



HAL
open science

L'écrivain, un travailleur comme les autres ?

Sylvie Servoise

► **To cite this version:**

Sylvie Servoise. L'écrivain, un travailleur comme les autres ?. Aurélie Adler; Maryline Heck. Ecrire le travail au XXI^e siècle, quelles implications politiques ?, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp.55-66, 2016, Fiction/non-fiction 21, 978-2-87854-691-0. hal-02495215

HAL Id: hal-02495215

<https://hal.science/hal-02495215v1>

Submitted on 2 Mar 2020

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

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

Presses Sorbonne Nouvelle
8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris
Tel : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04
Courriel : psn@univ-paris3.fr

<http://psn.univ-paris3.fr>

Mise en pages : Nicole Valentin

Droits de reproduction réservés pour tous pays
© Presses Sorbonne Nouvelle, 2016
ISBN 978-2-87854-691-0

Aurélie Adler et Maryline Heck (éds)
**ÉCRIRE LE TRAVAIL AU XXI^e SIÈCLE
QUELLES IMPLICATIONS POLITIQUES ?**

collection
fiction/non-fiction 21


PRESSES
SORBONNE
NOUVELLE

L'écrivain, un travailleur comme les autres ?

Dire de l'écrivain qu'il est un travailleur peut signifier au moins deux choses : tout d'abord, le fait que, ne pouvant (ou très rarement) vivre de sa plume, l'écrivain exerce une profession rémunératrice, qui peut du reste s'avérer très éloignée des sphères littéraires ou culturelles. Cette « double vie » serait, si l'on en croit le sociologue Bernard Lahire, un des traits caractéristiques de *La Condition littéraire* : les écrivains se sont « résolus à faire de leur art une activité seconde – bien que souvent vécue comme principale – en prenant ce que l'on a coutume d'appeler un “second métier”¹ ». Une telle situation n'est ni nouvelle, ni occasionnelle, mais bien « pluriséculaire et structurelle² ». Elle peut être appréciée diversement par l'écrivain lui-même. Rousseau en faisait par exemple un gage d'indépendance, comme on le voit au livre IX des *Confessions* :

Rien de vigoureux, rien de grand ne peut partir d'une plume toute vénale. La nécessité, l'avidité peut-être, m'eût fait faire plus vite que bien. Si le besoin du succès ne m'eût pas plongé dans les cabales il m'eût fait chercher à dire, moins des choses utiles et vraies, que des choses qui plussent à la multitude, et d'un auteur distingué que je pouvois être, je n'aurois été qu'un barbouilleur de papier. Non non, j'ai toujours senti que l'état d'Auteur n'étoit, ne pouvoit être illustre et respectable qu'autant qu'il n'étoit pas un métier. Il est trop difficile de penser noblement quand on ne pense que pour vivre. Pour pouvoir, pour oser dire de grandes vérités, il ne faut pas dépendre de son succès³.

Tout y est – l'attachement à la liberté, le refus d'asservir sa plume au goût de la « multitude » et d'y sacrifier la vérité, la distinction entre un esprit désintéressé et un corps soumis aux basses exigences de la survie – jusqu'à l'insistance sur le fait que l'écriture tire sa grandeur précisément du fait de ne pas se faire « métier ». D'autres écrivains voient au contraire dans cette « double vie » une croix à porter. Songeons, par exemple à Kafka, qui notait ainsi dans son journal :

[...] Il me reste une grande terreur parce que je vois que tout en moi est prêt pour un travail poétique, que ce travail serait pour moi une solution divine, une entrée réelle dans la vie, alors qu'au bureau je dois, au nom d'une lamentable paperasserie, arracher un morceau de sa chair au corps capable d'un tel bonheur⁴.

1 Bernard Lahire, 2006, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, « Avant-Propos », p. 10.

2 *Ibid.*

3 Jean-Jacques Rousseau, [1782] *Les Confessions*, Livre IX, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 402-403.

4 Franz Kafka, *Journal*, 1911, cité dans B. Lahire, *op. cit.*, p. 518-519.

Le second métier est ici perçu non seulement comme une entrave à la création, mais aussi comme une sangsue qui aspire la force, la créativité, l'être même de l'écrivain qui peut avoir le sentiment de trahir sa vocation, au sens propre de ce à quoi, ce pour quoi, il se sent appelé. On trouve des plaintes semblables sous la plume de Maupassant, dans ses lettres à Flaubert¹ – figure exemplaire s'il en est de l'écrivain-rentier, que l'on aurait pourtant tort d'exclure de la sphère du travail.

En effet, l'écrivain-rentier, orfèvre du style, artisan de la phrase, « travaille » lui aussi la langue et le monde, et ce au sens premier du terme, c'est-à-dire qu'il les modifie pour créer autre chose. Mais il ne saurait faire de ce travail un « métier » au sens strict de ce qui est censé « donner des moyens d'existence à celui qui l'exerce ». C'est bien cette tension entre travail, action transformatrice, et métier, activité rémunérée, qui nourrit l'histoire des luttes sociales de l'écrivain, depuis celle visant à faire reconnaître ses droits d'auteurs à celles, plus récentes, des intellectuels précaires, voire de la fronde contre les pratiques d'Amazon.

Ce n'est cependant pas seulement en raison de cet écart, par ailleurs présent dans toute activité artistique, qu'on peut s'interroger sur le fait que l'écrivain soit un travailleur « comme les autres ». Ce qui semble distinguer les écrivains, et les artistes en général, c'est le fait que leur travail soit volontiers identifié, par eux et/ou par la société, à une vocation. Autrement dit, une activité qui réponde à un choix intime (propre à l'individu et intérieur), dans laquelle il se reconnaît au point de ne point envisager de vivre sans elle. De la prise en compte de l'activité, on passe ainsi à une prise en compte de la question du statut. L'écrivain serait alors, par opposition au travailleur qui exerce un métier pour vivre (« perdre sa vie à la gagner », le slogan est connu), un travailleur qui travaille avant tout pour lui-même et, en ce sens, un travailleur « heureux ». Mais cette hypothèse se heurte à son tour à plusieurs limites : d'une part parce que l'écrivain n'a pas l'apanage de la vocation (on associe de fait ce terme volontiers aux chercheurs, médecins, enseignants, cuisiniers...), d'autre part parce que cette vocation peut être vécue comme une malédiction, une contrainte d'autant plus impérieuse qu'elle est, précisément, intérieure – pensons au *topos* de l'écrivain enchaîné à sa table de travail, sous le joug d'une plume, ou désormais d'un clavier, impitoyable.

On l'aura compris, la question de savoir si l'écrivain est un travailleur comme les autres est vaste, complexe, et mobilise des arguments nombreux, parfois réversibles. Elle peut en outre être envisagée sous de multiples angles – sociologique, comme l'a fait, après Pierre Bourdieu et même contre lui, Bernard Lahire ou encore, dans une perspective très différente, centrée sur l'identité, Nathalie Heinich dans *Être écrivain. Création et identité*² ; historique et culturel (pensons à *Naissance de l'écrivain*³ d'Alain Viala) ; juridique, etc.

1 Maupassant à Flaubert, lettre datée du 21 août 1878, cité dans B. Lahire, *op. cit.*, p. 167 : « Mon ministère me détruit peu à peu. Après mes sept heures de travaux administratifs, je ne puis plus me tendre assez pour rejeter toutes les lourdeurs qui m'accablent l'esprit. [...] Je ne trouve pas ma ligne, et j'ai envie de pleurer sur mon papier. »

2 Nathalie Heinich, 2000, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.

3 Alain Viala, 1985, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit.

On s'en tiendra ici cependant aux interrogations que peuvent soulever les représentations de l'écrivain dans un certain nombre de « romans du travail » contemporains. Dans le monde du travail qu'il (d)écrit, quelle place l'écrivain se donne-t-il ? Selon quelle logique et à la faveur de quelle visée l'écrivain en vient-il à se représenter travaillant ? Pour donner à ces questions toute leur ampleur, il convient d'envisager le rapport de l'écrivain comme travailleur aux autres travailleurs. Il faut alors se demander plus précisément quelle position, quelle posture il est susceptible d'envisager par rapport à ceux dont il parle et, souvent, en faveur ou au nom desquels il parle – qu'il s'agisse de garder trace d'une culture en train de disparaître (la culture ouvrière par exemple) ou de dénoncer les injustices, les souffrances dont ils sont victimes.

Notre hypothèse est que cette figuration de l'écrivain au travail est éminemment politique en ce sens qu'elle semble avoir pour finalité ou pour ressort d'établir entre l'écrivain et les travailleurs un rapport horizontal dont il conviendrait d'interroger la teneur et les enjeux. Faut-il y voir un des effets des mutations que semble connaître l'engagement littéraire contemporain ? Si oui, quelles en sont les modalités et les significations ?

Pour tenter de répondre à ces questions, on s'appuiera essentiellement sur deux récits récents qui, malgré leurs différences, ont en commun de figurer, chacun à sa manière et dans une perspective qui lui est propre, l'écrivain comme travailleur : *Daewoo* de François Bon (2004) et *Portrait de l'écrivain en animal domestique* de Lydie Salvayre (2007). Dans le premier cas, le narrateur reconstruit, à partir d'entretiens qu'il dit avoir réalisés avec les ouvrières licenciées des usines Daewoo, l'histoire d'une violence inouïe au sens propre, non racontée et donc jamais entendue, celle de la fermeture brutale en Lorraine entre septembre 2002 et janvier 2003 des trois usines Daewoo. Il donne à lire cette reconstruction, racontant ses propres déambulations dans les usines vides et les villes aux alentours, ses entretiens avec les ouvrières, commentant, dans une perspective métatextuelle, ses choix narratifs et notamment son refus de la transcription, interrogeant, enfin, l'hybridité de son récit, composé de passages narratifs, de monologues retravaillés, d'extraits de journaux et de dialogues d'une pièce de théâtre sur le même thème. Lydie Salvayre retrace quant à elle, avec cette ironie féroce qui caractérise ses romans, la trajectoire d'une écrivaine précaire qui, pour des raisons financières, accepte d'écrire la biographie, ou plutôt l'hagiographie, de Tobold, « le roi du hamburger ». Mettant sa plume au service d'un « suppôt du capitalisme¹ » aussi répugnant que fascinant, et, par-là même, son esprit critique, et les « convictions politiques » dont elle se « drapait » autrefois au vestiaire², elle connaît une véritable crise existentielle : ne trahit-elle pas sa vocation, ses valeurs, l'idée qu'elle se faisait d'elle-même et de son rôle d'écrivain ?

Que signifient ces deux manières de figurer l'écrivain au travail ? Et que nous disent-elles des conditions du travail contemporain et des métamorphoses de l'engagement littéraire ?

1 L. Salvayre, 2009 [2007], *Portrait de l'écrivain en animal domestique*, Paris, Seuil, « Points », p. 26.

2 *Ibid.*, p. 144.

L'écrivain, un travailleur aliéné comme les autres (Lydie Salvayre)

Le titre du roman de Lydie Salvayre, *Portrait de l'écrivain en animal domestique* ne saurait être plus explicite : la narratrice, qui se compare à plusieurs reprises à Dow Jones, l'animal de compagnie de Tobold, est dans une situation d'asservissement et de dépendance complets à l'égard de son employeur, à la fois patron et maître, comme l'expose sans ambages l'*incipit* du roman :

J'avais le cou meurtri à cause de la laisse, et l'esprit fatigué de l'entendre me dire C'est noté ? vingt fois par jour C'est noté ? sur le ton qu'il réservait au personnel de service C'est noté ? Car je devais me rendre à l'évidence, j'étais à son service. Tenue de lui obéir, de l'admirer, de pousser des Oh, des Ah et des C'est merveilleux. Et j'avais beau me prétendre écrivain, j'avais beau me flatter de consacrer la vie à la littérature, j'avais beau me convaincre du caractère romanesque de la besogne que j'avais acceptée, inconsidérément, il n'en demeurerait pas moins que j'étais à la botte d'un patron promu par la revue *Challenge* leader le plus influent de la planète, lequel m'avait chargée d'écrire son évangile (c'était le mot dont il avait usé mi-amusé mi-sérieux), d'écrire son évangile contre rétribution, et la somme qu'il m'avait offerte était telle que je n'avais pas eu le cœur de la refuser¹.

Dans une situation précaire – visiblement, elle n'a pas de « second métier » – la narratrice met sa plume au service d'un homme qui incarne, *a priori*, non seulement tout ce qu'elle déteste personnellement (elle dénonce tout au long du récit sa vulgarité, son arrogance, son ignorance, sa misogynie), mais tout ce qui s'oppose à ce qui constitue d'après elle la condition d'écrivain, à commencer par l'indépendance, garante de toute liberté : « car j'étais une artiste et une artiste n'avait à recevoir d'ordre de personne, une artiste ne pouvait vivre son art à genoux, une artiste exigeait pour condition première sa totale liberté [...] ² ». On sent ici pointer l'ironie de la narratrice à l'égard de cette posture rousseauiste, non blâmable en soi, mais en complète contradiction avec l'attitude de soumission qu'elle adopte finalement très vite : « [...] je dodelinais du col puis m'inclinais lâchement en feignant un stupide acquiescement et même un stupide enthousiasme³ ». Cette ironie cependant, n'a pas le dernier mot : « Je m'écrasais comme le font ceux qui dépendent d'un autre pour vivre, et qui craignent, s'ils regimbent, de perdre leurs bénéfices. Fussent-ils minuscules⁴ ».

C'est bien la situation économique difficile où elle se trouve qui justifie cette soumission, et en ce sens son expérience vécue au travail n'est pas différente de celle des salariés que Lydie Salvayre faisait parler dans *La Médaille*⁵ quinze ans plus tôt : des hommes et des femmes qui n'avaient pas choisi leur métier par goût, mais par nécessité, et qui évoquaient, toujours sur un registre outrancier qui confinait à l'absurde, leur souffrances. Évidemment, l'auteur tourne en dérision la souffrance d'une jeune femme « contrainte » de vivre dans des hôtels luxueux et de fréquenter

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 17-18.

4 *Ibid.*, p. 18.

5 L. Salvayre, 1993, *La Médaille*, Paris, Seuil.

Robert de Niro ou Bill Gates¹. Évidemment, perce aussi la satire des milieux intellectuels « de gauche », souvent ex-soixante-huitards qui brandissent leur anticapitalisme et le viol de la syntaxe comme un étendard et jettent l'anathème sur ceux qui trahissent leur foi, mais ne dédaignent pas les avantages d'une vie confortable :

Et moi qui avais passé une partie de ma jeunesse au Café des Ormeaux à expliquer comment combattre le Capital par la pensée, moi qui m'étais toujours enorgueillie d'être un écrivain de la révolte, un écrivain qui violait la syntaxe, un écrivain qui saccageait le beau style pour en faire de la charpie, moi qui me flattais d'être une démolisseuse de la phrase, une terroriste de la narration, la progression ? fadaise ! Le dénouement ? foutaise ! la psychologie ? pfuit ! les conventions ? à balayer ? les personnages ? vieilleries d'un autre siècle ! un écrivain révolutionnaire quoi, bien que ce mot fit honte, moi donc, l'écrivain de toutes les rébellions, je n'osais dire merde de vive voix à un marchand de hamburgers².

Évidemment encore, c'est le mythe de l'écrivain rebelle et pur, ascète défenseur de la liberté, innocent, et donc contempteur, des corruptions du siècle qui est moqué. Les attermoissements de celle qui, pour la première fois de sa vie, met à l'épreuve du réel et de la pratique ses positions de principe peuvent également prêter à sourire.

Il n'empêche que le roman, derrière cette représentation de l'écrivain comme travailleur aliéné, analyse finement d'une part le processus même d'aliénation psychologique dont est victime l'individu en quelque sorte contaminé malgré lui par les discours qui, *a priori*, lui répugnent, qu'il soit écrivain ou non ; et que, d'autre part, il pose une question tout à fait pertinente dans le contexte actuel : l'écrivain peut-il se soustraire à la loi du marché, à l'envahissement de ce qu'André Gorz nomme, dans *Métamorphoses du travail*, « la rationalité économique³ » ?

On notera, en ce qui concerne le premier point, que la narration autodiégétique autorise une plongée dans l'intériorité de la narratrice qui relève lucidement toutes les petites compromissions, tous les accommodements avec elle-même par lesquels elle parvient à accepter ce qui pour elle était l'inacceptable. Se révèlent ainsi en creux les stratégies de Tobold et, derrière lui, de tout un système de « néo-management », pour non seulement obtenir ce qu'il veut de l'employé – en l'occurrence une hagiographie et, au-delà, l'Évangile du capitalisme – mais encore tout ce qu'il désire d'un employé docile, incapable de formuler la moindre opposition ou même d'exercer son esprit critique. Séduction, démonstration de force brute, saturation de l'espace communicationnel par des discours à la gloire du marché, confidences sur l'enfance, tous les moyens sont bons pour convertir la narratrice à la bonne parole de Tobold qui, lui-même, se compare volontiers à Jésus-Christ. La narratrice intériorise ce rapport de force, s'y soumet en soulignant le dégoût que lui inspire, pour elle-même, cette capitulation. Ce n'est du reste pas un hasard si revient à plusieurs reprises dans le livre le souvenir de la mère de la narratrice, femme battue, que lui rappelle la femme même

1 *Ibid.*, p. 25-26.

2 *Ibid.*, p. 74.

3 André Gorz, 2004 [1988], *Métamorphoses du travail. Critique de la raison économique*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».

de Tobold, Cindy¹, et à laquelle elle s'identifie volontiers. La narratrice partage en effet avec ces deux figures le même consentement à l'humiliation, qui provoque la perte de toute estime de soi et la conduit à penser qu'elle mérite un tel traitement parce qu'elle ne vaut rien – « un paillason² ».

Dans la sphère domestique comme dans celle du travail, ce sont donc bien les mêmes mécanismes d'oppression qui agissent, les mêmes relations perverses qui s'instaurent : la mécanisation, la déshumanisation des conditions de travail n'empêchent pas, et Lydie Salvayre est là pour le rappeler, le rapport personnel de domination, et particulièrement d'un homme sur une femme. Il s'agit du reste d'un rapport complexe, dont elle se garde bien de caricaturer les termes, tant il est vrai que la « victime » n'est pas dénuée d'auto-complaisance et cherche elle-même à justifier sa propre lâcheté – à moins que ce ne soit là, précisément le degré ultime de l'aliénation : l'aliénation consentie, et à laquelle le salarié œuvre lui-même³.

À cette analyse très fine des rapports humains informant les rapports économiques s'ajoute, une réflexion sur la possibilité – ou plutôt l'impossibilité – pour l'écrivain, et peut-être tout individu, d'échapper à la raison économique. Tobold ne finit-il pas par faire du *charity business*, de l'argent avec des bons sentiments ? Devenu prestataire de service, l'écrivain doit exécuter une commande bien précise (« relater tout bêtement les faits, les gestes et les paroles de l'homme le plus puissant de la planète⁴ ») et viser la satisfaction de son client. Le fait même que, pour que son travail reste secret, on la fasse passer pour une « escort-girl » signale, de manière on ne peut plus explicite, cette prostitution de la plume⁵. On lui demande, par là-même, non seulement de prendre sa place au rang des travailleurs comme les autres, d'intégrer le monde du marché régulé par l'offre et la demande, mais de diffuser cet ordre du monde en recueillant les paroles de celui qui le fait exister au plus haut point. « Scribe », « apôtre⁶ », ce sont là des fonctions de l'écrivain qui ne sont pas nouvelles, depuis l'écrivain d'Ancien Régime rattaché à la « clientèle » d'un grand seigneur⁷ à l'écrivain de parti ou de propagande. La narratrice sait d'ailleurs très bien que, sur ce point, sa situation n'est pas inédite : « je butais contre un dilemme qui était, semble-t-il, vieux comme le monde, battu et rebattu, archi-rabaché, archi-banal et

1 L. Salvayre, *Portrait...*, *op. cit.*, p. 34 : « Mais Cindy m'enveloppa d'un regard de compassion qui me rappela soudain celui de ma mère lorsque mon père nous terrifiait ».

2 *Ibid.*, p. 74.

3 On peut relever que cette aliénation se donne à lire de manière plus discrète que ne le sont les lamentations théâtrales de la narratrice, dans son rapport même au langage, à l'écriture, et à la culture : elle qui reproche à Tobold de « faire étalage » de sa fortune se surprend à faire de même pour son « érudition » (*ibid.*, p. 58).

4 *Ibid.*, p. 20.

5 Ce qui, notons-le, n'est pas pour lui déplaire : « Cela m'avait contrainte, pour que l'on croie au subterfuge, à me coiffer comme Chimène Badi, à me jucher sur des talons hauts de dix centimètres, à me vêtir de robes ultra-moulantes et à jouer (non sans y prendre goût) la fille délurée et enjôleuse, exhibant, sans lésiner, ses divers avantages. » L'aliénation consiste ici à donner à celui qui est dominé l'illusion d'exercer à son tour un pouvoir (en l'occurrence de séduction).

6 *Ibid.*, p. 26.

7 Nous renvoyons sur ce point à A. Viala, *La Naissance de l'écrivain*, chap. 2, « Les ambivalences du clientélisme et du mécénat », *op. cit.*, p. 51-84.

archi-romantique : Brutus et Érostrate, les mains sales, la tragédie de Lorenzaccio et le masque ignoble du vice qui colle à la peau du pur et s'insinue dans ses veines jusqu'à pénétrer son cœur¹ ».

Mais ce qui caractérise tout de même plus particulièrement la position de l'écrivain mise en scène ici, c'est d'abord la mauvaise conscience qui l'accompagne, une conscience historique, informée par l'autonomisation du champ littéraire d'une part et les désenchantements de l'engagement littéraire tel qu'il a été pratiqué au vingtième siècle d'autre part. C'est aussi le fait de voir évalués la littérature et le métier d'écrivain selon des critères purement économiques, en vertu desquels ils sont l'un et l'autre proches de zéro. Les écrivains ne possèdent en effet, dans la perspective marchande qui est celle de Tobold, aucune valeur, c'est-à-dire aucune utilité réelle, aucun impact même, positif ou négatif puisque leur « incidence [...] sur la marche du monde » est « nulle² ». Le roi du hamburger leur reconnaît tout au plus la capacité d'« enjoliver » les choses, « d'y mettre la forme³ ». Or force est de constater que ce type de discours n'est pas inédit à l'heure actuelle, participant bien de cette extension de la rationalité économique qui caractérise notre époque et au tribunal de laquelle sont jugés les activités humaines, selon qu'elles sont rentables ou non rentables. Et force est aussi de constater que la narratrice elle-même s'y soumet progressivement, en cherchant à « fidéliser » son lectorat par des formules dignes des romans-feuilletons (« Y réussiraient-ils ? vous le saurez bientôt » écrit-elle à la fin d'un chapitre⁴) et à satisfaire certains de ses penchants voyeuristes :

Je notai avec enthousiasme tous les détails que Tobold le roi du hamburger me révélait. Avec enthousiasme, disais-je, car je connaissais l'engouement des foules lectrices [...] pour les vies malheureuses, frappées par le suicide, les abus sexuels (surtout le viol, le viol perpétré par des prêtres, chauves de préférence, à la poitrine velue et au sexe énorme, avec une expression horripilante sur un visage convulsé de lubricité), le meurtre, la maltraitance ou la déroute financière.

La narratrice définit, en bonne commerciale, son « public-cible » et on peut se demander si sa conception du public comme « foule sentimentale⁵ » n'est pas aussi réductrice que celle que nourrit Tobold à l'égard des écrivains, embellisseurs du réel. La narratrice finit donc par correspondre au profil que Tobold attend d'elle : une bonne publicitaire.

À bien des égards donc, l'écrivain représenté par Lydie Salvayre serait un travailleur comme un autre, soumis aux mêmes pressions psychologiques du néo-management qui exige du salarié son consentement à l'aliénation, aux mêmes impératifs de performance et de rentabilité. L'écrivain est un travailleur, puisqu'il est comme eux aliéné. Ce rapprochement rend d'autant plus sensible la portée du paradoxe selon lequel ce mouvement de l'écrivain vers le travailleur se produit à un moment où le

1 L. Salvayre, *Portrait...*, op. cit., p. 93.

2 *Ibid.*, p. 154.

3 *Ibid.*, p. 29.

4 *Ibid.*, p. 142.

5 *Ibid.*, p. 116.

travailleur est lui-même sommé, dans la nouvelle organisation de la production, de se rapprocher de la condition de l'artiste. On note en effet que sont de plus en plus demandées, de la part du travailleur, des qualités d'invention, de créativité qui ont longtemps été l'apanage de l'artiste, comme l'a bien montré Pierre-Michel Menger dans *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* :

Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles¹.

En ce sens, nous pourrions nous demander si le point de vue exploré par Lydie Salvayre n'est pas en retard d'une révolution managériale. La critique, du fait de l'évolution des conditions de la production et du marché du travail, devient en un sens circulaire.

Moins sévèrement, nous pourrions dire que ce qui vaut pour l'artiste vaut aussi désormais pour le travailleur : c'est alors la nouvelle figure d'une convergence qui émerge et que François Bon s'attache à explorer avec d'autres moyens et d'autres visées.

L'écrivain, un ouvrier comme un autre : une espèce menacée ? (François Bon)

On connaît la sensibilité de François Bon, sorti des Arts et Métiers sans attendre d'en avoir obtenu le diplôme et qui a par la suite longtemps travaillé dans l'industrie en France (aciérie, entreprise de soudure...) et à l'étranger, à la beauté du travail industriel et du geste ouvrier. Parce que ces derniers sont susceptibles de produire de véritables tableaux, suscitant des émotions esthétiques, ils relèvent bien de l'art : « comme est beau l'arrachement dans l'huile des copeaux et jamais indifférent le fonctionnement de n'importe quelle mécanique la plus simple », peut-on par exemple lire dans *Temps Machine*². On sait aussi comment, depuis *Sortie d'Usine*, qui s'achève sur l'idée du renversement de « l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture³ », le monde des machines a inspiré l'écriture de l'auteur : pour rendre compte du « grand poème lyrique qu'était tout ceci [le travail en usine], poème en acte et son équivalent de création d'images⁴ », il lui faut trouver une langue adéquate, travaillée de l'intérieur par le rythme des machines. D'où un style haché, bien reconnaissable, et une langue fondamentalement hybride qui, mêlant lyrisme et vocabulaire technique, relève le défi de « faire texte des images formidables et du vacarme des presses, des élévations et rotations sous le jet blanc et le grignotement vorace du tungstène⁵ ». On

1 P.-M. Menger, 2003, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, La République des idées / Le Seuil.

2 F. Bon, 1994, *Temps machine*, Paris, Verdier, p. 34.

3 F. Bon, 1982, *Sortie d'usine*, Paris, Minuit, p. 165.

4 F. Bon, *Temps machine*, op. cit., p. 78.

5 *Ibid.*, p. 81.

assiste donc bien, dans l'œuvre de Bon, à une figuration de l'écrivain en travailleur, en ouvrier de la langue, qui tord la matière du réel et la syntaxe. Cette superposition de figures n'est toutefois pas seulement affaire de sensibilité ; elle s'inscrit dans un projet indissociablement poétique et politique.

En effet, l'entreprise de Bon s'inscrit, de *Sortie d'usine* à *Daewoo*, dans une démarche de réhabilitation qui vise à élever le monde ouvrier au rang de collectivité « mémorable », à faire entendre dans le chorus mémoriel contemporain une autre histoire, celle des « vaincus », pour reprendre le terme de Walter Benjamin dans sa VII^e thèse « Sur le concept d'histoire », délibérément écartée d'une histoire qui est toujours écrite par les « vainqueurs¹ ». Résister à l'effacement des traces – traces des usines Daewoo, de la vie de ceux qui y ont passé des années, voire des décennies –, c'est l'objectif du récit publié en 2004 : « Si les ouvrières n'ont plus leur place nulle part, que le roman soit mémoire », écrit François Bon dans le court texte rédigé pour la quatrième de couverture. Et, dans les premières pages du roman, il précise la démarche du narrateur :

Finalment, on appelle roman un livre parce qu'on a marché un matin dans ce hall [celui de l'usine vide de Fameck] où tout, charpente, sol et lignes, était redevenu géométrie pure [...], et le territoire arpenté, les visages et les voix, les produire est ce roman. Ils appellent le récit parce que le réel de lui-même n'en produit pas les liens, qu'il faut passer par cette irritation ou cette retenue dans une voix, partir en quête d'un nom parfois juste évoqué, et qu'on a griffonné dans le carnet noir. Les noms de ceux qui ne sont plus, comme autant d'appels d'ombre. La masse que cela supposait de figurer, reconstruire : il n'y a littérature que par le secret tenu. Refuser l'effacement².

On notera que l'écrivain insiste ici sur les modalités pratiques, autant que sur les enjeux, de sa tâche : arpenter l'usine, écouter les voix, regarder les visages, figurer, reconstruire, ce sont là ses gestes quotidiens. Le « carnet noir », comme plus loin le « Sony minidisc » sont bien ses outils de travail. Mais de quel travail s'agit-il exactement ?

Le narrateur le définit explicitement dans son texte : « Mon travail, c'est de rendre compte par l'écriture de rapports et d'événements qui concernent les hommes entre eux³ ». « L'énigme », poursuit-il, « c'était Daewoo vide », et c'est à mettre en rapport ce vide avec les hommes et femmes qui y ont vécu que s'est employé l'auteur. Bon nomme « roman » le résultat de ce travail, dans le sens très précis, et singulier, de reformulation, reconstruction de ce qu'il appelle une « enquête » dans la dernière page du livre : « Et laisser toute question ouverte. Ne rien présenter que l'enquête⁴ ». Ce terme d'enquête est important car il renvoie à deux métiers qui sont implicitement pour l'un, explicitement pour l'autre, convoqués dans le récit : celui de sociologue et celui de journaliste. Si Bon ne mentionne jamais le premier,

1 Walter Benjamin, 2003 [1940], « Sur le concept d'histoire », VII, dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », p. 436-438.

2 F. Bon, 2004, *Daewoo*, Paris, Le Livre de Poche, p. 13.

3 F. Bon, *Daewoo*, *op. cit.*, p. 190.

4 *Ibid.*, p. 247.

des lecteurs avisés¹ n'ont pas manqué d'établir un rapprochement entre *Daewoo* et *La Misère du monde* de Bourdieu². C'est que non seulement le narrateur réalise des entretiens et se livre à une enquête de terrain, mais encore qu'il expose le protocole de ces entretiens :

On m'a laissé prendre des notes, on m'a souvent demandé de ne pas faire état du nom, parfois ni du nom ni du prénom. Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits : j'en ai les transcriptions sur mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi-même, dans l'évidence de la rencontre. [...] La conversation vous met d'emblée dans une perspective ouverte, tout ce qu'on suggère au bout des phrases, et qui devient muet si on se contente de transcrire.

C'est cela qu'il faut reconstruire, seul, dans les mois qui suivent, écoutant une fois de plus la voix, se remémorant ce qu'on apercevait de la fenêtre, comme les noms et les prénoms cités³.

Cependant, ce qui, sur le plan formel, semble rapprocher le plus l'écrivain du sociologue se révèle, *in fine*, ce qui l'en distingue aussi le mieux : le travail de reconstruction que le narrateur évoque constitue en effet la limite d'une telle convergence. À cela s'ajoute le fait que, contrairement au sociologue, le narrateur n'est pas payé pour réaliser ces entretiens et qu'il ne livre pas non plus de résultats de l'enquête.

Le rapprochement avec le journaliste est quant à lui thématiquement dans le texte lui-même : « Je passais discrètement entre les tables, on me saluait, supposant ma présence ici liée à une justification locale : journaliste à mon tour, peut-être d'un des quotidiens régionaux vu mon ordinateur, mes cheveux et mes lunettes⁴ ». Si le narrateur accepte d'être pris pour ce qu'il n'est pas, c'est qu'il est conscient que c'est désormais l'amplitude de la réception qui définit la valeur de l'écrit : « [...] autant profiter, parfois, de cette peur qui environne encore, pour certains, la capacité à porter les mots dans la lumière publique – oh, non pas les livres, plutôt le nom d'un quotidien du matin⁵ ». Les ouvrières que le narrateur rencontre savent, elles, qu'il est un écrivain, et certaines ne manquent pas d'ironiser sur le beau rôle qui est le sien : « Les gens qui liront votre livre c'est pareil, je suis sûre qu'ils vous aiment bien : quelqu'un qui écrit sur les ouvriers, c'est la preuve qu'en ce bas monde on a encore un peu bon cœur⁶ ».

On voit donc que si l'écrivain a une idée très précise de ce qu'est son travail et qu'il se met en scène comme travailleur, son identité professionnelle demeure indéterminée aux yeux de la société. Contrairement au personnage de Lydie Salvayre, il n'est employé par personne, salarié par personne et il a bien conscience de l'étrangeté de ce statut, qui apparemment le place au-dehors de cette raison économique envahissante qui détermine les places et la valeur de chacun. Seule la camionnette portant

1 Nous renvoyons à l'article de B. Denis et S. Sindaco, 2010, « Bourdieu est-il Bon ? L'entrevue en sciences sociales et en littérature », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 3, septembre 2010, p. 43-56.

2 Pierre Bourdieu, 1993, *La Misère du monde*, Paris, Seuil.

3 F. Bon, *Daewoo*, *op. cit.*, p. 42.

4 *Ibid.*, p. 38.

5 *Ibid.*, p. 71.

6 *Ibid.*, p. 90.

la mention « Centre dramatique national de Nancy » le rattache à une institution culturelle déterminée et lui octroie de fait ce qui semble lui manquer cruellement au sein du roman : une légitimité. On le prend pour un journaliste, il laisse faire. Quand on voit en lui un membre du centre dramatique, il laisse faire aussi. C'est qu'il sent bien que son activité d'écrivain souffre d'être perçue comme étant hors sol :

Fameck encore. J'ai la Peugeot break du théâtre : Centre dramatique national de Nancy écrit sur la portière de la 405, on vous classe dès que, le dos tourné, vous fermez à clé le véhicule. Sans doute qu'un camion de cirque ou un marionnettiste de passage bénéficie de ce même préjugé favorable, mais peut-être un représentant de commerce aussi, pourvu que sa voiture indique clairement AGF ou Danone : on a légitimité à venir, on est déplacé par qui vous emploie¹.

La question de sa légitimité hante l'écrivain Bon, dans *Daewoo* comme ailleurs : de quel droit parler au nom des victimes et des vaincus ? Comment échapper au piège qui consiste à parler « à la place de » quand on voudrait simplement parler « en faveur de » ? Comment ne pas reconduire, autrement dit, la figure surplombante de l'écrivain engagé à la Zola ou à la Sartre qui instaure, bon gré mal gré, une relation verticale entre celui qui parle et celui qui est parlé ?

Plusieurs propositions narratives, énonciatives, génériques ont été développées par l'auteur (l'hybridation de la langue, qui mêle langue littéraire et parlars populaires, le monologue de théâtre, les ateliers d'écriture...) et dont nous avons déjà eu l'occasion de dire quelque chose dans un précédent article². Or *Daewoo*, met l'accent, semble-t-il, sur une voie de légitimation particulière qui consiste, précisément, à faire de l'écrivain un travailleur comme un autre. D'où l'insistance sur les lieux et dates des entretiens, sur les conditions matérielles de la retranscription puis de la reconstitution. La mise en scène de la recherche de la forme à donner au projet d'écrire « pour » les ouvrières de *Daewoo*, pourrait bien être aussi l'expression de cette quête d'une « forme » de légitimation pour l'écrivain qui, « s'il travaille à partir et avec son illégitimité³ » comme tout écrivain contemporain, travaille aussi contre elle, dans ses textes et par ses textes mêmes. À l'épreuve de la parole de l'autre, il construit son propre livre, dans une perspective qui relève moins de la reformulation que de la restitution, l'idée étant de restituer la parole à la société qui l'a produite, la faire circuler, la rendre audible par ceux qui croient avoir déjà tout entendu : sans cela, dit le narrateur de *Daewoo*, « cela passe mal⁴ ».

1 *Ibid.*, p. 40.

2 Nous nous permettons de renvoyer à S. Servoise, 2013, « Parole d'écrivain et crise de la représentativité », in É. Brière et A. Gefen (éds), dossier « Fiction et démocratie », *Fixxion*, n° 6, en ligne, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.05> (consulté le 10 décembre 2015)

3 D. Viart, 2008 [2005], « L'écrivain aujourd'hui », in D. Viart et B. Vercier (éds), *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, p. 318.

4 Voir note 36.

Tout se passe finalement comme si la relation entre monde du travail et écrivain s'était inversée depuis l'époque de Zola, dont le *Germinal* est évoqué à plusieurs reprises dans le roman de François Bon. Ce n'est plus l'écrivain qui rend visible, sur la scène littéraire et dans l'imaginaire collectif, les classes laborieuses, leur reconnaît une place, mais le monde du travail qui offre une légitimation à l'écrivain : salarié aliéné ou travailleur précaire, intermittent, itinérant, l'écrivain n'est pas si différent de ceux dont il parle. Il est de ceux dont il parle. Dans cette superposition se trouve apparemment résolu le problème de la délégation de parole, celui de la mauvaise conscience de l'écrivain.

Cependant, malgré l'intérêt et l'indéniable part de réussite dont est porteuse une telle démarche, il ne faudra pas se dissimuler ce qu'elle peut avoir d'illusoire. Le livre sera bien celui de l'écrivain. Il sera reçu comme tel, en dépit de tout ce que l'auteur pourrait vouloir en dire. Dans cette manière d'envisager le rapport de l'écrivain au travailleur comme vecteur de légitimation ou source particulière, nécessaire, de compréhension vient peut-être se nicher un problème que la théorie politique a depuis quelque temps déjà nettement identifié : la limite intrinsèque de la légitimation par une logique de la représentation miroir¹.

1 Nous renvoyons notamment à P. Rosanvallon, 2006, *La Contre-démocratie. La politique à l'âge de la défiance*, Paris, Seuil, « Les livres du nouveau monde » ; B. Manin, 1995, *Principes du gouvernement représentatif*, Paris, Calmann-Lévy, et B. Manin, 2009, « Limites de la dimension démocratique du gouvernement représentatif », *Problèmes politiques et sociaux*, n° 959, avril 2009.