



HAL
open science

Peut-on faire du travail à l'usine une expérience? Sur À la ligne de Joseph Ponthus

Pauline Hachette

► **To cite this version:**

Pauline Hachette. Peut-on faire du travail à l'usine une expérience? Sur À la ligne de Joseph Ponthus. ELFe | Self XX-XXI - Etudes de littérature française des XXe et XXIe siècles, 2024, 13, 10.4000/11zmt . hal-04418482

HAL Id: hal-04418482

<https://hal.science/hal-04418482v1>

Submitted on 18 Sep 2024

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

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



ELFe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

13 | 2024
Expériences

Peut-on faire du travail à l'usine une expérience ? Sur *À la ligne* de Joseph Ponthus

Can factory work be turned into an experiment ? On Joseph Ponthus's À la ligne

Pauline Hachette



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elfe/7015>

DOI : 10.4000/11zmt

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Pauline Hachette, « Peut-on faire du travail à l'usine une expérience ? Sur *À la ligne* de Joseph Ponthus », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 13 | 2024, mis en ligne le 05 juillet 2024, consulté le 16 juillet 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/elfe/7015> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11zmt>

Ce document a été généré automatiquement le 16 juillet 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Peut-on faire du travail à l'usine une expérience ? Sur *À la ligne* de Joseph Ponthus

Can factory work be turned into an experiment ? On Joseph Ponthus's À la ligne

Pauline Hachette

- 1 Baptiste Cornet fait des études littéraires puis devient éducateur spécialisé en région parisienne. Il accompagne par la suite sa compagne en Bretagne, où il ne trouve pas d'emploi dans son domaine, et commence à travailler comme ouvrier intérimaire dans les usines d'agroalimentaires de la région de Lorient. Sous le nom de Joseph Ponthus, il fait le récit de cette expérience dans une sorte de journal en vers libres intitulé *À la ligne. Feuilles d'usine* qui paraît en 2019¹. Son livre le met au chômage, mais remporte un vif succès. Il est récompensé par plusieurs prix². Ponthus meurt d'un cancer généralisé au début de l'année 2021, à 42 ans.
- 2 Si aucun pacte de sincérité n'est explicitement formulé dans *À la ligne*, la concordance des éléments biographiques mentionnés dans le livre et dans les entretiens donnés par Ponthus donne spontanément à ce texte un statut de récit autobiographique. Et si Ponthus insiste dans certains entretiens pour le qualifier de roman³, c'est pour souligner le travail littéraire dont il a été l'objet – la réflexion sur l'écriture et la composition – et jamais pour prêter un caractère fictif au récit⁴. *À la ligne* se présente donc bien aux yeux du lecteur comme le récit d'une expérience vécue, le texte d'une subjectivité aux prises avec une situation particulière, le travail à l'usine, et ce qu'elle transforme de soi. La dimension extra-ordinaire de ce moment de vie qui constitue une incursion hors de sa trajectoire professionnelle initiale, accentue encore cette réception du récit comme expérience, au sens d'*expérimentation* cette fois, dont le caractère temporaire renforce l'apport de connaissances : le narrateur peut raconter avec acuité ce moment car il n'est pas écrasé par le sentiment d'évidence que secrète un quotidien sans délimitation. Que la fin du livre et la fin de la vie se suivent de très près, et que la souffrance du récit semble se poursuivre dans cette mort dramatiquement précoce, contribue à sceller définitivement non seulement

l'inscription biographique dans le texte, mais aussi cette perception qu'il constitue une capsule de vie singulière. Le récit retrace une expérience close sur elle-même par le temps de l'écriture, puis la mort.

- 3 C'est pourquoi le texte et le destin de Ponthus réunis nous conduisent au cœur de ce que le terme d'expérience charrie et que rappelle Lacoue-Labarthe dans *La Poésie comme expérience*⁵ : avant de désigner des connaissances acquises, ou même un éprouvé, l'expérience, comme le rappelle l'étymon *experiri* qu'elle partage avec « péril », est une épreuve au sens fort, une traversée des dangers. À l'encontre de ce capital accumulable que le marché du travail désigne comme « expérience professionnelle », objet de transaction formulé dans un langage quantitatif (objectifs atteints, compétences acquises) dont il faut apporter les preuves normées et qu'il incombe au travailleur de savoir valoriser selon des standards bien définis, l'expérience de Ponthus retrace bien une aventure périlleuse et fait apparaître les conditions d'une survie *subjective*. En effet, vivre des événements, même éprouvants, ne suffit pas à constituer une expérience, si l'on entend celle-ci avec John Dewey et dans une perspective pragmatiste, comme une opportunité de subjectivation, un moment de déploiement des virtualités et de la conscience⁶. C'est bien des conditions de possibilité d'une expérience qu'il sera question ici, de ce qui permet de *métaboliser* ce moment de vie singulier.
- 4 Or l'usine est dans nos représentations le lieu par excellence de la mécanisation des hommes, l'opposé d'une expérience au sens fort. Les innombrables images que nous tirons des films et récits vont en ce sens et la littérature des « établis », ces intellectuels s'embauchant en usine, dans les années 60 et 70, dans une démarche inspirée du maoïsme, en a fait l'axe de sa réflexion. Leslie Kaplan, qui a tiré en 1982, de ses années d'établi entre 1968 et 1972, le récit *L'excès-L'usine*⁷ a souligné, en revenant plus tard sur l'écriture de ce texte, comment elle s'était rendu compte, en tentant de la saisir et de la décrire par des sensations que l'usine privait d'expérience :

C'est seulement dans l'après coup que j'ai perçu combien « l'usine », et le monde « sous le ciel de l'usine » remettait tout en cause, contaminait tout, et, comment ne pas le reconnaître, pouvait vider l'expérience, en faire quelque chose de vide. On ôtait même leur expérience aux hommes⁸.

L'enjeu dès lors, poursuit-elle, est bien de retrouver les mots qui permettent de dire cette « expérience réelle » rendue « irréaliste par un langage devenu faux et mensonger à son contact ».

- 5 Les possibles d'écriture sont multiples à cet égard. Dans son récit, Kaplan choisit, pour entamer cette immensité bouchant la vue et l'écriture, de creuser le texte, de l'évider, par morceaux, dans une esthétique qu'elle rapproche de Cézanne. Les notations brèves s'égrènent sur la page, en versets ou sous la forme d'un poème en prose qui peut faire penser par endroits au choix d'écriture de Ponthus, mais énoncées à partir d'un « on » général, objectif assumant « l'absence de point de vue possible » sur ce « grand tout » (*ibid.*) indescriptible de l'usine. Robert Linhart avait quant à lui, dans *L'Établi*⁹, tenté de conquérir la parole sur ce lieu d'engloutissement par un récit aux descriptions denses, profondément attentif aux autres et sensible à ses éprouvés. Le récit de François Bon, *Sortie d'usine*, repose quant à lui sur la force de la voix portée par un monologue intérieur puis narratif. Ces différents choix esthétiques témoignent bien de la nécessité d'inventer des formes langagières capables de traduire la folie d'une forme de travail, confisquant les conditions d'une expérience véritable, mais aussi l'exercice de la langue.

- 6 Ponthus dans ses vers libres et non ponctués, déroule une esthétique proche de l'*arte povera*, une poétique de l'enregistrement liminal du vécu à partir d'un point de vue manifeste. Un sujet saisit ce qu'il parvient à retenir de ses journées, le retranscrit dans le souffle qui reste, lui redonne au détour de vers courts, où circulent quantité de bribes de chansons et de jeux de mots, une légèreté et une respiration que la journée avait confisquées.
- 7 La littérature d'usine¹⁰ n'a jamais été purement documentaire ou naturaliste, pas plus que la littérature prolétarienne¹¹ qui s'éteint au début du xx^e siècle. Même si elle cherche à consigner au plus près une forme d'activité sociale, elle demande choix formels et transformations. L'écriture du travail qui s'est considérablement étoffée depuis le tournant du xxi^e siècle manifeste cette même tension dans la réinvention nécessaire d'un certain réalisme au cœur d'une littérature, qu'on a dit transitive pour signifier qu'elle se détournait de prétentions à l'autonomie et se souciait du monde. Nombre d'ouvrages collectifs qui se penchent sur ce tournant sociologique de la fiction et ses implications politiques notamment¹² en témoignent. Les domaines de ces écrits ont suivi l'évolution du marché du travail. Les récits sont entrés dans le monde tertiaire et dans la vie des employés et des cadres¹³. Ils se sont déplacés, avec Thierry Metz, Catherine Poulain Florence Aubenas¹⁴, vers d'autres lieux de précarité et d'exploitation, mais aussi parfois vers des lointains. D'autres auteurs ont mis l'accent sur la réappropriation d'une expérience du monde et de soi par la dimension sensible du travail artisanal et de son geste – que l'on pense à *L'Éloge du carburateur* de M. Crawford ou *La Vie solide* d'A. Lochman sur son apprentissage du métier de charpentier¹⁵. Le travail manuel ainsi mis à l'honneur devient alors, en consonance avec la pensée pragmatiste, le lieu d'une expérience vraie du monde, la voie vers une éthique de l'attention. Tous problématisent la mise en mots de cette forme d'activité humaine qu'est le travail, la description de ses spécificités, ce qui en elle devient expérience de vie.
- 8 C'est à la confluence de ces différentes questions que nous tentons de définir la manière dont les *Feuillets d'usine* de Ponthus ressaisissent et cherchent à transmettre ce vécu labile et opaque de l'usine, les aliénations qu'elle met à jour et les résistances qu'on peut lui opposer pour « vivre une expérience », au sens où l'entend notamment Dewey.

L'aliénation du vivant et du temps

L'usine du vivant

- 9 Le récit de Ponthus nous conduit au gré de ses missions d'intérim dans différentes usines d'agroalimentaires. La difficulté de la tâche se fait entendre de plus en plus au cours du récit, effet croisé, peut-on penser, de la fatigue accumulée de deux années de travail intérimaire en usine et de la pénibilité croissante des lieux de travail, qui semblent suivre la logique de dégradation des cercles de l'enfer – usines de crevettes et poissons, poissons panés et moules à farcir, usine de cuisson de bulots, abattoirs. Ce n'est en effet pas dans la production de bobines ou de câbles, mais dans des usines de transformation du vivant que travaille le narrateur et il donne à voir comment s'établissent dans ces lieux des hiérarchies – le poisson brut était noble, le pané l'est moins. L'arraisonement du vivant par la technique commence au produit et se poursuit dans une production qui mécanise les gestes, les entrave. À la différence des

récits de faire artisanal mentionnés précédemment, on ne trouve donc pas dans le travail industrialisé que décrit Ponthus, de repos dans un « beau » geste ou dans une sensation, dans un savoir-faire physique satisfaisant quelle que soit sa pénibilité.

- 10 Cette dépossession fait écho à la définition matérialiste de l'aliénation qui ne consiste pas en une simple privation pour le travailleur des fruits de son travail. L'aliénation, c'est aussi l'impossibilité de s'objectiver dans son travail, c'est-à-dire de projeter dans son œuvre une virtualité. Or, c'est en extériorisant un talent dans une matérialité, dans laquelle le travailleur peut se reconnaître, que peut se vivre une expérience de soi et du monde. Dans les gestes qui scandent la production des lignes de Ponthus, pas de subjectivation : paquets de crevette, pinces de crabes, moules à farcir sont produits à la chaîne dans une continuité identique sans que le geste trouve un style, une manière de faire singulière. Et le dernier corps vivant à être happé par la machine est celui du travailleur. Il ne s'éprouve plus dans ses gestes, et se trouve réduit aux larmes qui seules vident le paradoxal trop plein de cet évidemment : « J'en pleure à l'avance d'épuisement cumulé/ J'en ris de non-sens et de bulots » (AL, 117). Reste alors le rêve de suivre les corps redevenus vivants des langoustes des Caraïbes et des crabes royaux du Kamchatka dans leurs lointaines mers. L'épuisement s'entend dans les notations, comme dans le rythme des vers, les mots devenant rares, parfois un seul par ligne, par endroits listes plus que propositions, traduisant l'énergie qui manque mais aussi le doute quant à la valeur même de la parole et de cet ordinaire qu'elle a charge de retenir. Peut-on raconter « ce qui ne le mérite pas » ? Peut-on dire « le travail dans sa plus banale nudité/ Répétitive/ Des gestes simples/ Durs/ Des mots simples » (AL, 152) ? C'est par la ligne de l'usine qui ne laisse pas le temps de faire des subordonnées et par la fatigue et l'ivresse du repos qui englobent les beaux « alexandrins [sonnant] comme Hugo/ tant sur la machine que l'humanité » (AL 266-267) dont il rêvait, que Ponthus justifie son vers libre et court.

Du temps perdu

- 11 La difficulté à s'approprier son expérience tient en effet avant tout pour l'intérimaire à une dépossession de son temps propre. Le récit de Ponthus est scandé par le rythme de ses missions. Il inscrit en lui le temps myope du travailleur intérimaire, sa dépendance à des contraintes structurelles sur lesquelles il n'a ni visibilité ni compréhension. Ponthus rend sensible la négation de toute unicité qui accompagne ce statut, la « remplaçabilité » absolue des êtres – « deux bras et puis basta » (AL, 130) – qu'il proclame. Le voyage d'été en tant qu'éducateur qui lui fait perdre sa place la moins pénible est traité avec la même brièveté que les actions quotidiennes, en observations qui ne seront pas dramatisées. La nécessité d'assurer le flux ininterrompu du travail et des capitaux met hors-jeu l'individu qui s'interrompt, un autre lui est substitué. Le vivier des sociétés intérimaires est rempli de « spécimens » de cette société des remplaçables dont Cynthia Fleury a détourné les enjeux et les effets sur l'expérience subjective de soi dans l'activité sociale,¹⁶ ici entièrement définie par le temps de mission. Factuel et brutal, le « Fini pour toi » (AL, 118), apocopé et jeté par le supérieur qui annonce la fin de mission, est ainsi martelé tout du long du chapitre 29. Il pourrait devenir une ritournelle tournée en dérision, tel le « au suivant ! » de brélieuse mémoire, mais le narrateur montre plutôt comment il colle et bloque toute projection de soi. Le retour de ces mots dans le texte manifeste l'arrêt du flux de pensée qui ne coule plus et revient buter sur ces mots, opaques à force de répétitions. La seule issue à

ce temps brisé est, au chapitre suivant, celle d'un autre temps, également mort à sa manière : l'attente de « la prochaine » – mission. Le temps de travail est suspendu à une décision extérieure qui renvoie le discours intérieur à sa solitude, tel cet autre moment où le discours intérieur du narrateur tourbillonne et piétine à nouveau pendant des pages autour d'un samedi 24 décembre dont on ne sait pas jusqu'au dernier moment s'il sera « donné » ou pas. D'autres romans contemporains s'attachent à cette situation de l'intérimaire ou du prestataire, et ce qu'il dit de symptomatique de notre société. E. Filhiol, par exemple, choisit de suivre dans son roman *La Centrale*¹⁷ un des ouvriers prestataires qui interviennent pendant l'arrêt de tranche des centrales nucléaires et qui se déplacent au gré de leurs missions, la vie calée sur le rythme des centrales et sur la mesure de la dose de radiations reçues qui doit rester sous un certain seuil pour qu'ils puissent continuer à travailler. Ce ne sont pas les contraintes naturelles du saisonnier ou la temporalité de la confection d'un objet artisanal qui donne le tempo, mais l'usine qui les déplace et donne au travailleur ce statut d'étranger permanent et la non affiliation qui s'ensuit.

- 12 L'usine ne fait qu'aggraver la maladie du temps intérimaire tant par ses horaires décalés, que par la parcellisation et la répétition des tâches. La temporalité hachée de la cadence teinte la durée de monotonie, et l'auteur voit dans ce rapport au temps « qui passe et ne passe pas » (AL, p 154), l'essence même du travail à l'usine. La chanson entretient un rapport particulier avec ce vécu. C'est par elle que se conjuguent le temps perdu « qui ne se rattrape pas » de Barbara (63), et « temps qui n'en finit pas » de Johnny (« Quand revient la nuit », AL 47). Ce sont les chansons fredonnées qui accompagnent aussi ce temps « foutrement long » (AL 92) et leur absence qui permet de mesurer la densification du travail les jours où on n'a même pas eu le loisir de chanter. De l'étudiant en histoire venu travailler pour l'été qui a du mal à s'adapter aux contraintes du lieu, un ouvrier explique qu'il n'est pas dans le même rapport au temps qu'eux : « Lui c'est le temps long/ Nous l'usine » (AL, p. 175). Pas de perspective pour celui qui est rivé à sa machine, pas de profondeur de champ. On traîne jusque chez soi cette aliénation. Elle envahit jusqu'au repos qu'il faudrait rentabiliser. Le narrateur ne sait plus dormir à l'heure où il est d'habitude sur sa chaîne, perd jusqu'à la sensation du sommeil. La satisfaction même d'y céder devient un devoir-dormir pour « reconstituer (sa) force de travail » (AL, 57). L'usine s'insinue dans les rythmes de vie, par exemple dans ce geste d'allumer mégot sur mégot comme lors des pauses. Elle contamine tout, par le temps court et interminable à la fois qu'elle induit dans l'expérience quotidienne.
- 13 Il y a dans ces temporalités imposées des entraves à ce qui fait le fond d'une expérience telle que la définit Dewey dans *L'Art comme expérience* : le tâtonnement et l'ajustement, le va-et-vient entre le plan sous la conduite de laquelle j'observe mon environnement et le moment où je le transforme en ajustant petit à petit. Ce qui peut constituer une expérience, insiste Dewey, n'est ni pure planification, ni dérive aléatoire. Cela demande à faire du lien entre un incident et ce qui le précède et suit, opposant « une expérience » autant au flou qu'à l'efficacité mécanique soumise aux conventions. Le travail sur la ligne induit une temporalité contraire au temps propre du mécanicien, par exemple, et à la bricole à laquelle il se réfère, l'art de la sensibilité qu'est la résolution de difficultés dans un environnement.
- 14 Le récit de Ponthus traduit au plus près cette temporalité contrainte en épousant les formes d'une écriture du présent proche du journal. Consigner des observations intérieures et extérieures, par fragments et accumulation de feuillets, sans souci de

hiérarchisation permet de rétablir une forme de contingence dans l'univers planifié. Le vers libre non ponctué atteste, lui, autant d'une limite imposée par la ligne que de la reconquête qui se joue dans le même temps. Il est une manière de se désolidariser de la ligne chaîne, de son temps continu, de son flux linéaire. Il s'interrompt, ne va pas au bout de la ligne. Il lui oppose un tranquille refus et une liberté graphique en même temps que rythmique qui fait passer de l'air entre les mots. Le vers libre permet de reprendre l'élan, à partir d'anaphores souvent, de s'appuyer sur la répétition : « Et puis », « Et si », « Même », qui soutient la pensée. Et s'il remet toujours l'ouvrage sur le métier, c'est en rythmant à sa manière le temps confisqué et en défiant le point final du « Fini pour toi ».

Une expérience sensible indirecte

15 Renouer avec son expérience sensible passe donc par un phrasé. La mise en mots finit par rendre un rapport au monde et à soi dont l'immédiateté est illusoire. Les sens sont d'ailleurs assez peu convoqués comme une prise directe sur le réel dans le récit. Ponthus ne nous introduit pas dans ses différentes usines en marquant le seuil sensoriel du lieu comme le fait Thomas Flahaut, par exemple, dès l'incipit de son roman *Les Nuits d'été* : « Fer brûlé et plastique fondu. La première impression après avoir passé les portes de l'atelier, c'est l'odeur. Odeur. Bruits. Couleurs¹⁸. »

16 Les premiers mots de Ponthus soulignent, eux, l'importance, pour l'expérience à venir, des *filtres* qui vont constituer une ligne de force du roman.

En entrant à l'usine
 Bien sûr j'imaginai
 L'odeur
 Le froid
 Le transport de charges lourdes
 La pénibilité
 Les conditions de travail
 La chaîne
 L'esclavage moderne (AL, 7)

À l'entrée dans ces lieux, ce ne sont pas les odeurs de poissons et crustacés mais les représentations antérieures qui sont convoquées, sous des formes génériques, presque abstraites pour certaines, idées qui par leur indétermination nous reconduisent à nos propres images, générales et tristes comme celles-ci bien souvent¹⁹. Cette médiation est présente dès la référence du titre aux *Feuillets d'Hypnos* de Char, ce livre de la Résistance, et se poursuit tout du long par l'entremêlement des lignes-chaînes et lignes d'écriture, ainsi que dans les lignes de chants qui les accompagnent, telles des lignes de fuite ouvrant l'espace mental.

17 Les références intertextuelles qui se tissent au discours du narrateur tracent en effet souvent comme une tangente à son vécu immédiat, le touchant en un point pour l'emmener ailleurs. Les mots qui traversent le texte, parfois signalés par des guillemets voire attribués, parfois uniquement perceptibles comme un écho familier à ceux qui les ont déjà rencontrés, mêlent de façon appuyée « grande » littérature – Apollinaire, Hugo, Barbey, Dumas, Aragon – et culture populaire, notamment chansonnesque : Trenet, Halliday, Claude François ou Christophe Maé, mais aussi comique – Fernand Reynaud. La logique d'évocation de ces citations suit souvent le cours d'association d'idées ancrées dans l'affect latent du moment, le ressenti diffus qui occupe l'espace psychique mais reste inexprimé. Les chansons familières qui doublent le travail,

pratique immémoriale, marquent quant à elles la continuité au cœur de la tâche aliénante, d'une identité singulière, biographique et politique – l'Internationale, La semaine Sanglante, Ferré, Barbara – et de tous les souvenirs de partage qu'elles charrient au cœur de la brutalité de l'usine. La chanson qui accompagne l'activité ouvre un espace-temps dérivé où il est possible de respirer et les jours trop denses se notent justement au silence inhabituel souligné par l'une des ouvrières. Les mots familiers permettent aussi de mettre à distance, tel le vers de Trenet, qui ferme un chapitre sur la routine des abattoirs, le sang, le gras, la mort des animaux auxquels on s'habitue : « Avec la simple bonne humeur des tueurs qui sifflent ou chantent en égorgeant » (AL, 219). Contrepoint tonal avec l'expérience immédiate, la révélant tout en en changeant la couleur affective, il permet dans le même temps de voir l'horreur et de s'en détacher avec une forme de légèreté ironique. La ligne de chant, pour parler comme Ingold²⁰, émancipe alors de l'espace physique en ouvrant un espace symbolique et permet de ressaisir une expérience sensible individuelle devenant aussi le lieu d'un partage sensible, car même si on chante peu ensemble, on a la même voie de reconquête d'une relation au monde.

- 18 Aux dépossessions d'expérience qui menacent l'ouvrier, le livre oppose des formes de réappropriation sensible qui n'empruntent pas des chemins directs. Il en est de même pour la lutte politique qui circule dans le récit sans offrir une issue valable et dit, en cela, une expérience du politique dont l'articulation au vécu subjectif est à redéfinir.

« L'anarchiste de godille » : quel sens donner au politique dans l'expérience du travail ?

Une vie politique *in absentia*

- 19 Les convictions politiques de Ponthus ne sont en rien mystérieuses. Il aimait à se déclarer « marxiste lacanien » et citer la sainte trilogie qui l'aidait à penser le monde : Foucault, Lacan et Marx²¹. Il décrit dans un entretien avec *l'Humanité* son roman, comme un « chant d'amour à la classe ouvrière » dont il faut montrer la persistance, même si elle n'a plus la conscience d'exister. Pourtant le lecteur installé dans ces attentes politiques se trouve au fil de son texte, voire dès son seuil, dérouté.
- 20 La dédicace de *À la ligne* s'adresse « aux prolétaires de tous les pays » selon la formule marxiste traditionnelle ainsi qu'« aux illettrés et aux sans dents avec lesquels j'ai tant appris ri souffert et travaillé », selon ses termes actualisés. Mais elle s'adresse aussi à des proches – son épouse, sa mère – et à Charles Trenet sans les chansons duquel il n'aurait pas tenu. Dans cette triade, on trouve les trois brins qui se tressent dans ce roman qui est en effet un « *chant d'amour à la classe ouvrière* » autant qu'à son épouse. Avec les prolétaires sonne certes à l'orée du récit la dénonciation de la dépossession du travail par le capital, dans son acception la plus classiquement marxiste : le prolétaire ne possédant ni les outils ni les fruits de son travail se marchandise et s'appauvrit dans la proportion même où la production croît en volume et en valeur²², l'humain se déprécie à mesure que le monde des marchandises croît. Mais cet arrière-plan, indissociable, pourrait-on penser, d'un élan révolutionnaire, semble se réduire ici immédiatement à une solidarité plus fataliste que révoltée.

21 En effet, l'exergue qui suit cite Apollinaire : « C'est fantastique tout ce qu'on peut supporter », formulation étonnée et détachée de la capacité humaine à endurer et à se soumettre, de la résistance minimale contre l'écrasement complet, sans qu'il semble y avoir là le levier d'une révolte. On pensera peut-être en écho inversé au *Ceux qui trop supportent*²³ d'Arno Bertina à propos des GM&S de la Souterraine et à cet adverbe « trop » qui annonce la tentative de renversement et le combat inlassable qu'il s'agit de retracer dans ce livre. Dans *À la ligne*, l'éclair de la lutte semble s'éloigner dès cet exergue, laissant plutôt imaginer un témoignage sur notre endurance dans la servitude. La première page désamorce de fait toutes les attentes vis-à-vis du récit documentaire ou d'établi :

Je n'y allais pas pour faire un reportage

Encore moins préparer la révolution

Non

L'usine c'est pour les sous (AL, 13)

22 La parabole des casseurs de pierre trouvée chez Claudel, évoquée par la suite, fait l'éloge du travailleur qui scrutant la finalité de son ouvrage, plutôt que l'expérience immédiate ou la nécessité, en oublie la pénibilité. La peine s'allège ou disparaît pour celui qui pense à nourrir sa famille mais plus encore pour celui qui pense aux cathédrales qui seront bâties avec ses pierres. L'ironie est loin d'être évidente dans ce passage. Tout au long du récit, il s'agira bien de trouver le moyen de supporter. Mais ce n'est pas le sentiment d'une utilité collective qui portera le récit. Il n'y a pas de cathédrales à l'horizon des usines de poissons, bulots, crabes, ni à celui des abattoirs dans lesquels le narrateur œuvre. La finalité qui aide à tenir est celle du couple, et un amour presque courtois d'être si absolu.

23 Le discours explicitement politique ne disparaît pas pour autant du récit. Il s'y manifeste, par lueurs la plupart du temps, en creux de la critique du capitalisme, au détour d'une mention de l'histoire prolétarienne, ou sur le mode familial d'un discours assimilant le repos à une nécessité de « reconstituer une force de travail » (AL, 57). On évoque quelques maigres réappropriations ouvrières quand on chipe des pinces de crabes à prix d'or. Marx y est à plusieurs reprises cité, parfois assez longuement, lorsqu'il est convoqué par exemple à la fin du récit pour situer le chômeur intérimaire dans l'armée de réserve qui éponge les besoins en temps de surproduction, comme décrit dans *Travail salarié et capital* (AL, p. 259).

24 Mais ce qui caractérise le mieux ce récit, c'est probablement la modalité de ce discours politique, marqué par une forme d'absence dans l'expérience présente. Le monde des camarades « cagoulés » flotte comme un souvenir déjà lointain, avec l'enterrement de l'un d'eux au Père Lachaise, les chants communistes devant le Mur des Fédérés, les manifestations agitées contre la Loi Travail. Intérimaire, le narrateur embauche quand les autres font grève et mesure sa position désancrée et détachée à cet égard. Un désir de défaire et dénoncer l'usine surgit à un moment alors qu'il a perçu un scandale sanitaire possible et il se voit dans un éclair d'enthousiasme en Upton Sinclair des abattoirs bretons. Il se renseigne, enquête quelques heures sur internet, et traduit cette fièvre rare dans le récit, dans un discours intérieur enfermé sur lui. Puis il renonce à faire sortir une information qui lui ferait perdre sa place. Il manque de preuves, a « la trouille » et le chapitre se termine sur constat d'impuissance encore plus violent qu'auparavant : « Chacun est dans son demi-cercle de merde et d'entrave/ chacun sa merde » (AL, 249). La référence à Sinclair porte d'ailleurs elle-même le sceau d'une

action politique manquée : son livre, *Jungle*, avait, à son grand désespoir, principalement fait scandale pour des raisons sanitaires, alors qu'il voulait dénoncer les conditions de travail dans les abattoirs de Chicago.

- 25 Lorsque l'action revient tenter le narrateur jusque dans les abattoirs, quand des mouvements se profilent sur la ZAD de Notre-Dame des Landes, c'est sous la forme d'un lointain rêve de « black block d'abattoirs » (AL, 186), de grèves et de « bonne grosse manifs émeutière » (AL, 260). Mais sur la ZAD il n'ira pas parce qu'il travaille et qu'il n'a pas l'argent. La « rage et révolte » (AL, 259) contre la marche du monde surgissent comme des geysers à plusieurs endroits, mais le temps et la force manquent pour casser encore quelques vitrines de banques. L'expérience du travail nuance aussi le geste : s'il reprenait part à une émeute, précise-t-il, il ne s'en prendrait pas aux vitres des agences d'intérim qui donnent du travail. Le vécu est venu singulariser le geste radical de rejet du travail, l'expérience crée du doute. La lutte contre le capital n'est plus un rejet global, mais une entrée en son sein et un combat pied à pied pour ne pas capituler.
- 26 « Petit anarchiste de godille » (AL, p. 258), se définit ou s'interpelle le narrateur, et il y a quelque chose de particulièrement touchant dans cette image. Comme on avance, laborieusement et en zigzag, à la godille, ce petit aviron placé à l'arrière d'une embarcation, il y a dans cette trajectoire difficile, en ligne brisée, une persévérance en même temps qu'une difficulté jamais surmontée. Le zigzag vertical des lignes de vers sur la page, leur apparence imprévisible répond aux louvoisements d'une vie humaine progressant entre contraintes et désirs, entre croyances profondes et courant emportant nos pratiques. Elles traduisent les forces contraires qui s'exercent sur une vie, la part de compromissions et la séparation devenue coutumières entre nos savoirs, croyances et pratiques.
- 27 Si la fin du roman est le lieu où s'épanouit le plus longuement ce désir de reversement, c'est aussi un jour de « dimanchite » qui se termine sur une observation : « Magie de la servitude volontaire/ tristesse du dimanche/ Les mauvais jours finiront ». Suivront la mise en concurrence des épreuves : à l'usine comparée à la guerre, succède l'usine comparée au cancer annoncé à sa mère, et que le lecteur ne peut lire que glacé, avec le savoir postérieur du cancer invisible et probablement déjà présent de Ponthus. Du combat à l'usine, du moins, apprend-on quelque chose, même si dans les deux cas, l'épreuve est sanctionnée par un résigné « c'est comme ça » (AL, 263), une auto-persuasion fataliste du supportable : « tout ça qui n'a pas un poids si lourd » (*ib.*). L'attente de la libération s'exprime sans espoir d'émancipation active :
- À l'abattoir
On y croit
Pourtant
Un jour
À la disparition du travail
Mais quand putain
Mais quand (AL, 239)
- 28 Linhart décrivait dans *L'Établi* l'efficace écrasement du désir de révolte par les méthodes de surveillances et de répression de l'usine, par la fatigue physique et la fragmentation psychique qu'elle produit. Mais son récit ouvrait tout de même sur les grèves Citroën. Ponthus inscrit son récit dans un monde où l'on avance à la godille, où le cap idéologique communiste a disparu de la conscience d'une classe ouvrière éclatée, où la foi en un changement est entravée par un monde et un ordre paraissant trop complexes pour être renversés en un grand soir.

- 29 On accompagne donc Ponthus dans cette endurance fragile du quotidien, on le suit sur le fil des petits recours et expédients pour tenir sans l'horizon d'un soulèvement collectif. Et il y a quelque chose du livre de survie individuelle dont on peut se demander s'il n'est pas pour quelque chose dans son succès. Si l'usine sauve le narrateur de ses crises d'angoisse – il le mentionne au détour d'une page – il lui faut en même temps écrire pour s'en sauver, dans une sorte de fuite en avant dans laquelle on l'accompagne avec empathie et crainte face au gouffre de renonciation qui semble parfois s'ouvrir sous ses pas.

L'attention politique à la langue

- 30 Le caractère inaccompli de la croyance politique qui anime le narrateur peut aussi s'entendre comme une certaine probité vis-à-vis de l'expérience vécue. Le refus d'un discours politique qui écrase l'expérience de l'usine, son monde singulier, n'est pas inédit. Leslie Kaplan revendiquait dans son entretien avec Marguerite Duras cette nécessité de sortir des « discours qui obscurcissent la chose²⁴ », même si ces discours politiques étaient à l'origine de son établissement. Sans formuler explicitement cette défiance vis-à-vis du langage idéologique, la manière dont Ponthus le convoque le met sur le même plan qu'une chanson ou un poème et le tient à distance. La reconquête de l'expérience sensible consiste à se faire le creuset de tous ces discours qui nous traversent et teintent nos manières de nous rapporter au monde. Recevoir et réécrire – recomposer – ces voix devient une voie vers la réappropriation de la parole confisquée par l'usine. Le partage du sensible ne tient pas ici seulement, pour reprendre la définition qu'en donne Rancière, à l'introduction dans le champ du perceptible des objets qui en étaient exclus pour transformer les normes de visibilité d'un monde commun. Ponthus opère une forme de reconfiguration, ambivalente et fragile, des discours qui peuvent être lieu de notre expérience du monde autant que de sa fuite.
- 31 L'usine n'échappe pas aux saccages néolibéraux du langage qui, pour dissimuler les réalités qui blessent, transforme les ouvriers en « opérateur » et le chef en « personne ressource » les privant d'un certain accès à soi. Dans le même temps, elle est pour ceux qui y travaillent un lieu de réduction au silence : « à l'usine on se tait » (AL, 57) ouvre le chapitre 13, « Car à l'usine/ C'est comme chez Brel/ « Monsieur /On ne dit pas/ On ne dit pas » le clôt. Écrire le travail, c'est donc d'abord un geste pour répondre à un besoin « qui s'incruste comme une arête » dans la gorge, un geste qui permet de rouvrir la trachée et de respirer. Car ce silence n'est pas celui de l'attention sismographe qui permet de percevoir vibrations et légers bougés, c'est un étouffement.
- 32 Reconquérir par la parole une place dans ce sensible s'exprime d'abord comme désir de dire la « paradoxale beauté » (AL, 14) de l'usine. Le compagnonnage récurrent avec Apollinaire et la guerre qui courent le long de ces *Feuillets d'usine*, fait d'ailleurs entendre en creux, cette guerre qui, elle aussi, pourrait être « jolie/ Avec ses chants, ses longs loisirs ». Pourtant, malgré cette intention formulée, la « paradoxale beauté » de l'usine – évoquée comme sanctuaire, île, prison – s'avère *in fine* peu présente. L'usine n'est que très rarement le lieu d'une révélation esthétique, qu'il s'agisse de petites niches de beautés à faire siennes ou du sublime sidérant d'une monstrueuse entité. Les éclosions « poétiques » que le narrateur relève au milieu de l'arrondissement du vivant, tels les « dépotages de chimères » – des poissons – (AL, 33), sont l'objet d'un regard amusé ou de jeux de mots plus ou moins soulignés, non un axe esthétique qui

organiserait le récit. La volonté d'enregistrer, de saisir et retenir des moments vécus, s'énonce partout et, sur le seuil final notamment, dans une énumération, rythmé par un « il y a » anaphorique, d'existants heureux et malheureux, de vu et su, de non vu et non su (AL, 268). Poème d'observations et d'actions, de sensations et affects, *À la ligne* déploie une poétique de la rétention autant que de l'attention, consciente de la difficulté d'être présent à ce que l'on vit et d'en garder trace. Mais il faudra arriver à la quasi fin du récit pour faire retour sur ce désir de poétisation et son impossibilité : « Pas de poésie non plus à l'usine » (AL, 203). Les petites joies sont des « bouts d'insignifiance qui prennent sens et beauté dans le grand tout grand rien de l'usine » : le coup de main spontané d'un collègue, le couplet de chanson retrouvé qui aide à tenir deux heures de plus. L'une des forces du récit est de faire défaillir cette attente d'une tension esthétique paradoxale que l'on pourrait craindre convenue, au profit d'une intrication et d'une imprégnation ne sublimant rien. C'est le tissage de la chaîne, des voix autres et des vers qui donne forme à l'expérience singulière. Dans une section très courte, Ponthus cite *Les lieux d'une ruse* de Pérec : « De ce lieu souterrain, je n'ai rien à dire. Je sais qu'il eut lieu et que désormais, la trace en est inscrite en moi et dans les textes que j'écris » (AL, p. 173). Et sur une page, en effet, le sang des bêtes de l'abattoir et le sang que donne le narrateur à une collecte semblent se mêler comme sa voix et celles des autres s'entremêlent, effaçant la distinction entre soi et un milieu au profit d'un soi *fait par* ce milieu, dans un moment et un temps clos.

Conclusion

- 33 Dewey y insiste, « vivre une expérience », est une affaire de délimitation. Une expérience est la « clôture d'un circuit d'énergies²⁵ », qui doivent accomplir la tâche qui leur incombe, puis se reposer. Les lignes de vers du roman poème de Ponthus dessinent, dans leur suspension répétée, une forme de clôture choisie qui s'accordent à l'expérience finale qu'il revendique, une expérience de savoir : « La fin de l'usine sera comme la fin de l'analyse / Elle sera simple et limpide comme une vérité / Ma vérité » (AL, 216)²⁶. Si fin de l'analyse il y a, c'est, pour Lacan en tout cas, une fin épistémique, un « savoir pourquoi ». L'usine comme divan serait alors une épreuve et une « expérience de savoir » subjective qui ne peut être acquise que dans une forme de lutte :

Mais je me bats
 Contre la cadence le temps la douleur
 Contre moi-même
 En fait j'apprends (AL, 264)

- 34 Ce savoir, pourtant, reste en partie opaque au lecteur, et peut-être, est-ce là que réside la force de dérangement de ce livre. Si on y partage un certain quotidien de l'usine, il ne constitue pas un documentaire. Mais il n'est pas davantage l'entrée dans les profondeurs d'une subjectivité et de ses chemins. À l'enseigne de l'écoute psychanalytique qui se penche sur les voies du désir et veille à toujours rouvrir les choix possibles, les discours de la contrainte matérielle ou de la fatalité pour cerner subjectivement cette traversée des périls sonnent comme des énoncés qui en couvrent un autre qui reste énigmatique. Plus que ce savoir acquis, c'est peut-être alors le refus de faire des clôtures une fermeture définitive qui résonne puissamment en nous après que nous avons fermé le livre. Ces travaux et ces jours interminables sont aussi ceux d'une vie et avec la liberté de ces vers potentiellement infinis apparaît l'émancipation

d'un temps autre que celui de l'usine : la puissance du désir qui toujours revient. À cet égard, les derniers mots du livre proclament d'une façon terriblement troublante l'ultime refus, performatif, à la mort qui guette :

Il y a qu'il n'y aura jamais
De
Point final
À la ligne (AL, 262)

NOTES

1. Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilletts d'usine* [2019], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020 (dorénavant abrégé AL dans le texte).
2. Grand Prix RTL/Lire 2019 ; Prix Régine Deforges 2019 ; Prix Jean Amila-Meckert 2019 ; Prix du premier roman des lecteurs de la Ville de Paris 2019 ; Prix Eugène Dabit du roman populiste
3. Entretien avec J. Ponthus, par M. Mélinard, *L'Humanité*, 24 janvier 2019. [En ligne], URL : <https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/un-chant-damour-la-classe-ouvriere-666675> (consulté le 04/07/2024).
4. Par exemple : « L'usine a imposé la forme plus que je ne l'ai choisie. [...] On ne peut pas utiliser des subordonnées relatives de trois lignes ou des blocs de paragraphe pour retranscrire fidèlement ce rythme. [...] C'est un roman. Tout a été retravaillé pour qu'il y ait un début et une fin cohérente, des personnages récurrents, des épisodes. J'aime raconter des histoires. Je suis un grand lecteur de Dumas, l'une de mes idoles absolues. Même si tout est vrai, je ne raconte pas les trois quarts des trucs les plus horribles que j'ai pu vivre ou voir. » (*L'Humanité*, 24/01/2019, art. cit.)
5. Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 30.
6. John Dewey, *L'Art comme expérience* (1915), J.-P. Cometti et al. (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.
7. Leslie Kaplan, *L'Excès-l'usine*, Paris, Hachette/P.O.L., 1982.
8. Leslie Kaplan, « Usine », *Les Temps Modernes*, vol. 684-685, no. 3-4, 2015, p. 278-280.
9. Robert Linhart, *L'Établi*, Paris, Minuit, 1978.
10. Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail : témoigner du travail au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
11. Dominique Viart souligne cette présence très forte de l'écriture des professions dans le roman réaliste qui s'atténue petit à petit au début du xx^e. Il cite *L'Homme au marteau* (1943) de J. Meckert comme l'une des dernières manifestations de ce type de fiction in Dominique Viart, « Écrire le travail. Vers une sociologisation du roman contemporain ? », Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*. Armand Colin, 2013, p. 133-156.
12. On citera notamment D. Viart, « Écrire le travail : vers une sociologisation du roman contemporain ? », (art. cit.) ; Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert (dir.), *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, Poitiers, La Licorne, n° 103, 2012 ; Aurélie Adler et Maryline Heck, *Écrire le travail au XXI^e siècle : quelles implications politiques ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.
13. On pense aux romans de Thierry Beinstingel, mais à de nombreux autres également. Voir Aurore Labadie, *Le Roman d'entreprise au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non-fiction XXI », 2016.

14. Thierry Metz, *Le Journal d'un manœuvre*, Paris Gallimard, 1990 ; Florence Aubenas, *Le Quai de Ouistreham*, Paris, L'Olivier, 2010 ; Catherine Poulain, *Le Grand marin*, Paris, L'Olivier, 2016 et *Le Cœur blanc*, Paris, L'Olivier, 2018.
15. Matthew B. Crawford, *L'Éloge du carburateur*, M. Saint-Upéri (trad.), Paris, La Découverte, 2010 [2009] ; Arthur Lochman, *La Vie solide : la charpente comme éthique du faire*, Paris, Payot Rivages, 2019.
16. Cynthia Fleury, *Les Irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015.
17. Elisabeth Filhol, *La Centrale*, Paris, P.O.L., 2010.
18. Thomas Flahaut, *Les Nuits d'été*, Paris, l'Olivier, 2020, p. 11.
19. D'ailleurs, si les *Nuits d'été* de Thomas Flahaut nous font entrer dans l'usine par des sensations, c'est cependant pour les confronter très vite là aussi, au « décor mythique » de l'usine, l'usine des romans et des films : « celle de la vieille époque des syndicats et des grèves générales, celle de Chaplin », et dont les évocations se font elles aussi par souvenirs sensibles : « l'alternance de mouvements et d'arrêts, le fracas des tôles frappées » (op. cit., p. 11-12.)
20. Tim Ingold, *Lines : A Brief History*, Routledge, 2007.
21. <https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/joseph-ponthus/disparition-de-lecrivain-joseph-ponthus-700597>
22. Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, M. Rubel (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 58-59.
23. Arno Bertina, *Ceux qui trop supportent*, Paris, Verticales, 2021.
24. Entretien avec Marguerite Duras, in *L'Excès-l'usine* (suivi d'un entretien avec Marguerite Duras et d'un texte de Maurice Blanchot), Paris, #format-poche, P.O.L., 2020.
25. John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 89
26. Kaplan formule une réponse proche à cette interrogation sur ce qu'elle est venue chercher : « On est nourrie de vérité. Il n'y a que ça » (« L'usine », art. cit.)

RÉSUMÉS

Comment l'écriture littéraire permet-elle de saisir ce que le marché du travail a galvaudé et transformé en simple capital accumulable sous le terme d'« expérience professionnelle » ? Preuve que la force de travail est supposée fournir d'elle-même, objet de transaction formulée dans un langage quantitatif (objectifs atteints, compétences acquises), « l'expérience professionnelle » se coule dans des logiques et des cadres qui la standardisent. Développer une véritable écriture du travail prend le contre-pied de cet évidence pour redonner au *faire* son statut d'expérience et y retrouver un sentiment de soi dans la confrontation à la matérialité du monde. Depuis les années 80 de très nombreux textes (romans, récits, poèmes) ont pris pour objets le travail à l'usine, sur les chantiers ou dans l'entreprise. C'est en prenant pour fond ce cadre de réflexion que nous interrogeons la façon dont Joseph Ponthus dans *À la ligne : feuillets d'usine* (2019), déploie une écriture qui s'efforce d'échapper à la chaîne industrielle menaçant sans cesse d'engloutir tant le *faire* que la parole.

How can literary writing capture what the job market has trivialized and transformed into mere accumulable capital under the term "professional experience"? Considered as a proof of their workforce that one is supposed to provide, as an object of transaction formulated in quantitative language (objectives achieved, skills acquired), the "work experience" is cast in logics and

frameworks that standardize it. Developing a real way of writing about work goes against the grain of this self-evident approach, restoring the status of doing as an experience, and rediscovering a sense of self in confronting the materiality of the world. Since the 1980s, many texts (novels, stories, poems) have taken as their subject matter work in factories, but also working on building sites, in a company. Taking this framework as a starting point, we examine the way Joseph Ponthus, in *À la ligne : feuillets d'usine* (2019), unfolds a form of writing that strives to escape the industrial chain which constantly threatens to swallow up both words and actions.

INDEX

Mots-clés : expérience, travail à l'usine, politique, matérialité

Keywords : experience, factory work, politics, materiality

AUTEURS

PAULINE HACHETTE

Pauline Hachette est chercheuse associée au laboratoire Fabrique du littéraire (Fablitt) et au Centre d'études sur les médias, technologies et l'internationalisation (Cemti) de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Ses travaux portent, dans une perspective transdisciplinaire, sur l'écriture littéraire des émotions et de l'expérience sensible, et le prisme qu'elle offre pour éclairer les crises sociales contemporaines.

Elle a publié *Sous le signe de la colère. Henri Michaux et Louis-Ferdinand Céline* (Classiques Garnier, 2022) ainsi que de nombreux articles dans des revues universitaires et elle dirigé plusieurs numéros de revue (« Turbulences », avec R. Huët, *Socio-Anthropologie* n° 44, 2021 ; « Soulèvements sensibles. Corps et affects dans l'expérience de la violence », avec R. Huët, *Socio*, FMSH, 2022)