vous manqué », \*Sociologie et sociétés, vol. XXX, n° 2, automne 1998).

#### **3-1 Bibliographie sélective sur *L'Établi***

Edition originale : LINHART, Robert. *L'Établi*. 1978.

Edition utilisée : Éditions de Minuit, Collection double, avril 1989, 179p.

Hess, Rémi, *Sociologie d'intervention*, Presses universitaires de France, collection le sociologue, 1981, p.171-172.

Linhart, Virginie. (fille de Robert Linhart), *Le jour où mon père s'est tu*.  
Seuil, collection " H.C. Essais ", 2008, 175 p.

#### **4 - Bibliographie de François Bon**

*Sortie d'usine*, roman - Minuit, 1982.

*Limite*, roman - Minuit, 1985.

*Décor ciment*, roman -Les éditions de Minuit, 1986.

*Le Crime de Buzon*, roman - Minuit, 1988

*Un fait divers*, roman - Minuit, 1994

*La Folie Rabelais*, essai - Minuit, 1990 ISBN 2707313505

*Calvaire des chiens*, roman- Minuit, 1990 ISBN 2707313513

*L'Enterrement*, récit - Verdier, 1991 - repris Folio 1994, réédition Folio 2004

*Temps machine*, récit - Verdier, 1992

*Dans la ville invisible*, roman - Gallimard Jeunesse, 1993, prix Télérama

*Un fait divers*, roman - Minuit, 1994

*C'était toute une vie*, récit - Verdier, 1995

*Parking*, Minuit, 1996, ISBN 2707315524

*30, rue de la Poste*, roman - Seuil Jeunesse, 1996

*Impatience* - Minuit, 1998 ISBN 2707316253

*Autoroute*, roman - Seuil Jeunesse, 1998

*Dehors est la ville*, essai sur Edward Hopper - Flohic, 1998

*Tous les mots sont adultes*, méthode pour l'atelier d'écriture - Fayard, 2000 - Édition revue et augmentée en 2005

*Paysage fer*, récit - Verdier, 2000 - Prix La ville à lire

*Pour Koltès*, essai - Solitaires Intempestifs, 2000

*Mécanique*, récit - Verdier, 2001

*Quatre avec le mort*, théâtre - Verdier, 2002  
*Rolling Stones, une biographie* - Fayard, 2002 - Repris Livre de Poche 2004  
*Quoi faire de son chien mort*, théâtre - Solitaire intempestifs, 2004  
*Daewoo*, roman - Fayard, 2004 - Prix Wepler, Molière théâtre public en région  
*Billancourt*, sur des photos d'Antoine Stéphani - Cercle d'art, 2004  
*Petit Palais*, sur des photos d'Antoine Stéphani - Cercle d'art, 2005  
*Tumulte*, roman - Fayard, 2006  
*Bob Dylan, une biographie* - Albin Michel, 2007  
*Rock'n roll, un portrait de Led Zeppelin*, Albin-Michel, 2008

#### **4-1 Bibliographie sélective sur *Sortie d'usine***

Edition originale : BON, François. *Sortie d'usine*. Éditions de Minuit, 1982.

Edition utilisée : Éditions de Minuit, juillet 1985, 168p.

BON, François. *Le Tiers-Livre* (site internet personnel)

<http://www.tierslivre.net/>

BON, François. *REMUE.NET* (Site internet associatif, fondé par François Bon)

.

VIART, Dominique. *François Bon, étude de l'œuvre*. Bordas, Collection "Écrivains au présent", mars 2008. 191p

VIART, Dominique. *Portrait du sujet, fin de XX<sup>e</sup> siècle*, 1999. (page consultée le 18/04/2008)

<http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>

COLLECTIF. Cahier François Bon. *L'animal* n°16, 2004. pp.125-230

Quelques unes des études universitaires citées, en rapport avec *Sortie d'usine* :

GRESH Julie, *Le traitement de la fiction dans l'oeuvre de François Bon*  
mémoire de DEA à l'université de Censier (1999)

ROCHE, Anne, *François Bon et la diction du monde*, 2004,

étude parue dans *Studia Romanica Posnaniensia*, No 31/2004. de l'université de Poznan (Pologne)

## 5 - Bibliographie de Leslie Kaplan

Tous les ouvrages de Leslie Kaplan sont édités chez P.O.L

*L'Excès-l'usine*, 1982

*Le Livre des ciels*, 1983

*Le Criminel*, 1985

*Le Pont de Brooklyn*, 1987

*L'Épreuve du passeur*, 1988

*Le Silence du diable*, 1989

*Les Mines de sel*, 1993

*Depuis maintenant, miss Nobody Knows*, 1996

*Les Prostituées philosophes*, 1997

*Le Psychanalyste*, 1999

*Les Amants de Marie*, 2002

*Les Outils*, 2003

*Fever*, 2005

*Toute ma vie j'ai été une femme*, 2008

### 5-1 Bibliographie sélective sur *L'Excès-l'usine*

Edition originale : KAPLAN, Leslie. *L'excès l'usine*. P.O.L. 1982.

Edition utilisée : P.O.L. janvier 1994, 107p.

KAPLAN, Leslie. *Le détail, le saut et le lien*, conférence BNF de juin 2006, [www.remue.net](http://www.remue.net), consultation du 14/01/2008.

BLANCHOT, Maurice. Rubrique littérature, Libération du 24 février 1987.

DURAS, Marguerite. *Usine*. Entretien avec l'auteur. P.O.L. 1987.

(repris dans KAPLAN, Leslie, *Les outils*, P.O.L. 2003, p. 211-224)

## 6 – Autres ouvrages cités

DALLENBACH, Lucien. *Claude Simon*, Seuil, collection “ Les contemporains ”, 1988.

FLETCHER, John. *Claude Simon : autobiographie et fiction*. Critique, n° 414.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ?* Seuil, 2004

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 9.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987 (collection Points Essais, 2002).

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, 1973.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1974.

LEONI, Sylviane, *Initiation à la recherche documentaire*, Dijon, université de Bourgogne, 2007.

NADAUD, Alain, *Roman français contemporain : une crise exemplaire*, Éditions du Ministère des Affaires Étrangères, 1993.

ROUAUD, Jean, *La Désincarnation*, Gallimard, 2001

SARTRE, Jean-Paul, préface à *Aden Arabie* de Paul Nizan, Maspero, 1960.

VIANSSON-PONTE, Pierre, *La France s'ennuie*, Le Monde du 14 mars 1968,

## Tables des matières

|   |          |
|---|----------|
| Introduction.....                                       | 3        |
| <b>PARTIE I :</b> .....                                 | <b>6</b> |
| <b>Travail d'une bibliographie.....</b>                 | <b>6</b> |
| <b>I - Une bibliographie riche d'enseignements.....</b> | <b>6</b> |
| A - Une élaboration complexe.....                       | 6        |

|   |           |
|---|-----------|
| B - Analyse de la bibliographie de la « Littérature du travail » de 1967 à 2007, par ordre chronologique..... | 10        |
| 1 - Une exhaustivité relative.....  | 10        |
| 2 - Analyse chronologique.....  | 11        |
| <b>PARTIE II :.....</b>   | <b>13</b> |
| <b>Trois récits au seuil des années 1980.....</b>   | <b>13</b> |
| <b>I – Un contexte historique favorable à l'émergence de nouveaux talents</b>                                 | <b>13</b> |
| <b>II - Robert Linhart, <i>L'Établi</i>, 1978.....</b>  | <b>15</b> |
| A - Un auteur engagé avant mai 68.....  | 15        |
| B - Résumé de <i>L'Établi</i> .....   | 16        |
| <b>III - François Bon, <i>Sortie d'usine</i>, 1982.....</b>   | <b>19</b> |
| A - Usine, lectures, écriture : trilogie d'apprentissage du romancier.....                                    | 19        |
| B - Résumé de <i>Sortie d'usine</i> .....   | 21        |
| <b>IV - Leslie Kaplan, <i>L'Excès-l'usine</i>, 1982.....</b>  | <b>23</b> |
| A - Dans la lignée des « établis ».....   | 23        |
| B - Résumé de <i>L'Excès-l'usine</i> .....  | 24        |
| <b>V – Présences du travail, figures de l'ouvrier.....</b>  | <b>26</b> |
| A – aperçu historique.....  | 26        |
| 1 – Confréries du Moyen-âge.....  | 26        |
| 2 – Intérêt pour les métiers au siècle des Lumières.....  | 28        |
| 3 – Machinisme et romantisme au XIX <sup>e</sup> siècle.....  | 29        |
| 4 – Modernité et naturalisme à la veille du XX <sup>e</sup> siècle.....                                       | 31        |
| 5 – L'âge d'or de la littérature prolétarienne.....   | 32        |
| B - Solidarité ouvrière pour Robert Linhart.....  | 34        |
| 1- La découverte de l'atelier comme unité de base.....  | 35        |
| 2 – Le métier, refuge individuel.....   | 37        |
| 3 - Tous ensemble vers la grève.....  | 38        |
| C – François Bon : l'ouvrier comme un miroir.....   | 39        |
| 1 – Un univers d'ateliers identique que dans <i>L'Établi</i> .....  | 39        |
| 2 - Ce qui en chacun gît inexprimé.....   | 40        |
| D – Leslie Kaplan : irréalité de l'usine.....   | 42        |
| 1 – Présence du travail : un lieu suspendu.....   | 43        |
| 2 – figures impersonnelles des ouvriers.....  | 44        |
| 3 – Mélanger travail et non-travail.....  | 45        |
| E – L'aliénation comme point commun.....  | 45        |
| <b>VI – Le rapport à l'autobiographie :.....</b>  | <b>48</b> |
| A – Robert Linhart : témoigner pour l'ensemble des « établis ».....   | 48        |
| B – François Bon : une tentative de dépassement de soi.....   | 51        |
| C – Leslie Kaplan : l'indéfini pour se raconter.....  | 55        |
| D – La caution autobiographique.....  | 57        |
| <b>VII - Parcours initiatiques dans les trois œuvres.....</b>   | <b>59</b> |
| A – De la théorie à la pratique pour Robert Linhart.....  | 59        |
| B – Dante à l'usine pour Leslie Kaplan.....   | 61        |

|   |            |
|---|------------|
| C – Rituels de l'usine pour François Bon.....   | 62         |
| D – Au bout du chemin.....  | 65         |
| <b>VIII – La littérarité du travail dans les trois récits.....</b>                              | <b>67</b>  |
| A - Une reconnaissance littéraire difficile des sujets relatifs au travail.....                 | 67         |
| B - La question de l'époque.....  | 70         |
| C – La question du style.....   | 71         |
| <b>1 - Robert Linhart dans la tradition prolétarienne.....</b>                                  | <b>71</b>  |
| <b>2 - Le parti pris des choses de François Bon : la littérature ou rien.....</b>               | <b>74</b>  |
| <b>3 - Excès d'usine, économie de mots chez Leslie Kaplan.....</b>                              | <b>77</b>  |
| <b>4 – Variété de style pour genre diffus.....</b>  | <b>81</b>  |
| D – Déduire au lieu de montrer.....   | 81         |
| <b>IX - Trois auteurs, deux éditeurs.....</b>   | <b>84</b>  |
| A - Robert Linhart : un intérêt sociologique aux Éditions de Minuit.....                        | 84         |
| B - François Bon : une exigence littéraire chez le même éditeur.....                            | 86         |
| C - Leslie Kaplan : pour une autre vision de la littérature avec P.O.L.....                     | 87         |
| D - L'édition sort du formalisme par l'appréhension du réel.....                                | 88         |
| <b>X - Réception par le milieu littéraire.....</b>  | <b>90</b>  |
| A – <i>L'Établi</i> : un succès durable.....  | 90         |
| B – François Bon : une envergure d'écrivain.....  | 92         |
| C – Leslie Kaplan : l'hommage des plus grands.....  | 93         |
| D – une réception durable.....  | 94         |
| <b>XI – Continuité du thème du travail chez ces trois auteurs.....</b>                          | <b>95</b>  |
| A – Le sujet du travail dans la suite des œuvres publiées.....                                  | 95         |
| B – Appliquer le langage de l'usine à la littérature.....                                       | 96         |
| <b>XII – Conclusion.....</b>  | <b>99</b>  |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>   | <b>103</b> |
| I - Bibliographie de la " Littérature du travail " de 1967 à 2007, par ordre chronologique..... | 103        |
| II - Autres bibliographies.....   | 105        |
| <b>1 – Ouvrages de références immédiate.....</b>  | <b>105</b> |
| <b>2 - Liste des articles de périodiques par ordre chronologique : ..</b>                       | <b>106</b> |
| <b>3 - Bibliographie de Robert Linhart.....</b>   | <b>107</b> |
| <b>4 - Bibliographie de François Bon.....</b>   | <b>108</b> |
| <b>5 - Bibliographie de Leslie Kaplan.....</b>  | <b>110</b> |
| <b>6 – Autres ouvrages cités.....</b>   | <b>111</b> |
| <b>Tables des matières.....</b>   | <b>112</b> |