



CM

CAHIERS

MARXISTES

Paul Aron

Pierre Gauyat

Fabrice Preyat

Jean-Maurice Rosier

Laurence Rosier



Les Cahiers Marxistes

Référant aux courants marxistes, la revue tend à considérer la société comme totalité ; à privilégier donc une approche multidisciplinaire critique et l'articulation entre théories et pratiques sociales. Les engagements y seront assumés comme clé de scientificité ou comme valeur philosophique et morale. La revue se conçoit comme lien entre chercheurs, citoyens actifs et responsables d'organisations sociales et politiques. Elle procède actuellement plutôt par thème.

Abonnement (5 numéros)

| | |
|-------------------------|------|
| Pour la Belgique | 30 € |
| Pour l'Union européenne | 35 € |
| Hors Union européenne | 40 € |

Au compte 001-1047600-67 des CM
Avenue Derache, 94 b.6 - 1050 Bruxelles
ou par carte VISA/MASTERCARD

Tél/fax. 0032-2-647.91.27
E-mail : cmarx@ulb.ac.be
www.cahiers-marxistes.be

Comité de rédaction

Mateo Alaluf, Jacques Aron, Francis Bismans, Albert Carton,
Barbara Delcourt, Pascal Delwit, Xavier Dupret, Pierre Gillis, Michel Godard,
Serge Govaert, Jean-Jacques Heirwegh, Jacques Nagels, Nadine Plateau,
Jean-Maurice Rosier, Christian Vandermotten.

Rédacteur en chef

Pierre Gillis et Michel Godard

Mise en page

Anah Merlet

Illustration de couverture

Thomas Perissino

Les Cahiers Marxistes sont publiés par Free asbl.

Sommaire

| | | |
|---|---|-----|
| • <i>Edito</i> | | 3 |
| • Introduction | Paul Aron et Jean-Maurice Rosier | 5 |
| • Ecrire le travail et les travailleurs : les leçons d'une longue tradition | Paul Aron | 9 |
| • La Classe ouvrière va-t-elle au paradis linguistique ? | Laurence Rosier | 31 |
| • Un genre nouveau : le roman d'entreprise | Jean-Maurice Rosier | 43 |
| • Retour de la littérature ouvrière | Pierre Gauyat | 61 |
| • Ecrire le travail, figurer le prolétariat : une mission du roman graphique ? | Fabrice Preyat | 77 |
| • Union européenne sous souveraineté <i>US</i> | Jean-Claude Paye | 111 |
| • <i>Lectures</i> L'une revient de l'enfer et l'autre renonce au paradis | Pierre Ansay | 127 |

Editorial

Fin 2011, début 2012 les débats politiques belges sur les mesures d'austérité du gouvernement Di Rupo ont vu une étonnante relance et abondance de discours sur « *la classe moyenne* », au centre des soucis assurait-on de tous côtés.

Bien au-delà de la recette séculaire qui a vu et voit le grand capital pousser le (tout) petit devant lui, l'ériger en bouclier et troupe de choc, avec des voltigeurs artisans et commerçants et des supplétifs avocats ou médecins. C'étaient « *les classes moyennes* » et il en reste.

Mais il s'agit désormais, dit-on, de deux tiers de la population : les distinguer des pauvres – compter m'en 15-20% – reste essentiel ; et discrètement ne pas y inclure les trop riches – compter 10-15% également – est simplement réaliste, avec une pointe d'obséquiosité.

En ajoutant les pitreries du « 1^{er} mai bleu », on voit bien dans ce recentrage extensif la continuité d'une propagande bourgeoise qui a toujours visé à diviser les salariés, dès le XIX^e siècle. Alors qu'au contraire le « *mouvement ouvrier* » s'est construit en unifiant les travailleurs : contre les corporatismes anciens et nouveaux, contre les divisions ethniques et religieuses, notamment. Et en incluant chômeurs, vieux, malades, jeunes,...

En reprenant notre parution¹, nous voudrions revenir sur la question essentielle du travail, et assumer plutôt, contre la médiocrité « moyenne », la belle formule « *nous sommes 99%* ».

S'agissant d'une bataille idéologique permanente, celle de la « conscience pour soi », nous nous réjouissons de publier un premier numéro : **Ecrire le travail aujourd'hui**.

Il a été préparé par les romanistes Jean-Maurice Rosier et Paul Aron, qui vous le présentent ci-après.

Michel Godard

Hors thème, nous poursuivons l'analyse de l'impérialisme étasunien proposée par Jean-Claude Paye.

1 Elle a été suspendue *de facto* en 2011. Que nos abonnés veuillent nous en excuser et se rassurent en notant que, depuis longtemps, l'abonnement se compte en numéros (5) et non en années. Merci de leur patience et, d'avance, de leur soutien. Nous avons trois numéros « sur le feu » !

Ecrire le travail aujourd'hui

Introduction

Paul Aron et Jean-Maurice Rosier *

Cette livraison des *CM* sur le travail dans la littérature est née d'un constat. Après de longues années où elle semblait vouée à ne s'intéresser qu'à la psychologie des personnages ou aux raffinements formels issus du Nouveau Roman, la littérature française a pris au cours de la dernière décennie un tournant assez serré vers une sorte de retour au réel (on n'a cure d'oublier certains météores comme *Elise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli (1967) ou *Le voyage à Paimpol* de Dorothee Letessier (1980) ou encore certains romans publiés par les éditions Messidor). Sans que l'on puisse en distinguer précisément les causes, sans doute en partie historiques, mais aussi sans doute sous l'influence du succès rencontré par des auteurs américains, anglais ou nordiques immunisés contre le formalisme (comme Tom Wolfe, Michael Conolly, Richard Price, David Peace ou Henning Mankell), elle s'inté-

* Paul Aron, professeur à l'ULB, Faculté de Philo et Lettres ; Jean-Maurice Rosier, professeur honoraire de l'Université libre de Bruxelles, membre du comité de rédaction.

resse à nouveau aux thématiques du temps présent, à l'urbain, à l'histoire récente, aux destins sociaux des chômeurs et des marginaux, et au monde des usines ou des entreprises.

Pour une part, la littérature de langue française renoue ainsi avec des genres où elle s'était illustrée antérieurement, comme le roman naturaliste (Zola), le récit prolétarien (Henri Poulaille ou Constant Malva), l'écriture engagée (Sartre), ou, dans le cas de la BD contemporaine, avec le graphisme expressionniste. Les articles de **Paul Aron** et de **Fabrice Preyat** développent ces liens dans la longue durée, et tentent de montrer ce que les récits actuels doivent aux expériences des années 30 du siècle dernier. Se révèlent ainsi de vrais enjeux littéraires : comment susciter un intérêt romanesque quand on décrit des vies vouées à l'absence d'aventures et d'événements marquants ? Comment rendre compte du quotidien dans un genre fondamentalement divertissant comme l'est le roman ? Mais aussi, et c'est ce que souligne **Laurence Rosier**, comment faire faire écho au français parlé par les classes populaires dans un discours littéraire normé et soumis à la tradition du « beau langage » ?

La littérature du travail commence à être interrogée par des libraires ou par des chercheurs universitaires¹. Mais elle est loin d'avoir été recensée, et l'enseignant ou le lecteur qui voudrait en prendre connaissance ne dispose pas aujourd'hui des outils bibliographiques ou historiographiques nécessaires. C'est pourquoi nous avons voulu faire en quelque sorte la liste des auteurs et des textes qui nous paraissent appuyer le constat initial. Les articles de **Jean-Maurice Rosier** et de **Pierre Gauyat**, pour le genre romanesque, celui de Fabrice Preyat pour le roman graphique, sont d'abord conçus comme des étapes en vue d'un inventaire. Ils permettront au lecteur de s'orienter dans

1 Voir par exemple le dossier de la revue *Initiales* (<http://www.initiales.org/-Les-dossiers-.html>), n°25 (2011), le Colloque de Porto sur *La littérature et le monde du travail : inspiration, représentations & mutation*, FLUP, 29 et 30 novembre 2011 ; une session du Congrès des Franco-romanistes allemands en septembre 2012 dédiée à « Précarité ». *Textes et images de la crise dans la culture française contemporaine*. Certains auteurs animent également des sites, parmi lesquels Thierry Bestingel : <http://www.feuillesderoute.net/index.htm> Martine Sonnet : <http://www.martinesonnet.fr/Site/Accueil.html> François Bon : <http://www.tierslivre.net/>

une production foisonnante, de qualité sans doute variable, et fort diverse aussi par ses centres d'intérêt.

Le caractère manifestement hétérogène du *corpus* ainsi constitué est un premier constat qu'il convient de formuler. Comme on le verra, la littérature du travail a pris différents relais pour s'exprimer. On relève des enquêtes de terrain, des récits biographiques, familiaux ou autobiographiques, des romans que l'on peut dans doute répartir en sous-genres (comme le roman de bureau, le roman d'usine, l'atelier d'écriture, etc.), des textes relevant de l'initiative des auteurs, ou des textes de commande... Mais l'intérêt pour le réel se manifeste aussi dans un inflexionnement des milieux décrits par le roman policier ou par l'ouverture de médias aussi populaires que la BD à la photographie et au reportage. D'où également la difficulté du recensement, lequel suppose de passer outre aux jugements de valeur *a priori* sur les textes qu'il convient d'inscrire dans un *corpus* proprement littéraire. Nous avons affaire à une production de textes et, parfois aussi, d'images : qu'ils relèvent du reportage, de l'ethnologie participative ou du livre de mémoire importe peu en définitive, car le glissement entre les genres et, souvent, l'ignorance volontaire des codes institués de la vie littéraire font précisément partie des moyens d'émergence d'une parole nouvelle sur le travail en littérature. Comme Pierre Gauyat le rappelle, d'autres médias portent par ailleurs le même discours, tel le cinéma ou, ajouterons-nous, la photographie et les arts plastiques.

Un second constat sera plus politique. Quel sens donner à cet intérêt pour le travail ? Faudrait-il considérer que la littérature est devenue un lieu privilégié pour le militantisme à l'heure où les partis de gauche anticapitaliste subissent un recul historique ? Jean-Maurice Rosier souligne à cet égard qu'il ne faut pas confondre critique et description, et prendre un tableau, même satirique, des relations de travail dans l'entreprise pour un manifeste révolutionnaire. De fait, l'orientation idéologique qui se dégage de ces textes va du conservatisme par résignation au radicalisme le plus net.

Néanmoins, il est certains sujets que l'on ne peut évoquer impunément en littérature. Ainsi, si le roman de bureau semble souvent hésiter sur le sens qu'il convient de donner aux duretés du *management* des ressources humaines, le roman ouvrier signale presque toujours une certaine sympathie de l'auteur pour le monde qu'il décrit, laquelle n'est pas pour autant dépourvue

d'esprit critique. L'effet mémoriel joue ici le rôle d'un signal, comme si prendre le monde ouvrier comme sujet se traduisait en une prise de position presque nécessairement engagée. Le reportage social, plus ou moins romancé, est également un vecteur significatif de cette tendance.

Troisième constat, lui-aussi signalé par Pierre Gauyat : les auteurs du roman du travail ne sont en général pas des travailleurs manuels, excepté ceux qui ont connu l'engagement éphémère de militants maoïstes des années 70 dans le monde de l'usine. Ils sont employés, chômeurs, intellectuels précaires, journalistes, ou encore enseignants et photographes, mais aussi très souvent issus eux-mêmes à la seconde génération du monde ouvrier ou de milieux défavorisés. Sans doute y a-t-il ici un facteur sociologique favorisant leur intérêt pour la littérature comme pour le monde ouvrier : la stagnation des perspectives professionnelles qui leur sont ouvertes pourrait favoriser un regard compréhensif et une émotion partagée pour l'univers de leurs pères.

Par ailleurs, le relatif succès que la littérature du travail rencontre aujourd'hui auprès du public agit comme un stimulant économique et symbolique tout à la fois. Un effet d'entraînement est à l'œuvre. Puisse la présente livraison des *CM* effectuer un « arrêt sur image » qui soit utile à ses lecteurs.

Ecrire le travail et les travailleurs : les leçons d'une longue tradition

(avec quelques échos contemporains)

Paul Aron *

Commençons par préciser notre sujet : ce qui m'intéresse ici, ce ne sont ni les figurations littéraires du travail manuel ni les récits engagés qui tentent d'améliorer le sort des travailleurs. Je m'intéresse aux textes dans lesquels s'énonce depuis le XIX^e siècle une prise de parole qui tente de serrer au plus près la condition ouvrière. Le plus souvent, ces textes sont engendrés par un énonciateur qui revendique son appartenance au monde ouvrier, au moins sa sympathie et sa compréhension, et qui oriente son récit en fonction de cette posture.

Le prolétariat, dans le sens du mot de certaines traditions marxistes, regroupe les travailleurs n'ayant pas accès à la propriété des moyens de production, voire à la propriété tout court ; il émerge en tant que classe politique avec l'organisation industrielle du travail. Il faut pourtant attendre la fondation des syn-

* Professeur à l'ULB, Faculté de Philo et Lettres.

dicats et des organisations politiques se réclamant de ce prolétariat pour que surgissent des écritures qui s'en revendiquent. D'emblée apparaît ici un décalage significatif. De nombreux textes sur le monde du travail ont été produits avant que des travailleurs industriels aient pu prétendre en énoncer. Deux problématiques connexes doivent être mises en relation avec ces textes. Il y a, d'une part, la place que la littérature accorde aux « petits métiers », aux travailleurs manuels (colporteurs, marchands, portefaix), aux domestiques, bref à tous les métiers auxquels les genres littéraires traditionnels refusaient le droit à l'existence visible, sauf à titre de types ou caractères pittoresques (la bonne servante, ou la vulgaire marchande de harengs) ; il y a, d'autre part, la question de l'énonciateur, qui se situe plus ou moins en empathie avec les situations décrites, jusqu'à parler en quelque sorte « de l'intérieur » du monde ouvrier comme ce fut le cas avec les textes saint-simoniens de la première moitié du XIX^e siècle.

Le paysage social représenté dans les textes est une question de contenu ; la position de l'énonciateur une question de point de vue. Mais ces catégories doivent elles-mêmes être mises en perspective. Une triple évolution les caractérise : elle tient d'abord au réalisme de la représentation, qui abandonne progressivement le lieu commun figé pour faire place à une saisie de la réalité contemporaine, c'est le problème du réalisme ; et cette question est liée aussi à la capacité des écrivains à prendre en compte tous les métiers, y compris ceux de la grande industrie qui étaient éloignés de leur expérience quotidienne de bourgeois urbains. Le troisième volet de l'évolution est celui du statut même des textes, de leur relation au monde littéraire, qu'ils aient été produits dans la perspective d'y jouer un rôle, qu'ils aient été reçus comme pleinement littéraires ou seulement comme documents ou enquêtes.

Tout au long du XIX^e siècle se forment ainsi des représentations plus ou moins codifiées du travail et des travailleurs. Très concrètement, elles se déclinent en personnages, en situations, en scénographies, mais aussi, dans le domaine poétique par exemple, en sous-genres (comme la chanson) ; un vocabulaire nouveau leur est lié, et toute une série de réalités émotionnelles et sensibles font irruption dans la sphère littéraire : des odeurs, des sons, des maladies, des pièces de vêtements, des outils, des rencontres et des confrontations, un horizon de vie, des manières d'être et de circuler, des relations sociales et

affectives. Au total, il s'agit d'un vaste ensemble de matériaux et de modèles, qui vont durablement structurer les mises en textes de ce genre de sujet.

Chacun de ces aspects pourrait faire l'objet d'un développement séparé, et justifier d'une histoire propre. Ainsi, l'énoncé à la première personne du récit ouvrier se donne à lire dès les organes saint-simoniens, comme *La Ruche populaire* (1839-42), tandis que l'attribution à une domestique d'un projet personnel hostile à ses employeurs provoque un grand scandale lorsque Octave Mirbeau publie le *Journal d'une femme de chambre* (1900). François Marlin, l'auteur du *Voyage d'un Français depuis 1775 jusqu'en 1807*¹ donne des mines d'Anzin une description terrifiante, qui ne le cède en rien à ce qu'écrira Zola dans *Germinal* (1885). Mais la force de *Germinal*, et son effet de rupture, est précisément que ces mineurs prennent place dans un roman, et qu'ils modifient dès lors l'économie des représentations du genre romanesque.

Ce qui est donc nouveau et qui fait événement dans l'histoire littéraire est le moment où se met en place un dispositif où un auteur prend la parole au nom de ses origines sociales, pour parler de ce qu'il connaît pour l'avoir éprouvé directement, et dans une forme qui veut prendre place au rang de littérature. Aux « poètes-ouvriers » souvent issus de la petite-bourgeoisie qui prétendaient s'imposer par la convocation de sujets populaires ou aux bourgeois progressistes qui voulaient écrire le roman réaliste de toutes les couches sociales, il substitue des témoins directs de la misère ouvrière et paysanne. Le vécu des auteurs devient ainsi l'élément central de leur reconnaissance. Tel est en tous cas le souhait de Charles-Louis Philippe et de ses successeurs (« *J'ai une impression de classe. Les écrivains qui m'ont précédé sont tous de classe bourgeoise. Les choses qui m'intéressent ne sont pas les leurs...* »²).

Dans le domaine francophone, la littérature prolétarienne recouvre deux courants principaux. Peu après 1900, se développe en France un petit réseau d'auteurs emmenés par Charles-Louis Philippe qui connaissent un certain succès : Emile Guillaumin (*La Vie d'un simple*, 1904), Léon Frapié (*La Mater-*

1 François Marlin, *Voyage d'un Français depuis 1775 jusqu'en 1807*, Paris, Guillaume, 1817, t. 2, pp. 290-91.

2 Cité par Emile Guillaumin, *Mon compatriote Ch. L. Philippe*, Paris, Grasset, 1942, p. 120.

nelle, prix Goncourt 1904), Marguerite Audoux (pseudonyme de Marguerite Donquichotte, ce qui ne s'invente pas !, *Marie-Claire*, prix Femina 1910), etc. Bénéficiant de l'appui des découvreurs professionnels que sont André Gide et Octave Mirbeau — qui sont également des fossoyeurs du roman traditionnel — ces auteurs livrent des textes souvent autobiographiques, d'une écriture volontairement dépouillée, qui s'inscrivent dans le contexte de la crise des codes romanesques au lendemain du naturalisme. Un Marcel Martinet, promoteur dès 1913 d'un « art de classe » se situe dans la même ligne.

Vingt ans plus tard, le retentissement mondial des thèses du *Proletkult* russe, relayées par l'Internationale communiste, débouche sur un vaste débat engagé par la revue *Monde* sous l'égide d'Henri Barbusse et du militant communiste belge Augustin Habaru. Dans ce débat interviennent surréalistes et populistes, communistes, écrivains et clercs engagés. Surgissent alors, pêle-mêle, un courant organisé de correspondants ouvriers (*L'Humanité* lance des concours à ce sujet), un questionnement sur la légitimité d'auteurs définis par leur origine sociale plutôt que par leur discours littéraire, la possibilité d'une intervention du monde communiste dans les querelles littéraires. L'enquête de *Monde* révèle également des écrivains totalement marginaux comme l'ouvrier mineur belge Constant Malva (dont le livre le plus connu sera *Ma nuit au jour le jour*, 1954) tandis qu'Henri Poulaille publie chez Valois et chez Bernard Grasset la plupart des auteurs prolétariens significatifs (*Nouvel Age littéraire*, Paris, Valois, 1930). Ce que Jean-Michel Péru appelle une « crise du champ littéraire français » — un renouvellement de la définition même de l'écrivain — connaît son point d'orgue vers 1928-1932, avant de se résorber suite à la stratégie communiste de mobilisation des grands intellectuels contre le fascisme (les « compagnons de route »³). Le Parti communiste français transformera ainsi le risque encouru par des auteurs qui ne respectent pas les critères de légitimité du champ littéraire en tentative d'instaurer une contre-institution sous les auspices du réalisme socialiste. Pour l'essentiel, le mouvement de la littérature prolétarienne perd à ce moment sa raison d'être. L'intérêt pour les écrivains ouvriers subsiste néanmoins chez tous ceux qui seront attentifs aux « voix d'en bas », en particulier dans les deux décennies qui suivent 1968.

3 Jean-Michel Péru, «Une crise du champ littéraire français», *ARSS*, 89, sept. 1991, pp. 47-65.

C'est à bon droit qu'Anne Mathieu s'interrogeait récemment sur un « *renouveau de la littérature prolétarienne* »⁴.

Malgré leurs évidentes singularités, la nature de leur sujet et leurs ambitions mêmes conduisent les auteurs, que je continuerai d'appeler prolétariens ou néoprolétariens par commodité, à affronter des défis littéraires qui restent constants du début du XIX^e siècle à nos jours. Ce sont les enjeux de ce défi que je voudrais à présent tenter de décrire.

Il ne suffit pas de dire la vérité

Un grand nombre de récits prolétariens obéissaient à une intention précise. Parce que les auteurs ont connu le monde du travail et que c'est au nom de cette connaissance qu'ils ont pris la plume, ils affirment pouvoir tenir un discours singulier sur cet univers. Cette ambition des écrivains prolétariens peut sembler paradoxale. Ils veulent en effet raconter le monde du travail tout en s'écartant du documentaire ou du reportage direct. Ils se défient également des pièges du style et de l'imaginaire perçus comme bourgeois. Ils s'inscrivent par là dans la recherche d'un « *degré zéro* » de l'écriture⁵ qui passe par l'invention des formes littéraires grâce auxquelles leur irrécusable témoignage puisse à la fois préserver sa différence et conquérir son public. C'est cette ambiguïté qui les force à affronter les problèmes de l'écriture, à se découvrir écrivains quand, parfois, ils ne voulaient que raconter des perceptions immédiates.

Leurs œuvres sont censées traduire des faits exacts, une réalité non travestie par la fiction ou l'imagination. Il s'agit donc de dire le vrai. D'écrire et de décrire la vie quotidienne du peuple en reflétant la vérité d'existences dépourvues de romanesque. Dans la préface de *Ceux du pays noir*, Marius Renard assurait déjà, en 1907 : « *Je n'ai décrit que des milieux vrais. Je n'ai évoqué que des êtres vécus* » et il proclamait sa volonté de rompre avec les modèles de description attentifs aux seules « *psychologies raffinées* ». Constant Malva n'a

4 <http://blog.mondediplo.net/2011-05-11-Renouveau-de-la-litterature-proletarienne>. J'ai développé ceci dans mon petit livre sur *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor, Seconde édition revue, Labor, 2006.

5 Selon la formule de Roland Barthes – *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953.

cessé d'affirmer que sa « *Muse a nom Vérité* », et toute son œuvre cherche les moyens de parler de la mine sans recourir aux modèles existants : « *Je fais mienne cette belle formule des gens de justice : 'La Vérité, rien que la Vérité, toute la Vérité'* »⁶.

Or, dire la vérité ne va pas de soi en littérature. Le passage à l'écriture n'est jamais innocent. Il avance sur un terrain piégé par les textes déjà publiés, par les images reçues ou par la formation scolaire des auteurs. Il n'y a pas d'écriture vierge de tout modèle. La rédaction de l'école primaire en est le premier qu'ont connu tous les auteurs prolétariens, et les romans naturalistes ou populaires ont fait partie de leurs lectures les plus habituelles. L'idée qu'un auteur d'origine ouvrière puisse être, par nature, protégé des lieux communs véhiculés par la littérature est certainement l'opinion la plus fausse que l'on puisse défendre à son propos. Que les auteurs aient été conscients de leur existence ou qu'ils l'aient niée, qu'ils aient imité des styles ou qu'ils s'en soient éloignés ne change rien à cette réalité. Volontairement ou non, comme les autres écrivains, avec leurs moyens et leurs projets, les auteurs prolétariens ont dû prendre en considération les règles du métier qu'ils exerçaient, fût-ce de manière éphémère. Ceux d'entre eux qui ont voulu s'exprimer au nom de leur expérience singulière de travailleur manuel — que celle-ci ait été durable ou non — ou transmettre leur vécu d'hommes atomisés et aliénés se sont donc trouvés confrontés à un défi : inventer les formes littéraires grâce auxquelles leur irrécusable témoignage puisse à la fois préserver sa différence et conquérir son public⁷.

Au plan narratif, cette prise de position de départ a pour effet de privilégier deux postures principales. L'une est celle du texte en « je » dont le contrat implicite tient dans l'identité d'un auteur ou le parallèle entre la biographie de

6 Constant Malva, *Un ouvrier qui s'ennuie*, 1940, p. 12.

7 Il y a relativement peu de travaux universitaires sur la question de l'écriture des œuvres prolétariennes. Voir cependant e.a. Marie-José Monchablon, « L'écriture prolétarienne dans *Le Pain quotidien* d'Henry Poulaille », in *Henri Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940*, textes réunis par René Garguilo, Paris, Lettres modernes-Minard, 1989 ; et le concept de « *quadruple prisme* » appliqué au cas d'Annie Ernaux dans G. Mauger, « Les autobiographies littéraires. Objets et outils de recherche sur les milieux populaires », in *La biographie – Usages scientifiques et sociaux*, *Politix*, 27, octobre 1994.

celui qui a vécu le travail ouvrier et le statut social du narrateur. En se rangeant du côté du discours autobiographique, le narrateur prolétarien donne une authenticité à sa prise de parole. Il sert en quelque sorte de garant à son récit : il raconte ce qu'il a vu ou ce à quoi il a participé, sans personnages intermédiaires. Le gain est évident en ce qui concerne le statut de vérité. Mais on voit tout aussitôt les limites que cela impose au récit : il se prive des ressources de la fiction. Il devra donc reporter sur la force du style ou sur l'anecdote tout le soin d'intéresser le lecteur aux faits racontés.

Admettons qu'un écrivain prolétarien expose ses états d'âme, ses désirs et ses pensées les plus secrètes. Il se constitue dès lors en sujet principal de l'œuvre, à l'instar de Rousseau fondant un genre par la laïcisation de la confession chrétienne. Or les auteurs prolétariens ont rarement le temps et les outils intellectuels d'une introspection aussi développée. De surcroît, à trop investir la sphère du privé, ne risquent-ils pas de ne produire qu'une autobiographie traditionnelle, sans plus rien de spécifique ? Donc de perdre la différence qui justifiait leur prise de parole ? Dans ces conditions, ils ne seraient plus représentatifs de ce « peuple » dont Poulaille faisait à la fois le destinataire et le destinataire de l'écrit prolétarien. Si l'authenticité appelle l'autobiographie, celle-ci en retour prend le risque de condamner celle-là.

Une autre possibilité est de mettre en scène un narrateur ouvrier, qui ne se confonde pas aussi directement avec l'auteur, que ce soit en créant un « je » manifestement fictionnel, ou sous la forme plus traditionnelle d'un personnage autonome. La difficulté est alors reportée sur la construction d'un personnage crédible, sur l'invention de situations respectant le contrat de vérité tout en développant un effet de généralisation acceptable, et aussi, élément important sur lequel on reviendra, sur la mise en forme d'un langage crédible par rapport au statut social des personnages.

En devenant un romancier à l'égal des autres, l'auteur prolétarien prend néanmoins un autre risque. Le roman réaliste tel qu'il a été codifié depuis le XIX^e siècle repose en effet fondamentalement sur la croyance dans une illusion, un « *effet de réel* » selon la formule bien connue de Roland Barthes : il doit s'interdire d'évoquer ce qui le constitue comme texte, c'est-à-dire comme lieu de production de cette croyance. L'énonciateur s'y fait discret : il s'efface au profit du narrateur, cette instance qui prend le récit en charge tout en faisant

partie du texte assumé par l'écrivain. Or si la littérature prolétarienne prétend se distinguer de la littérature tout court, c'est précisément par le statut de son énonciateur. De l'origine sociale de celui-ci, elle tire des implications quant à la vérité, à l'authenticité du récit. Comment le texte peut-il marquer cette valeur spécifique ? Il devrait en quelque sorte produire, à côté des effets de réel, ce que l'on pourrait peut-être appeler des effets de référence. Il devrait relier organiquement la fiction à la personne qui la rapporte. Ou, si l'on préfère, opérer un va-et-vient entre le narrateur et l'auteur. Mais on voit bien le paradoxe que contient cette proposition : les deux effets sont contradictoires. Leur conjonction risque à tout moment d'annuler le pacte de la vraisemblance romanesque. Le rappel de la condition sociale de l'écrivain ou ses interventions explicites dans le cours du récit courent le risque de casser la narration, comme si l'on tentait d'introduire des notes en bas de page ou ces digressions érudites dont le roman éducatif a souvent abusé.

Même s'ils ne les ont pas théorisées, les auteurs prolétariens ont eu une grande conscience de ces contraintes formelles. On verra qu'elles sont pour une grande part la raison même de leur inventivité dans le domaine des genres littéraires. Mais avant d'arriver à ce point, soulignons-en un autre : il s'agit d'intéresser le lecteur à des sujets et à des thèmes assez inhabituels.

Susciter l'intérêt

Comment transformer la vie monotone des ouvriers en sujet intéressant pour un vaste lectorat ? Comment, en définitive, faire de la littérature à propos d'un quotidien banal ? Les récits de la vie populaire veulent traduire le déroulement d'existences vouées à l'absence d'événements. Ils cherchent à restituer le sentiment de répétition, l'épreuve de la monotonie qui caractérise leur être au monde. *Un ouvrier qui s'ennuie* — pour reprendre un titre de Malva — fait l'expérience d'un univers sans limites temporelles, sans début ni achèvement autres que la naissance et la mort. Les seuls faits notables qui surgissent sont vécus sur le mode de la fatalité (les différences sociales, l'accès précoce au monde du travail...) ou sur celui de la nécessité (le mariage, les enfants...). Le quotidien comporte peu d'aspérités auxquelles se raccrocherait le récit. A la limite, dans cette logique, l'esthétique de la véracité exigerait d'être traduite par un néant événementiel. On mesure ainsi les obstacles auxquels se heurte celui qui veut rendre cette vie répétitive en littérature.

Ces obstacles, les auteurs prolétariens ne sont pas les premiers à les avoir rencontrés. Elles sont au cœur de la poétique du roman naturaliste du XIX^e siècle qui, le premier, a su créer des personnages *a priori* non romanesques. Flaubert avait expérimenté plusieurs voies : *Madame Bovary* (1857) montrait des personnages englués dans une temporalité étouffante et répétitive de laquelle ils s'échappaient par la puissance du rêve ou du fantasme ; Bouvard et Pécuchet, ces anti-héros par excellence (qui donnent leurs noms au titre de 1881), devenaient bouffons et touchants à la fois à force d'accumuler des expériences toujours négatives. Dans *Germinal* (1885), Zola pour sa part avait réussi à synthétiser en séquences émotionnelles fortes et contrastées la vie du mineur : difficultés de la vie quotidienne, accident, organisation syndicale, grève, répression, espérances pour le futur. Il avait de surcroît construit en parallèle l'univers social des milieux patronaux, ce qui accentuait la portée dramatique de son roman.

L'ouverture du *Pain quotidien*, le roman d'Henri Poulaille, montre bien le recours simultané à ces deux modèles⁸. L'*incipit* est le suivant : « *C'était jeudi. Il était cinq heures* ». Ce découpage d'un segment temporel ouvre un minimum d'espace à l'événement. Réduite à sa plus simple expression, l'action n'interrompt pas le déroulement cyclique du temps, et le découpage renvoie tout aussitôt à une logique répétitive. C'est un jour comme un autre, sans date, sans référence extérieure qui le particulariserait, sans coupure avec le présent non plus, comme le suggère l'usage de l'imparfait, qui est le mode privilégié du roman du quotidien comme le démontrera Georges Simenon. Mais le jeudi est jour de congé pour les enfants des écoles, c'est donc aussi le jour qui fait « coupure » dans la semaine. Poulaille y insiste : « *Cela se passait comme d'ordinaire. Des cris, des rires, quelques taloches, des pleurs. Qui d'autre, que Loulou, eût pu s'intéresser à ce spectacle qui manquait d'originalité ?* » (p. 21). Mais à la page suivante, un fiacre reconduit un blessé. C'est le père de Loulou qui vient d'avoir un accident, il a chuté avec deux camarades du toit où il travaillait. Cet événement crée l'intérêt romanesque : le sort du blessé, celui de sa famille qui doit survivre sans salaire, le destin de l'enfant

8 Henri Poulaille, *Le pain quotidien*, Paris, Stock 2, 1980 (1^{ère} éd. Valois, 1931).

en découlent. Mais on reste aussi dans le vraisemblable : chacun sait que le monde du travail connaît ce genre d'événement.

La même structure est reproduite plus loin dans le roman. Le narrateur insiste sur le temps répétitif, lassant, dans lequel vivent ses personnages :

Le mois s'était écoulé, rapide...

Nini médite : c'est peu de chose une journée ! Voilà déjà midi... et à peine la vaisselle est-elle rangée, que les gosses rentrent de l'école. On a à peine eu le temps d'aller aux provisions pour le soir. Et voici l'heure de la soupe. On va se coucher. A demain... Et le lendemain, on dit encore : à demain. Et v'la une semaine ! (p. 325)

Les pages qui suivent ont toutes la même tonalité : le monde ouvrier stagne dans le non-événement. Mais la première ligne du chapitre suivant fait comprendre l'insistance du romancier : « *Mars ! Courrières... Quinze cents victimes.* » (p. 332). Accident, grève, répression se succèdent alors rapidement, et le roman prolétarien poursuit sa route dans les voies tracées par *Germinal*.

Parce que le naturalisme avait eu, le premier, la prétention de découvrir le peuple et de rendre vraisemblable son inscription dans le roman, tout se passe comme si son modèle de mise en texte était devenu le passage obligé de toutes les descriptions du populaire, au moins quand il s'agissait de milieux et de lieux à forte connotation mythologique. De ce point de vue, *Gueule-Rouge* (Marius Renard, 1894), *Une femme dans la mine*, *Profondeur 1400* (Louis Gerin, 1932 et 1936), *Les Faces noires* (Jean-Louis Vandermaesen, 1931) et bien d'autres font inévitablement penser à des variations sur *Germinal*.

Sur le plan émotionnel, les événements topiques acquièrent une densité extraordinaire. Ce sont eux qui arrachent l'existence du prolétaire à l'indifférence. À l'instar des guerres ou des grandes catastrophes naturelles, ils sont des pôles de référence. Ils font date. Les interruptions répétées qu'ils creusent dans le quotidien deviennent le lieu d'une relation plus active aux choses. En s'inscrivant dans la mémoire collective, les catastrophes et les révoltes transforment le temps cyclique en temps linéaire et confient à celui qui subit l'Histoire la responsabilité d'en devenir l'acteur. Telle est aussi une des fonctions de la

grève. Même lorsqu'elle est vécue comme un refus de l'arbitraire, elle incarne l'expérience pratique d'une rupture active dans le temps imposé.

Se mesurer à Zola est donc un des grands enjeux de la littérature traitant de la mine. C'est ce que dit Constant Malva :

J'ai relu Germinal. Je croyais devoir finir mon livre sur une note de ce chef-d'œuvre, je ne le ferai pas, je n'en vois pas la nécessité [...] Zola a tout dit, il s'est servi magistralement de tous les éléments que la mine peut fournir pour un roman [...] Il ne reste plus qu'à écrire des histoires de la mine. (Correspondance, lettre à René Bonnet, 31 mars 1938, p. 78)

C'est pourquoi on ne peut se borner à enregistrer ce qui rapproche la littérature prolétarienne de son ancêtre naturaliste. Il faut en effet prendre aussi en compte la posture nouvelle que suppose le projet des amis de Poulaille — une exploration par l'intérieur et non la découverte pittoresque d'un univers exotique — pour examiner tout ce qui singularise le récit minier prolétarien. Notons à cet égard quelques absences significatives. On sait l'importance que Zola accordait aux scènes de mangeaille, censées représenter, dans ce qu'il peut avoir de plus typique, un rapport au monde différent : nourritures lourdes, dévorées plutôt que consommées, avec frénésie et impatience⁹. De même, les loisirs ouvriers, noces, séances au cabaret, kermesses, danses et chansons, et, avec une particulière fréquence, l'importance des thèmes sexuels, donnent autant de scènes prisées par les naturalistes ou par certains populistes. Elles se retrouvent avec une fréquence plus faible chez les prolétariens. Ce que les uns privilégient comme typique se réduit chez ceux qui cherchent à rendre compte de la réalité vécue.

Le déterminisme, dont le naturalisme avait fait un système d'explication du monde, et que *Germinal* cite explicitement (Bonnemort : « *On faisait cela de père en fils, comme on aurait fait autre chose* »), est souvent repris par les prolétariens, même si, paradoxalement, la majorité des auteurs qui l'ont mis

9 Voir notamment : Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire – Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1989, p. 218 (« Hautes Études »).

en scène y ont précisément échappé. Ainsi Vandermaesen : « *On n'échappe pas à la mine quand on est fils de mineur* » (*Op. cit.*, p. 172).

La distribution stéréotypée des personnages qui engendre les symétries démonstratives de *Germinal* — Catherine manquant de pain et Cécile dévorant de la brioche — se retrouve parfois aussi dans les romans prolétariens, même si l'ampleur de l'enquête de Zola, et par conséquent la multiplication de ses types, n'a pas de commune mesure avec leurs ambitions. Mais le grand absent, chez eux, est le personnage de Lantier, ce solitaire qui va et qui vient d'un lieu de travail à un autre. Henri Mitterand y lisait une caractéristique idéologique : « *Une proposition romantique et petite-bourgeoise s'exprime là-dessous : le révolutionnaire est un isolé, un aventurier* »¹⁰. En ce sens, c'est bien la triade idéologie/savoir/mythe dans laquelle l'éditeur de Zola voyait la tension principale nourrissant *Germinal* qui est absente chez les prolétariens.

Dans la même perspective, celle d'échapper au modèle naturaliste, un grand nombre de récits prolétariens se cantonnent dans le récit bref. Mais ils ne peuvent éviter d'affronter les mêmes questions. L'*incipit* de la nouvelle de Vandermaesen publiée dans *La Voix du peuple* en octobre 1936 — « *Ce soir-là, le 'Café des Bons amis' rutilait de toute la lumière de ses trois quinquets...* » — montre bien cette immobilisation précaire du cours des choses dans laquelle s'inscrit une anecdote ténue et dramatique. La plupart des récits repris dans les *Conteurs de Wallonie* commencent de la même manière¹¹. De même, la phrase étonnante qui ouvre *Un ouvrier qui s'ennuie* (Malva) — « *Il y a quelques jours, le 15 août exactement, je m'ennuyais comme d'habitude...* » — introduit un contraste entre la précision temporelle et l'aspect du verbe. Ces introductions annoncent un espace narratif qui a moins pour but d'offrir au héros un terrain de progression — sociale ou psychologique — que de le maintenir dans les limites de son univers. Lorsque le récit s'achève, le héros n'a pas évolué. Ainsi l'espace narratif devient le lieu d'un retour du même au même, il n'apporte ni progrès ni régression puisqu'il est une étape quelconque dans le procès indifférencié du travail industriel. Le choix de cette technique de présentation n'est pas sans effet sur les types de personnages qui peuvent y

10 Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 77.

11 *Les conteurs de Wallonie*, anthologie en 2 tomes, Espace Nord / Labor, 1985-1989.

être décrits. L'univers clos dans lequel ils doivent se mouvoir ne les autorise pas à rencontrer l'aventure qui les constituerait en héros. Prenant le risque d'inscrire l'inintéressant au centre de leur production littéraire, les auteurs prolétariens ramènent donc l'attention du lecteur de l'extraordinaire vers le quotidien.

Aux frontières des genres

Ni Poulaille ni aucun de ses disciples n'ont défini un genre particulier. La plupart des romanciers prolétariens se sont bornés à infléchir des modèles déjà constitués. Les plus prestigieux d'entre eux n'échappent pas à cette tendance, que ce soit Döblin pour le roman historique, Poulaille pour le roman d'éducation ou London pour le récit d'anticipation¹². Il reste néanmoins que la critique hésite lorsqu'il doit se prononcer sur le genre auquel appartiennent des œuvres comme *Ma nuit au jour le jour* (Malva, 1954), *Les Affamés* (Francis André, 1931), et surtout les textes brefs, publiés dans la presse, qui constituent la majeure partie de la production prolétarienne. On leur attribue parfois l'épithète de contes, pour leur concision, mais ces textes ne doivent rien aux schémas canoniques du folklore ; par ailleurs, comme des nouvelles, ils condensent l'action et synthétisent l'essentiel, mais ils négligent souvent la « pointe » finale ; s'ils rivalisent enfin avec le roman quant au nombre de pages, les textes plus importants présentent eux aussi des séquences courtes, qui ne sont pas des chapitres, et leur propos cède rarement au plaisir de rapporter une fiction. Enfin, par les allusions qu'ils multiplient à la réalité du travail dont leurs auteurs sont aussi les acteurs, la dimension autobiographique de leur production n'est pas à négliger.

Des contraintes éditoriales pèsent sur les choix génériques des auteurs prolétariens. Parce qu'ils dépendent de l'espace que leur offre la presse quotidienne ou hebdomadaire, ils anticipent sur le format qui leur est alloué en écrivant dans le cadre limité du témoignage ou du récit circonstanciel qui est leur seul accès à l'imprimé. Les œuvres longues, quant à elles, trouvent difficilement acquéreur, et les collections dirigées par Poulaille seront un phénomène sans lendemain. Par ailleurs, une demande sociale plus ou moins explicite se développe dans ces lieux de publication. N'étant pas ou peu connus,

12 Intervention de Jean-Pierre Morel au Colloque *Jean Tousseul et la littérature prolétarienne*, Université de Liège, Andenne, 17 novembre 1990.

les auteurs sont souvent conduits à valoriser ce qui les singularise pour avoir accès à la presse. Ils insistent donc sur la dimension autoréférentielle de leur propos, et celle-ci est fréquemment rappelée par les éditeurs en exergue de la publication.

En même temps, leur situation d'énonciation particulière pousse les auteurs prolétariens à inventer des formes qui faciliteront leur expression. Si, pour décrire la vie des marins, Edouard Peisson (*Hans le marin*, Paris, Grasset, 1930) prolonge les *Capitaines courageux* de Kipling, Tristan Rémy explore, lui, le monde du cirque comme un reporter attentif à la dimension humaine¹³, Augustin Habaru alterne des reportages sociaux et des nouvelles¹⁴, d'autres encore écrivent des essais, des souvenirs, voire du théâtre. Cette diversité de genres indique que la littérature prolétarienne est multiple. Mais elle est particulièrement intéressante lorsqu'elle contribue à mettre en question les frontières traditionnelles des genres. Le cas de Malva est le plus remarquable. Renonçant au roman pour privilégier ce qu'il appelle « *la méthode du journal* », il ouvre un espace à l'énonciation personnelle, au rappel constant de sa condition d'écrivain-mineur¹⁵. Est-ce un hasard si cette nécessité stylistique a été ressentie le plus nettement par l'auteur incarnant au mieux le statut de l'écrivain prolétarien ?

Aux formules explorées par les auteurs de la première moitié du XX^e siècle, il convient d'ajouter aussi les tentatives de leurs successeurs. Une plus grande diversité s'observe alors. Ce qui les rassemble peut apparaître comme la recherche du vecteur le plus efficace possible pour toucher un certain public. Le recours au roman policier en est un bon exemple, parce qu'il permet de gérer à la fois la question de l'intérêt romanesque (il y a un suspens, des meurtres ou des crimes, une enquête) et celle des milieux décrits (les personnages

13 Sur Tristan Rémy, voir : Jean-Charles Ambroise « Entre littérature prolétarienne et réalisme socialiste : le parcours de Tristan Rémy », *Sociétés & Représentations* 1/2003 (n°15), p. 39-63. Voir : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2003-1-page-39.htm.

14 Sur Habaru, voir mon article : « Augustin Habaru et le reportage social », dans *Autour d'Henri Poulaille et de la littérature prolétarienne*, études réunies par André Not et Jérôme Radwan, Aix-en-Provence, publications de l'Université de Provence, 2003, pp. 131-142.

15 J'ai développé l'originalité de ce procédé dans ma « lecture » de Constant Malva, *Ma nuit au jour le jour*, Bruxelles, Labor, 2001 (coll. Espace Nord), pp. 233-265 [réédition 2006].

appartiennent au monde ouvrier, ils sont très ordinaires). Les événements topiques sont souvent revus sous cette lumière nouvelle : la grève peut ainsi cristalliser des conflits dont le meurtre et l'enquête révèlent les ressorts cachés¹⁶. La bande dessinée, le reportage dessiné, voire les détournements du roman-photo participent du même mouvement.

Un style pauvre pour dire la pauvreté ?

Parce qu'ils étaient souvent écrivains eux-mêmes, les théoriciens de la littérature prolétarienne se rendaient parfaitement compte des dangers majeurs qui guettaient des ouvriers peu au fait des difficultés de la littérature. Ils craignaient la rédaction de textes engoncés dans des formes figées, l'utilisation d'images usées par des conventions obsolètes, bref, la reproduction du modèle scolaire élémentaire à quoi se bornait le plus souvent leur formation. Pour échapper aux clichés, ils ont nourri l'utopie d'un degré zéro de l'écriture, au sens barthésien du mot, d'une littérature qui renoncerait aux effets littéraires¹⁷. Dans leur esprit, une esthétique du ténu devait effacer les signes trop visibles du travail rhétorique.

Les consignes données par *L'Humanité* lors des premiers concours de littérature prolétarienne allaient dans ce sens¹⁸ :

Écrivez court [...] Écrivez simple, dans votre langage précis de travailleur, dans la langue même que vous parlez tous les jours. Pas de grands mots, pas de phrases entortillées ; laissez cela aux bourgeois qui ont besoin de vous mentir. Pour les combattre, dites seulement votre vérité ouvrière.

16 Un très bon exemple récent : François Muratet, *Stoppez les machines*, Arles, Babel noir, 2008. Moins réussi par contre : Nan Arousseau, *Bleu de chauffe*, Paris, Stock, 2005.

17 Voir Roland Barthes, *op.cit.* (note 5 supra).

18 *L'Humanité*, 27 octobre 1927, citée par Péru, *op. cit.*, p. 63.

Lorsque *Monde* publie des textes de prolétaires, Habaru se félicite également de la simplicité de leur expression¹⁹ :

On remarquera dans ces textes l'absence de recherche, le manque de littérature, l'expression simple et directe. Voici quelques tranches de vie du prolétariat parisien : atmosphère d'hôtel meublé, meeting communiste à la porte d'une usine, réunion syndicale. Les auteurs sont des ouvriers révolutionnaires. Leur conscience de classe se manifeste dans leurs écrits, non par le souci de propagande, mais par la façon de voir et de raconter la réalité.

Tandis qu'un autre rédacteur, écrivain lui-même, renchérit²⁰ :

Que les concurrents n'oublient pas que les œuvres les plus émouvantes sont aussi presque toujours les plus simplement écrites, cela pourra leur éviter de faire de la mauvaise littérature.

Pour les défenseurs de la littérature prolétarienne, l'ascétisme de l'écriture présentait à la fois l'intérêt de s'inscrire dans une tradition lettrée relativement prestigieuse et d'offrir une parfaite cohérence idéologique. Depuis le début du siècle, la discrétion de la langue, des phrases brèves et un lexique apparemment pauvre étaient devenus les signes distinctifs des auteurs proches des « petites gens », sur le modèle mis au point par Charles-Louis Philippe et rendu légitime par la publication de ses œuvres par la *NRF*. André Baillon et Neel Doff, en Belgique, en furent de bons disciples. Un rapprochement facile pouvait aboutir à mettre en équation style fruste et origine sociale modeste des auteurs. Par ailleurs, la simplicité correspondait aussi parfaitement à la représentation que les milieux socialistes se faisaient volontiers de l'*ethos* de la classe ouvrière : pureté des mœurs — contre l'immoralité bourgeoise — transparence des intentions — contre les métaphores trompeuses — et sincérité des sentiments — contre la littérature de divertissement. Enfin, tandis

19 Augustin Habaru, « Des ouvriers répondent à notre appel », *Monde*, 9 avril 1932, cité par Karl-Anders Arvidsson, dans *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, *op.cit.*, p. 152.

20 M. Bernard, « Pour la littérature prolétarienne, un appel aux ouvriers », *Monde*, 2 avril 1932, cité par Péru, *op. cit.*, p. 342.

que le réalisme socialiste élaborait de son côté un modèle littéraire destiné à encourager les vocations militantes, la littérature prolétarienne postulait que son art serait social en ce que le lecteur saurait dégager par lui-même les raisons de la souffrance qu'on lui montrerait. Dans cette perspective, l'écrivain s'apparente à un présentateur : il dévoile la vérité toute nue ; à elle désormais de se frayer seule un chemin dans la conscience du destinataire. Se dissimulant derrière l'exposé des faits, la dénonciation bannirait le commentaire autant que la mise en relief. Pour paraphraser Roland Barthes, on pourrait dire que le manque d'emphase de la littérature prolétarienne était chargé de faire apparaître la conscience du drame quotidien sur lequel il se moule²¹.

Jean-Michel Péro a bien montré que ce débat sur l'écriture était au centre des prises de position des défenseurs de la littérature prolétarienne, et que ses inflexions permettaient aux uns et aux autres de prendre position dans le champ littéraire. Très concrètement, l'idée générale était de faire entendre la voix du peuple. Mais comment satisfaire cette ambition ? Faut-il écrire en argot, en mimant le parler oral, imiter une syntaxe ou se servir d'un vocabulaire spécifique ? Faut-il bannir les phrases complexes, les imparfaits du subjonctif ? Le passé simple ? C'est là, on le pressent, un vaste débat. Certains chercheurs ont insisté sur le fait qu'il est lié à la vieille division entre le français parlé et la langue écrite, cette dernière ayant été structurée en référence à la langue latine, et non pas calquée sur les usages réels. De ce point de vue, il est permis de dire que toute l'histoire de la littérature écrite en français revient continûment sur cette question, de Rabelais à Flaubert ou à Céline, et qu'il s'agit d'une question majeure. Dans les années 1930, elle est posée avec une particulière acuité, du fait de l'élargissement du lectorat et de l'ambition de nombreux écrivains de donner une langue au parler populaire (Péguy, Aragon, Céline).

Il n'est sans doute pas possible de distinguer une « réponse prolétarienne » à ce problème. Mais il est aisé de voir quelques-unes des réponses que nos auteurs lui ont apportées. Si nous revenons, par facilité, une fois encore au *Pain quotidien* de Poulaille, nous lisons à trois lignes d'intervalle les deux phrases suivantes :

21 *Op. cit.*, p. 35.

- *Qui d'autre, que Loulou, eût pu s'intéresser à ce spectacle qui manquait d'originalité ?*

- *A'va s'faire écraser c'te poch'tée.* (pp. 21 et 22)

Le narrateur affirme ainsi sa maîtrise du langage dans la phrase où son point de vue est développé tandis qu'il transcrit le parler de la rue par une approximation phonétique. On mesure ainsi que la neutralité du langage reste une position théorique, et qu'en réalité, les auteurs sont contraints de réaliser un bricolage linguistique qui rende compte de leur point de vue « prolétarien ».

Même un auteur aussi attentif que Malva à ce genre d'effets n'a pas toujours évité l'emploi de comparaisons plus « littéraires ». *La Descente des hommes*, une brève nouvelle de Malva insérée dans *Mauvais temps* (1935 – cahier de textes du groupe surréaliste belge Rupture) réalise presque parfaitement l'ambition d'une description minimale. Elle rapporte, comme l'indique le titre, l'arrivée des mineurs devant le puits et les paroles échangées juste avant la descente. Des dialogues ordinaires et quelques faits précis. Mais la dernière phrase réintroduit l'anthropomorphisation de la mine qui est une des images les plus usitées par la littérature naturaliste : « *Par son gosier démesuré, la bure les a ingurgités jusqu'au dernier* »²². Cette image rejoint la métaphore déployée par Zola tout au long des descriptions du puits²³ :

Et le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine.

Si ce genre d'images apporte une dramatisation bienvenue, il comporte aussi les risques d'une dérive difficile à maîtriser. Entre métaphore et neutralité, le texte prolétarien affronte ici une de ses tensions fondatrices.

22 p. 75. Le Cahier de 1935 du groupe *Rupture* a été réédité par Didier Devillez, Bruxelles, 1993.

23 Emile Zola, *Germinal*, Paris, Garnier-Flammarion, rééd. 1968, p. 39.

Par un curieux paradoxe pourtant, le désir de simplicité peut apparaître comme un des moyens les plus efficaces par lesquels la littérature prolétarienne entre dans les rangs de la littérature la plus avant-gardiste. Depuis les textes de Robert Linhart (*L'Établi*, 1978 ou *Le Sucre et la faim*, 1981), les Editions de Minuit, qui est un des éditeurs les plus pointus de la littérature française, a ainsi publié nombre de textes minimalistes qui traitent de « sujets prolétariens ». C'est en partie le cas des *Champs d'honneur* de Jean Rouaud (1990) ou des romans d'Yves Ravey (*Le Drap*, 2003) ou encore, chez un autre éditeur non moins exigeant, P.O.L., de *La Centrale* d'Elisabeth Filhol (2010) qui a été décrit comme « *Une silencieuse variation en blanc, évoluant entre deux vides très dangereux, avec parfois des angles gris ou des à-plats de métal* »²⁴.

Un laboratoire des écritures prolétariennes : les *Mémoires de l'Enclave*

Ces derniers exemples me permettent de faire une transition vers des écritures contemporaines. Je voudrais évoquer ici le récit de Jean-Paul Goux, *Mémoires de l'Enclave*, publié par Mazarine en 1986, et réédité dans une version revue par Actes Sud (Babel) en 2003.

Né en 1948, Jean-Paul Goux est un écrivain français. Il a publié un recueil de poèmes (*Le Montreur d'ombres*, 1977), puis deux livres aux éditions Digraphe (*Le Triomphe du temps*, 1978 et *La Fable des jours*, 1980) ainsi qu'un essai sur Julien Gracq aux éditions Messidor (1982). Proches du PCF, ces lieux de publications le désignaient comme un auteur de gauche. C'est à ce titre, sans doute, que l'association culturelle du comité d'établissement des usines Peugeot à Sochaux l'invite en 1984-1985 à rédiger un ouvrage sur la mémoire ouvrière locale. Toutefois, avant même que l'ouvrage ne soit publié, l'association *La Cité* a été dissoute suite à la défaite de la liste CGT-CFDT aux élections sociales.

Ouvrage de commande donc, conçu au départ comme une série de témoignages retranscrits par un professionnel de l'écriture, *Mémoires* devient pro-

24 Jean-Maurice de Montremy, *Le Journal du Dimanche*, 10 janvier 2010.

gressivement un projet plus complexe et plus ambitieux, où le romancier se fait historien et ethnologue, tout en réfléchissant à sa propre pratique de créateur. Ses réflexions répercutent dès lors à peu près tous les aspects de l'écriture prolétarienne que j'ai repérés chez les écrivains proches de Poulaille.

Ce gros livre (il compte plus de 600 pages dans la version rééditée chez Babel) est composé comme un montage de récits hétérogènes, précédés par une longue préface qui est le « journal » de celui qui se présente comme « l'Informateur », et entrecoupé par des réflexions de celui-ci. Ce dispositif, un peu lourd à la première vue, dit une chose importante : que la narration de la mémoire ouvrière ne va pas de soi, et qu'elle engage des stratégies d'écriture qu'il importe de révéler comme telles. Une part de fiction se glisse d'ailleurs aussi dans l'énoncé du Journal, puisque l'Informateur se présente comme l'envoyé du « Conseil des Doctes » et détenteur d'un improbable doctorat en « archéologie générale ». Quel sera donc le statut littéraire de ce qui suit : reportage, enquête ou roman ? A plusieurs reprises, le narrateur hésite, il évoque tantôt un projet unique, tantôt deux ouvrages écrits l'un à la suite de l'autre, un livre journalistique, et un « roman de l'Enclave », qui pourrait s'intituler *Frédéric*, du nom souvent porté par les patrons Japy et Peugeot et dont il esquisse même le plan :

J'appellerais Frédéric la maison qui domine l'Enclave depuis bientôt six siècles, je fonderais dans ce livre unique les noms divers des maîtres de l'Enclave, je construirais une image mythique du Pouvoir, passant les âges sous des formes changeantes, mais restant là toujours, immuable dans son principe. Je trouverais dans mes enquêtes le matériau même de mon récit [...] (p. 40)

Il n'y aura finalement qu'un seul livre, mais une part de ce projet romanesque demeure sous la forme d'interventions autoréflexives, sortes d'enclaves dans l'Enclave. Le narrateur se met en scène, mentionne ses itinéraires et son découragement, fait le portrait physique et moral de ses interlocuteurs, mais confie aussi ses impressions plus subjectives, ses sympathies instinctives ou sa méfiance envers certains, le malaise qu'il éprouve devant les discours trop construits. Mais surtout il montre que la transcription même ne va pas de soi. Une part de son travail consiste à varier le rendu des discours. Parfois il fait parler son interlocuteur en style direct, et il varie alors les formes de la retrans-

cription : certaines sont ponctuées, d'autres non et les blancs typographiques sont censés évoquer alors le rythme de la parole ; de temps à autre, il transcrit littéralement le langage parlé, et cela donne des phrases inachevées, dont manquent les gestes et les intonations qui les rendaient acceptables. A un autre endroit encore, le narrateur s'adresse en son nom propre à l'interviewé, en le vouvoyant : « *je ne sais plus, Monsieur Parizot, ce que je pourrais tirer de ce que vous m'avez raconté [...] Vous avez soixante-seize ans et vous avez toujours habité Bavans [...]* » (p. 31-32). Des documents historiques (comme les enquêtes de Le Play), des extraits de brochures patronales et syndicales, plusieurs textes autobiographiques ou militants forment une dernière strate de discours, de manière à ce que l'ensemble du livre soit effectivement conçu comme une polyphonie. Il n'y a donc pas une seule mémoire de l'Enclave, mais toute une série, qu'il est difficile de hiérarchiser, presque impossible de faire converger, et qui mettent en jeu des temporalités très différentes comme celle des luttes sociales, celle des vies quotidiennes, celle de la commande sociale et celle de l'écriture. C'est pourquoi le genre indéfinissable qui est le sien pousse le narrateur à inscrire son propos en pleine littérature :

Mes scrupules sont aussi moins moraux que littéraires : je traite comme un objet littéraire ce qu'on m'a confié comme un document intime. Et cette différence de points de vue, elle est irréductible, caractéristique du matériau insoluble qui s'institue entre mes « informateurs » et moi-même. Comment pourraient-ils considérer qu'un témoignage intime est un objet littéraire, lorsque de surcroît ils n'y reconnaissent aucun des signes par lesquels quelque chose devient pour eux littérature à part entière ? (p. 455)

Le lettré égrène dès lors de nombreuses allusions littéraires de fonctions et de natures diverses. Un chapitre est rédigé à la manière du *Je me souviens* de Péric ; deux ou trois s'intitulent « Du côté de Bethoncourt » ou de Héricourt, comme Proust le faisait en évoquant « Le côté de Guermantes » ; le Frédéric, dont il a été question plus haut, est aussi le prénom du héros de *L'Éducation sentimentale*, le roman de Flaubert consacré à la Révolution de 1848, et l'allusion au « conseil des Doctes » est rédigée dans un phrasé sinueux et précieux (p. 13) qui semble un pastiche du *Rivage des Syrthes* de Julien Gracq — auquel Goux a consacré un essai.

Ce récit réaliste moderne rend perceptible le travail sur le langage qui le rend possible. Mais c'est évidemment le contraste entre la culture de l'informateur et celle des ouvriers qui force à dire ce travail, puisqu'il en va de l'authenticité de la prise de parole. Dire le vrai du monde ouvrier et de son histoire consiste d'abord à s'interroger sur la capacité de la littérature à entendre cette vérité et à trouver les formes qui la feront entendre. En ce sens, la problématique de la littérature prolétarienne est à la fois d'hier et d'aujourd'hui, même si les conditions de son énoncé ont évidemment changé

La Classe ouvrière va-t-elle au paradis linguistique ?

Ou le « style peuple » : de la littérature à Nicolas Sarkozy...

Laurence Rosier *

« J'ai voulu faire un film sur un ouvrier moyen. Sur sa mentalité, sur ses faiblesses, sur ses déchirements. Et je l'ai réalisé avec un langage populaire. »

Elio Petri, 1971.

« Le plus commun des bas langages, le parler populaire, se définit malaisément. Il ne représente pas exactement le parler du peuple - la plupart des ouvriers et des paysans se servent ordinairement de la langue commune, surtout quand ils s'adressent à des bourgeois. »

Charles Bruneau¹, 1948.

* Professeure ULB, Centre de linguistique LaDisco.

1 Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours* ; Charles Bruneau, T. XII : *L'époque romantique*, Paris, Colin, 1948, p. 385.

La question des variations socio-langagières est une question d'actualité dans les champs théoriques de la sociolinguistique et de l'analyse des discours mais elle intéresse plus largement la société et son rapport à la langue. Qu'on les nomme niveaux, registres, variations, ces « *marqueurs sociaux* » posent au cœur du débat l'inscription de l'opposition des classes sociales dans la langue, et ce faisant, des clivages et des déclassements permis dans le champ de l'économie du marché linguistique chère au sociologue Pierre Bourdieu². Dans celui-ci, la langue est liée à un imaginaire, et l'on se représente volontiers qu'un ouvrier ne parle pas comme un patron ou un politicien (cf. cette intervention d'un internaute : « *Tous les ouvriers savent bien qu'un postier ne parle pas comme Besancenot* »³), bref que les différences et oppositions de classe s'inscrivent dans la langue.

Parler et écrire en société, c'est finalement toujours accepter d'être évalué, classé hiérarchiquement, jugé ; c'est se conformer à la norme produite par les classes dominantes (respect de l'orthographe, correction de la langue, souci du mot juste, bonnes manières lexicales, etc.). Il en ressort que très souvent le français tel qu'il se parle dans les rues, les banlieues et les cours d'école, comme celui qui se pratique sur la toile ou les téléphones mobiles est dévalué, jugé pauvre, voire incorrect. Les études sur le français parlé insistent sur cette assimilation entre français parlé, et français fautif : « *Dans l'opinion courante [...] la langue parlée s'oppose à la langue écrite comme le mauvais français s'oppose au bon* »⁴. Parallèlement, on a assisté aussi à un glissement équivalent entre français fautif et français populaire.

Comment dès lors les écrivains (auxquels nous avons restreint le propos de cet article) font-ils lorsqu'ils choisissent de mettre en scène des personnages qui parlent et qu'ils choisissent de les identifier par un sociolecte⁵ populaire ?

2 Voir notamment : Pierre Bourdieu, *La distinction – Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

3 www.drhautrement.com/page/4/ - France

4 Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997, p. 35.

5 Sociolecte : parler d'un groupe social, sous-ensemble d'une langue – ex. un argot – par la terminologie, la prononciation,...

Comment stylistiquement marquent-ils (ou non) du sceau social le langage parlé ? En vertu de quelles connaissances linguistiques ? Selon quels préjugés ? Feront-ils parler un paysan en lui mettant en bouche des passés surcomposés (allusion au célèbre sketch de Fernand Raynaud, « ça a eu payé ») ou des termes grossiers ?

Entre description linguistique et construction littéraire, qu'est-ce que « parler populaire », « parler comme un ouvrier ou un paysan ou encore un postier » ?

Nous allons développer notre propos en trois temps :

- Quelles sont les particularités du français parlé qui sont classées comme relevant davantage du « populaire » ? Peut-on assimiler le parler populaire à un parler ouvrier ? Que désigne-t-on par « *styles sociaux* » : une réalité sociologique, linguistique ou une construction stylistique ?
- Retrouve-t-on ces traits dans les formes romanesques qui mettent en scène une parole populaire ou ouvrière ? C'est à partir de l'exemple d'une écrivaine, Annie Ernaux, que nous montrerons la manière sociolinguistique qu'elle a de présenter la parole populaire dans son œuvre.
- Revenant sur le terrain de la réalité sociale, on se demandera comment se construit une catégorie « spontanée » telle que « le parler peuple » et comment elle relaie un imaginaire fondé sur des « mauvais usages » mais de bons effets de discours (renversement des valeurs négatives sur la langue populaire mais à des fins politiques). Ce sera le « parler populaire » de Nicolas Sarkozy qui clôturera notre article.

Le français qui z'cause...

Pour faire bref, la langue orale se caractérise :

- a) **par des particularités syntaxiques**, dont l'emploi très fréquent des constructions à constituants détachés du type *Mon père, sa voiture, elle est géniale*. Louis-Ferdinand Céline a usé abondamment de ces tournures pour provoquer un effet de style parlé dans sa prose romanesque (« *Cette terrasse, qu'il commence, c'est pour les œufs à la coque* », incipit du *Voyage au bout de la nuit*). Les énoncés inachevés et les ruptures de construction sont aussi caractéristiques d'un discours spontané, où l'intonation joue un rôle fondamental dans la structuration et où il arrive fréquemment au locuteur

de réorienter sa parole (*Je voulais te dire que... comment... que...quand est-ce que tu pars ?*).

b) **par des variations de prononciation.** Alors que l'orthographe nous donne une image fixe de la langue, ces variations sont nombreuses à l'oral, dont, par exemple, les élisions (de la négation, de la voyelle « e » comme dans « revenir » qu'on peut réaliser *rvenir, revnir* ou *revenir*). A cet égard, on notera une profonde différence dans la perception des élisions selon qu'elles sont produites à l'oral ou transcrites dans l'écrit : par exemple, tout le monde a tendance à élider la première partie de la négation en français spontané, c'est-à-dire de produire la forme *je viens pas* (voire *j'viens pas*), quelle que soit l'origine sociale du producteur. Par contre, il sera extrêmement rare qu'on transcrive les paroles d'un ministre par exemple avec les élisions de la négation, même s'il les fait, car cela aura un effet de « popularisation » néfaste pour la réception (à moins qu'on ne le fasse sciemment bien entendu).

c) **par des caractéristiques lexicales.** Du point de vue du vocabulaire, on a aussi coutume de réserver les expressions familières ou triviales, les mots grossiers ou crus à la langue familière donc à la langue orale. « *Tout se passe comme si, en règle générale, l'adoption du médium particulier qu'est l'écriture introduisait automatiquement dans l'échange verbal une certaine solennité* »⁶ En fait, s'il est courant de voir des termes populaires, voire vulgaires ou grossiers sous la plume d'écrivains ou de journalistes, il n'en demeure pas moins que leur maniement est plus délicat et plus normé à l'écrit qu'à l'oral. Et les dictionnaires, notamment d'argot, relaient et entretiennent ces liens entre lexique argotique, langue verte et classes populaires ou déclassées (les truands, les durs, les tatoués).

Syntaxe, lexique, morphologie : au-delà de ces caractéristiques linguistiques, c'est bien de l'interprétation culturelle et idéologique des formes dont il s'agit. Pourquoi certaines dictions sont-elles jugées populaires ? Pourquoi les accents régionaux sont-ils toujours assimilés à des parlers déclassés sociale-

6 Marie-José Reichler-Béguelin, *Ecrire en français – Cohésion textuelle et apprentissage de l'expression écrite*, avec M. Denervaud & J. Jespersen, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1988, p. 21.

ment ? À l'inverse, pourquoi certaines formes sont-elles jugées snob ou mondaines ?

L'évaluation sociale des formes linguistiques est un vaste sujet et nous le prendrons ici par deux entrées : (1) d'une part le fait qu'il existe des formes de prestige de la langue qui permettent de mettre à jour un stéréotype du « bon locuteur » ; (2) d'autre part qu'il existe des fautes classantes qui, au contraire, déterminent un stéréotype du « mauvais parleur », sociologiquement s'entend.

Quelles sont ces formes de prestige et, au delà, ces usages de prestige ? On y retrouve par exemple la présence du « ne » dans la négation, l'inversion dans l'interrogation (*Peut-il venir avec nous* par opposition à *Il peut venir avec nous ?* ou *Est-ce qu'il peut venir avec nous ?*), le passé simple, l'emploi de mots rares et précieux.

Plus largement, si on veut décrire un « parler des classes dominantes », on y ajoutera, entre autres, la prononciation des voyelles de façon ouverte (*lait* ouvert et non *lé*), les procédés lexicaux d'exagération (*énorme* pour *grand*, *faire hurler* pour *déplaire*, etc.), le *small talk* (codage lexical permettant d'effacer ce que la richesse peut avoir d'ostentatoire : dire *cabanon* pour sa maison de campagne), la rudesse verbale (dire *dégueuler* ou *vomir* et non *rendre*, jugé petit-bourgeois). Toutes ces caractéristiques se retrouvent de façon prototypique et caricaturale dans les sketches ou films mettant en scène des grandes bourgeoises (on pense à l'antienne Marie-Chantal, à Sylvie Joly, Charlotte de Turckheim, Valérie Lemerrier dans *Les Visiteurs*, Florence Foresti en Anne-Sophie de la Coquillette).

À l'autre bout si l'on peut dire, on va trouver des fautes dites typantes ou clasantes au sens où ces infractions constituent des marquages sociaux : les barbarismes, les confusions paronymiques, les mauvaises liaisons (appelées cuirs ou velours), les fautes de préposition (*aller au docteur*), les mauvais emplois des pronoms relatifs (*l'homme que j'ai parlé*), l'auxiliaire avoir au lieu de être (*il a parti*), le conditionnel après si (*Si j'aurais su...*). Ces fautes typantes vont-elles servir à marquer et remarquer un locuteur populaire ? Il est clair que la cuisinière de la *Recherche du temps perdu*⁷, Françoise, condense en

7 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, série romanesque, 1913-1927.

son parler du terroir l'ensemble des déviances citées plus haut et produit un effet de pittoresque, faisant du français populaire une catégorie « mythique »⁸.

Toutes ces caractéristiques nous permettent-elles donc de définir des parlars de classe ou styles sociaux précis ? Disons d'emblée que pour la sociolinguistique, il n'y a pas de locuteur à style unique : « *Contrairement à une idée reçue selon laquelle seules les couches cultivées seraient susceptibles de maniements variés modulés selon les situations, tous les locuteurs disposent de plusieurs styles en liaison avec la situation dans laquelle ils se trouvent, l'interlocuteur auquel ils s'adressent, le sujet dont ils parlent, les enjeux sociaux qu'ils mettent dans l'échange* »⁹. Ainsi une forme langagière peut coder plusieurs styles sociaux (par exemple l'usage de l'argot signale la grossièreté populaire mais aussi une compétence aristocratique).

Certains bons esprits estiment qu'il est anachronique aujourd'hui d'utiliser le terme de classe à un moment où des sciences sociales parlent plutôt de « réseaux sociaux » et où disparaissent des discours les marques de hiérarchie et de distinction, de domination. Les stigmatisations et les mépris de classe n'ont pas disparu (et la domination non plus, d'ailleurs). Seulement les frontières bougent et avec elles les répartitions sociales, économiques et culturelles. En fait, les formes des productions verbales sont étroitement liées aux milieux dans lesquels elles se situent, le discours possède une couleur sociale. Les catégories descriptives utilisées comme *populaire* ou *vulgaire* par exemple mélangent des phénomènes qui relèvent d'ordres différents : populaire est une classification sociale alors que vulgaire est un jugement de valeur. Mais il n'empêche que dans les représentations de la langue dans ses rapports avec les milieux sociaux, il existe un lien fort et relayé par différents médias (artistiques, littéraires, télévisuels, cinématographiques). On parle actuellement de « styles sociaux » pour désigner des façons de parler de classe à partir des usages et des pratiques réelles, où les traits linguistiques, loin d'être attachés à des classes, voyagent dans les réseaux sociaux. Mais parallèlement perdure toujours le modèle de légitimité socio-langagier des

8 Mythique : le mythe, nous suivons ici Roland Barthes, est un outil de l'idéologie...

9 Françoise Gadet, *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 10.

classes dominantes où le parler populaire sera toujours appréhendé sur le mode de la transgression ou du manque¹⁰.

Qu'en est-il alors en littérature ?

Prose romanesque et style parlé : l'effet peuple

Comme l'indiquait Jérôme Meizoz dans son magnifique ouvrage *L'âge du roman parlant*¹¹, tout au long du XIX^e siècle, le roman français a accordé de plus en plus de place à la diversité sociale des figures romanesques, et particulièrement aux individus des classes dites populaires, parallèlement au rôle social réel pris par lesdites classes (développement des syndicats, etc.). Ce serait une sorte de stylistique démocratique qui donne accès à la voix pour tous en littérature. L'épisode de la querelle autour du roman *L'Assommoir* de Zola (1876) est intéressant : l'écrivain se voit reprocher son langage « faubourien » et sa vulgarité. A nouveau, le parler ouvrier/populaire est assimilé au parler vulgaire et il est convenu que l'auteur doit bien cloisonner sa prose, nécessairement correcte et soutenue, et la distinguer des paroles de personnages populaires, vulgaires et triviales.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Nous n'allons pas dans le cadre de ce petit article nous jeter dans une entreprise démesurée de typologie sociale mais nous pointerons un traitement original et une réponse stylistique et idéologique à la représentation du style parlé et du langage du peuple, de l'ouvrier ou des gens issus de classes sociales défavorisées.

La tentation sociotypifiante à tendance folklorique (les *chtis*) mise à part, diverses solutions ont été adoptées par les écrivains :

- Soit faire parler d'autres classes sociales, pour éviter les clichés de la langue populaire, c'est sur ce projet que repose par exemple l'œuvre engagée et communiste d'Aragon (c'est davantage les bourgeois qui ont leur parole mise en scène avec leurs lieux communs, leurs expressions stéréotypées, leurs

10 Marie-Anne Paveau et Laurence Rosier, *La langue française : passions et polémiques*, Paris, Vuibert, 2008, p. 306.

11 Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant*, Genève, Droz, 2001.

évidences idéologiques) ; ou bien encore refuser de typer le langage des personnages (par exemple dans le célèbre roman *Elise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli, 1967).

- Soit poursuivre le décroisement énonciatif et pratiquer une prose qui emprunte tant à Céline qu'à San Antonio, qui produit un effet de « conversationnalisation » où tout le monde parle familier, populaire, même si ce style est fabriqué (les héros jonglent entre vulgarités et subjonctif imparfait).

- Soit respecter le cloisonnement énonciatif pour des raisons de narration classique (Gérard Mordillat par exemple dans *Les vivants et les morts*, 2006) ou de réflexion métalinguistique sur les changements de langage dus au milieu social. L'auteur de *Vive la sociale* et autres romans engagés alterne en effet des descriptions en français classique et des dialogues qui présentent la plupart des caractéristiques du français parlé détaillées ci-dessus (vocabulaire familier ou « grossier », argotique, pas d'inversion dans l'interrogation, élision des pronoms sujets ou de voyelles, emploi du « on » : « *Merde Rudi, magne-toi, il vase* (p. 11), *On va lui filer un coup de main ?* (p.15), *T'as pas peur qu'ils te foutent à la porte quand tu leur annonceras la nouvelle ?* » (p. 348).

C'est le dernier point concernant les commentaires métalinguistiques que nous illustrerons plus particulièrement en suivant l'œuvre d'Annie Ernaux. Dès le début de son parcours d'écriture, Annie Ernaux a en effet entamé une réflexion sur « le marché linguistique » et sur sa « trahison de classe » par l'acquisition du langage légitime dominant et l'abandon de la langue « maternelle » (disons variation populaire maternelle puisqu'il s'agit du français dans les deux cas). Son regard critique et rétrospectif témoigne d'une analyse linguistique fine en termes de déclassé social lié à la (non) maîtrise du langage : ses notations sur les manières de parler rencontrent les caractéristiques du français parlé analysé par les linguistes et les représentations imaginaires du français populaire : mauvaise maîtrise de l'écrit (1), barbarismes lexicaux (2), intonation et intensité vocale trop marquée (3), confusion sur le genre des mots (4)...

(1) *Autre souvenir de honte : chez le notaire, il a dû écrire le premier « lu et approuvé », il ne savait pas comment orthographier, il a choisi « à prouver ». (La Place, p. 59)*

(2) *Enfant, quand je m'efforçais de m'exprimer dans un langage châtié, j'avais l'impression de me jeter dans le vide (...) Puisque la maîtresse me « reprenait », plus tard j'ai voulu reprendre mon père, lui annoncer que « se parterrer » ou « quart moins d'onze heures » n'existaient pas. Il est entré dans une violence colère. (Ibidem, p. 64)*

(3) *Ils ne savent pas causer correctement. Ils gueulent. (Les Armoires vides, p.96)*

(4) *Ne pas pouvoir aimer ses parents, ne pas savoir pourquoi, c'est intenable (...) qu'ils disent une hôtel, un anse. (Ibidem, p.117)*

On voit que Ernaux ne fait pas parler, au sens romanesque, ses parents d'abord parce qu'elle choisit non pas d'écrire un roman mais « une écriture plate » : « Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art » (p. 24). Elle refuse donc la pratique d'un style parlé, factice, et le pittoresque :

(5) *Il se trouve des gens pour apprécier le « pittoresque du patois » et du français populaire. Ainsi Proust relevait avec ravissement les incorrections et les mots anciens de Françoise. Seule l'esthétique lui importait parce que Françoise est sa bonne et non sa mère. (La Place, p. 62)*

Son oreille sociolinguistique s'affine au fil des romans et la description du parler de ses parents oscille entre français populaire, voire « vulgaire » et des notations normatives attestent du fait que les individus connaissent et partagent les mêmes normes, sans pour autant connaître parfaitement les formes légitimes :

(6) *Il lui était indifférent de « bien parler » et il continuait d'utiliser des tournures de patois. Ma mère, elle tâchait d'éviter les fautes de français, elle ne disait pas « mon mari », mais « mon époux ». Elle*

hasardait quelques fois dans la conversation des expressions dont on n'avait pas l'habitude, qu'elle avait lues ou entendu dire par des « gens bien » (Ibidem)

Ce sont « les mots de passe », les mots de classe, que Ernaux va apprendre pour changer de statut social et la première partie de son œuvre est aussi le récit de cet itinéraire langagier, à côté du récit de son enfance et du passage vers des expériences individuelles (avortement, mort de sa mère) à des expériences historiques et sociales (passage du milieu ouvrier au milieu professoral et littéraire).

Du style parlé à l'effet peuple : quel usage politique de la parole populaire ?

Le détour littéraire et la présentation de la face noire du parler populaire (comme parole « embarrassée ou détraquée » par sa domination dans l'économie du marché linguistique) ne doit pas occulter une dimension positive de ce langage. C'est ce que Pierre Bourdieu appelle les « *marchés francs* » (publics, bistrot) où se développe une « *licence linguistique* » du parlé populaire comme mise en scène d'une parole virile et publique. Cette licence linguistique pouvait apparaître comme le signe extérieur d'une parole vraie, transparente, directe (voire non politiquement correcte pour certains). Parler populaire cela serait appeler un chat un chat et la caillera de la racaille. On retrouve ces caractéristiques chez les supporters de Marine Le Pen (alors que son père pratiquait un français très soutenu, mâtiné de richesses lexicales et de subjonctifs imparfaits) : « *Marine Le Pen ne parle pas comme les autres politiques. Elle ne phrase pas. La manière dont elle parle, est au moins aussi importante que ce qu'elle dit. Elle parle direct, franco de port ! Vous dites que c'est simple, que c'est odieux ? Ils retiennent que c'est clair et net ! Elle parle 'en raccourci', comme les ouvriers parlent, comme parlait Georges Marchais* »¹². C'est sur ce terrain là que Nicolas Sarkozy a joué aussi dans sa pratique rhétorique.

En effet, la rhétorique française et le purisme constitutif de l'idiome ont fait unanimement condamner la manière de parler de Nicolas Sarkozy et les « fautes » relevées chez le président ressemblent furieusement aux caractéristiques du français familier : télescopage syntaxique (*Si y en a que ça les dérange d'augmenter les impôts...*), absence de négation (*J'écoute, mais je tiens pas compte !*), élisions multiples et relâchement dans la prononciation (*ch'ais pas, ch'suis*), injures populaires (*Cass-toi pov' con*).

Or pour certains observateurs, il apparaît que Sarkozy « s'exprime comme l'homme de la rue » et semble multiplier ces « fautes » lorsqu'il se rend en milieu populaire. Sa façon de s'exprimer serait dès lors le miroir de ce qu'on imagine être la façon de parler du peuple, une stratégie politique comme signal d'empathie (*Je suis comme vous puisque je parle comme vous*). Comme le disait très justement le linguiste Alain Bentolila : « *Il emprunte à l'autre le registre qu'il croit être le sien* »¹³. Pour d'autres sociolinguistes comme Pierre Encrevé par exemple, le président a « entaché » le costume présidentiel par ses habitudes de langage, ce qui en dit long sur la conception normative, même chez les linguistes de ce que doit être une parole publique dans un pays où la culture classique (dont participe la maîtrise d'un français soutenu) est constitutive de son identité¹⁴.

L'effet peuple est à manier avec d'infinies précautions car on a assisté dans les médias, lorsqu'il s'agit de caractériser le parler du président, à une sorte d'équation : « désymbolisation de la langue = désymbolisation de l'Etat ». Alors que l'entrée en littérature de la parole populaire correspondait à une période d'émancipation sociale des classes laborieuses, la rhétorique populaire semble condamnée à rester hors des arènes de la « bonne » parole publique, sauf à dévaluer l'Etat lui-même ou à forcément avoir des idées « dans la boue » parce qu'on parle un français non « châtié ».

On se souvient de la fameuse formule de Roland Barthes selon laquelle « *la langue est fasciste* » (leçon inaugurale au Collège de France en 1977) parce

13 http://www.purepeople.com/article/eleve-sarkozy-au-tableau-zero-en-langue-francaise_a27555/1

14 <http://www.liberation.fr/politiques/01012332455-sarkozy-a-deregle-la-langue-presidentielle>

qu'au service des dominants et de leurs normes. Même si cet auteur est revenu par la suite sur sa position radicale et même si on ne peut pas confondre la langue, système abstrait et l'investissement idéologique des formes linguistiques, il est clair que le français populaire, hors ses représentations artistiques, reste « suspect » et volontiers assimilé en politique à une position dévaluée tant sur le plan de la norme grammaticale qu'idéologique : l'effet peuple ne le fait pas en quelque sorte...

Un genre nouveau : le roman d'entreprise

Jean-Maurice Rosier *

« Le marxisme, c'est la conscience du social »
(Malraux en 1934)

Petit rappel

La rationalité militante s'accommode mal de la lecture de divertissement. Ainsi pensaient les progressistes du XIX^e siècle, qui dénonçaient toute fiction comme opium du peuple, ajoutant que la classe ouvrière en formation, subissant l'exploitation, pouvait faire l'économie de l'aliénation culturelle en s'abstenant de lire de la fiction. Lorsque les socialistes comprennent que l'organisation et la lutte de la classe ouvrière sont en vérité le moteur histo-

* Professeur honoraire de l'Université libre de Bruxelles, membre du comité de rédaction.

rique de la possible transformation sociale, celle-ci devient un possible sujet romanesque. Le phénomène de la lecture est alors perçu différemment par les dirigeants syndicaux et politiques. Vient alors le problème spécifique des écrivains. Beaucoup d'entre eux sont prompts à s'identifier à l'exclu, au vagabond, à l'homme solitaire en marge de la société. Ils sont dès lors disponibles pour parler du peuple et pour prendre la défense des pauvres. Par contre, ils vont éprouver les pires difficultés à concilier les impératifs du marché économique de l'édition, les demandes politiques et une écriture en phase avec le sujet à traiter : la vision d'un groupe social portant une position de classe exclue et promue tout à la fois.

Par défaut d'une « grande littérature ouvrière » naît alors le récit autobiographique prolétarien. Son existence se maintient parce qu'il comble le déficit mémoriel de notre époque où tend à disparaître toute trace des cultures ouvrières. Ces histoires-témoignages, malgré leur persistance, ne donneront pas véritablement naissance à un genre littéraire, comme le roman médical par exemple dont la caractéristique est de situer l'action dans les milieux hospitaliers avec pour personnages centraux des médecins et plus rarement les infirmières.

Enfin vient Zola et son *Germinal* (1885), futur parangon pour la littérature sociale. Œuvre ambiguë, s'il en est, que ce roman où Zola prétend montrer selon ses propos : « *la lutte du Capital et du Travail* ». Certes, Zola crée – avec Balzac avant lui – le roman réaliste et s'écarte de l'esthétique académique et des idéologies conservatrices pour décrire le monde du travail. L'ennui, c'est qu'il confond les mécanismes de la grève défensive et ceux d'une revendication offensive et qu'il peine à résumer les diverses théories socialistes de l'époque. Il est de cœur avec les prolétaires mais écrit dans ses notes que « *les ouvriers lâchés vont jusqu'au crime* » et s'effraie de la colère du peuple qu'il raconte à l'aide d'images et avec un vocabulaire utilisés à cette époque par les ennemis de la Révolution de 1848 et de la Commune de Paris. En bon bourgeois, Zola pense que les classes laborieuses sont des classes dangereuses¹.

1 Selon la terminologie bourgeoise du temps, expresse et illustrée par le réactionnaire Maxime Du Camp. La doctrine a été revisitée plus tard par l'historien Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, 1958.

Reste que Zola met en scène dans sa représentation naturaliste la vision des classes sociales absentes du champ romanesque. Il pose ainsi la question de l'usage social de la littérature. Cette fonction du littéraire à dire la vérité du réel suscitera au XX^e siècle débats et polémiques, mais à la périphérie du système ou de l'institution des belles-lettres, car le problème soulevé n'est pas à l'origine d'essence littéraire. Divers courants, comme le mouvement populiste (littérature écrite pour le peuple), l'école prolétarienne (littérature écrite par le peuple), les adeptes du réalisme socialiste (esthétique de contenu liée à des considérations politiques) et les partisans d'un usage politisé du réalisme (littérature « engagée ») s'appliqueront à construire des corps de doctrines dont l'histoire est aujourd'hui objet d'études et de redécouvertes. Pour autant, l'héritage n'a pas fructifié. Le renouveau d'intérêt pour le monde du travail devra attendre la désindustrialisation, l'émergence de nouvelles technologies organisationnelles et la perte des utopies révolutionnaires pour voir surgir une nouvelle forme de représentation réaliste attachée à la description des forces productives et des rapports sociaux.

Cependant ce que certains sociologues (Beaud et Pialoux) dénomment « *effondrement de la classe ouvrière* » n'empêche pas tout un secteur éditorial de lecture de divertissement d'investir la geste ouvrière ancienne, cette fois sans intention militante. Dans ce type de récit, les écrivains évoquent le monde du travail le plus souvent dans un ancrage régional, ils racontent les souffrances et les joies de bonheurs modestes, écrivent sans audace et dans un formatage sans surprise les grandes luttes du siècle tant il est évident que le terreau du réel n'effraie pas la littérature d'évasion s'il est historicisé².

Il est heureusement quelques ouvrages, politiquement marqués, qui se démarquent de cette production *kitch*, focalisée le plus souvent sur le travail des champs et des charbonnages. Sur le même sujet, mais d'une tout autre envergure, on lira *Les derniers jours de la classe ouvrière* d'Aurélie Filippetti³. Il s'agit d'une autobiographie-hommage aux immigrés communistes italiens

2 Par exemple: A-D. Daniel, *Les roses noires* (pocket n° 13493; P. Huet, *Les quais de la colère* (Poche n°30675; M-P. Armand, *La courée* (Pocket n° 3905).

3 Stock, 2003.

venus travailler dans les mines de fer de Lorraine. L'auteure, fille de mineur et aujourd'hui députée socialiste, ne peut ni ne veut oublier cette population « *rouge autarcique* », qui disparaît dans l'agonie des usines et dont on ne peut trahir l'espérance d'un monde meilleur.

A l'opposé, ce n'est pas de la souffrance des mains noires dont l'œuvre de Gérard Mordillat porte témoignage. Écrivain engagé, proche du PCF, celui-ci nous a livré ces dernières années une trilogie, trois gros volumes dont le premier *Les vivants et les morts*⁴ a fait l'objet d'une adaptation pour la TV. Comme dans le troisième, *Rouge dans la brume*⁵, les histoires racontent la fermeture d'une usine et le licenciement des ouvriers qui se révoltent. Ont-ils une chance de l'emporter ? Qu'importe ! Dans la folie du temps présent où la raison financière triomphe, ils auront quand même su dire non, ils auront fait entendre leur voix. Mordillat oppose à la fin des utopies, au désarroi idéologique, la révolte à l'état brut. Enfin, le deuxième livre de la trilogie, *Notre part des ténèbres*⁶ montre les ouvriers d'un atelier de recherche mécanique, entreprise de pointe vendue à l'Inde par un fonds spéculatif américain, prendre en otages le 31 décembre les actionnaires qui célèbrent une année de bénéfiques records à bord d'un navire de luxe, Le Nausicaa, et la peur change de camp avec des conséquences meurtrières.

Aux antipodes sur le plan de l'écriture, mais avec la même empathie pour les dominés sociaux, François Bon s'essaie à un nouveau réalisme pour décrire le quotidien répétitif de l'usine, la robotisation larvée de l'ouvrier-machine⁷. Dans *Daewoo*⁸ il revisite (F. Bon a travaillé en entreprise) le monde défait et cassé des implantations du groupe coréen Daewoo en Lorraine pour donner la parole aux ouvrières qui n'ont plus leur place nulle part et pour qui le roman devient un livre de souvenirs. Cette volonté de l'auteur de démocratiser l'écrit poussera celui-ci à créer des ateliers d'écriture pour publics marginalisés (des

4 Calman-Levy, 2005.

5 Calman-Levy, 2011.

6 Calman-Levy, 2008.

7 *Sortie d'usine*, Minuit, 1982 et *Temps-Machine*, Verdier, 1993.

8 *Daewoo*, Fayard, 2004. Le sujet est aussi traité par Dominique Manotti dans une version policière : *Lorraine connection* (Rivages/ thriller, 2006).

détenus). Il est un des rares écrivains à opérer le déplacement des préoccupations littéraires, essentiellement la recherche d'un nouveau réalisme textuel proche des expériences de l'école du nouveau roman, vers le champ du travail.

Enfin, à mi-chemin de ce que l'on va baptiser le roman « *de bureau* » ou « *d'entreprise* », il convient de mentionner *Notre usine est un roman* de Sylvain Rossignol⁹. Son ouvrage raconte l'histoire d'une entreprise en partant du point de vue des salariés. Après deux ans de travail et la mise en forme de centaines d'heures d'entretiens, l'écrivain fait le récit d'un demi-siècle d'histoire du site¹⁰ de recherche pharmaceutique de Romainville, les opérations de fusion et de restructuration (du groupe Roussel-Uclaf à celui de Sanofi-Aventis) jusqu'à la fermeture de l'usine. Tout à la fois, les pages traitent des conditions de travail, de la vie syndicale, du féminisme, de l'occupation de l'usine en 68, des fractures au sein du monde ouvrier, des conséquences de la mondialisation. Il se veut un récit intimiste de trajectoires personnelles autant que l'épopée d'une génération.

Le nouvel esprit du capitalisme

Pour les sociologues Luc Boltanski et Eve Chiapello¹¹, la transformation du capitalisme amène le renoncement au principe de la structure hiérarchique du travail (carrières flexibles et latérales) pour développer une nouvelle organisation en réseaux, fondée sur l'initiative des acteurs et l'autonomie relative de leur travail. L'entreprise favorise la compétence, diversifie à l'extrême les conditions salariales, les ré-individualise et tend à développer l'idée que faire du profit peut être désirable, ce qui nécessite des individus-*managers* ou opérateurs informés et disponibles. Cette stratégie de l'obéissance (le travailleur sera à la fois « *libre et engagé* ») repose sur « *le désir* » plus que sur la crainte (le « *projet* » l'emporte sur le plan de carrière et la sécurité de l'emploi). Donc, la santé de l'entreprise donne sens à la vie des employés en relation per-

9 La découverte, 2008.

10 Pour l'auteur il ne faut pas employer ce mot, car c'est une manière de gommer la présence ouvrière.

11 Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999.

manente grâce aux nouveaux moyens de communication. Cet engagement conçu comme choix volontaire demande à s'appuyer sur un terrain psychologique favorable (ce qui par essence abolit l'action syndicale, laquelle n'a plus de raison d'être). On comprend ainsi la lourde charge qui incombe au sein du dispositif au DRH (directeur des ressources humaines), chargé en outre de concrétiser pour tout un chacun les ambitions visionnaires du *leader* qui préside aux destinées de l'entreprise mondialisée. Cette nouvelle manière de penser le *management* opte pour la douceur insidieuse, feint de bannir l'imposition et oblige tous les acteurs à l'autocontrôle permanent pour satisfaire la demande consommatrice du client-roi¹².

Quelques romans dénoncent cette « *hypocrisie humaine* » pour en dénoncer la logique implacable et cette sélection qui en réalité se cache sous le discours de façade. Ainsi François Emmanuel dans *La question humaine* (Stock, 2000) trouve des similitudes entre la rhétorique persuasive du langage entrepreneurial et l'argumentaire développé dans le programme d'éradication des malades mentaux à l'époque du Troisième Reich. Lorsque l'univers économique tente de contrôler la communication, les salariés deviennent des robots à la langue formatée. C'est le constat que dresse Thierry Beinstingel dans *Retour aux mots sauvages* (Fayard, 2010). Son héros anonyme (Eric est un nom de travail), ancien électricien aux mains devenues inutiles, devenu téléopérateur sur une plateforme *hotline*, finit par transgresser les consignes et par retrouver dans sa langue maternelle le langage de tous les jours, une capacité de résistance. On devine en toile de fond les affaires douloureuses de France Télécom, lesquelles ont inspiré d'autres écrivains comme Philippe Claudel pour son roman *L'enquête* (Stock, 2010).

Autre figure emblématique de l'organisation nouvelle de l'entreprise, l'informaticien (un autre anonyme) qui donne vie et consistance au récit de Michel Houellebecq. Dans son roman *Extension du domaine de la lutte* (Nadeau, 1994), son personnage découvre que le libéralisme économique étend le domaine de la lutte entre riches et pauvres dans tous les domaines de la vie et produit la paupérisation absolue des rapports humains. Restent alors la déprime ou le suicide. Cette perte de l'idéal pour des cadres issus de milieux

12 Les *CM* ont abordé le sujet par les résultats : *Mal-être au travail* (n°218, 2000-2001).

modestes, leur désarroi constituent la trame des récits de François Salvaing (*La boîte*, Fayard, 1990), de Carine Beauvils (*Monsieur le directeur*, Stock, 2008) et de Hervé Bel (*La nuit de Vojd*, Lattès, 2010).

Il paraît qu'on ne se révolte plus dans le monde du bureau et des services, même quand on subodore une restriction du personnel. Tous ont intériorisé la morale de l'entreprise et, fatalistes, ne demandent rien et n'attendent rien. Telle est la vie de bureau selon Nicole Malinconi (dans *Au bureau*, Aube, 2007). Il est vrai que les procédures de gestion se chargent d'éliminer les cadres réfractaires comme nous le raconte Tatiana Arjel (*Des clous*, Corti, 2011). Celle-ci démontre que les séminaires de remotivation pour employés fatigués servent à sélectionner les agents utiles et conformes pour l'entreprise. Notons que ce processus de désintégration sociale requiert un aménagement de l'espace de travail où chacun surveille ses collègues et se surveille dans un « *open space* » décloisonné. Sur cette innovation, on lira Patrick Bouvet (*Open space*, Seria, 2010). Plus conventionnelle dans sa trame narrative, Nathalie Kuperman nous offre *Nous étions des êtres vivants* (Gallimard, 2010) et raconte le rachat d'une entreprise de presse pour la jeunesse (la firme Mercadier) par un homme d'affaires peu scrupuleux. L'occasion de broser quelques portraits et de donner la parole à une sorte de chœur antique, censé représenter le collectif, les espérances du groupe des employés. On n'évite pas les scènes classiques : harcèlement, jalousie et rivalité, basculement dans la folie. Concédonsons que ces états d'âme, racontés ici sur le mode tragique, se retrouvent aussi, dans la fameuse série TV *La machine à café*, brocardés de manière comique. En effet, l'humour n'est pas absent des romans d'entreprise et de bureau : *Coucou* de Vincent Wackenheim (Le dilette, 2005), *Le front russe* de Jean-Claude Lalumière (Le dilette, 2010), *L'organigramme* de Madame L. (POL, 2005) ou encore *Service clientèle* de Benoit Duteurtre (Gallimard, 2003) font découvrir l'organisation totalitaire de l'entreprise par le biais de personnages tout à la fois bourreau et victime. Ils sont plongés en « absurdie », confrontés à des problèmes d'ordinateurs ou de cartes de crédit, et exercent parfois une activité sociale double : cadre dans une société de fabrication d'horloges et gardien d'immeuble occasionnel, ceci pour ne pas sombrer, car comme l'écrit Lalumière, « *l'histoire d'une vie c'est toujours l'histoire d'un échec* » (p.253). Dans le roman de Lalumière, le héros qui rêve d'horizons nouveaux finit dans un placard-bureau derrière la gare d'Austerlitz, baptisé par ses collègues « *le front russe* ». En se moquant des

angoisses de « *ceux qui manifestent et qui pourtant ont un emploi garanti* » (Sarkozy), l'auteur n'évite pas les clichés traditionnels sur les fonctionnaires et s'écarte ainsi de la critique du nouvel esprit du capitalisme.

On pourrait croire que nous lisons des récits de souffrance et conclure à la toute puissance de l'entreprise et à ses visées totalisantes dont le personnel ne sort que par le suicide ou la mort lente. On peut aussi, d'un point de vue révolutionnaire, penser que la littérature ne peut se satisfaire de cette aliénation montrée. Or, dans les romans que nous avons cités et rangés sous la rubrique « *roman de bureau* », l'écriture presque théâtrale, les supercherries dévoilées en fin de récits, les jeux de mots, la valse folle des épisodes, tout nous plonge dans une sorte de « café-théâtre » de chansonniers et de chroniqueurs, façon Stéphane Guillon. Dans *Six mois au fond d'un bureau* (Seuil, 2001), Laurent Laurent affiche la distanciation par les noms dont il affuble ses personnages : Cécile Volanges, Falstaff, Des Grieux, de Nevers, tout en prédisant la fin des bureaux grâce aux nouvelles technologies. Dès lors, si la dimension sociale s'inscrit dans le genre, les récits apparaissent décalés par rapport à la réalité vécue où la lutte de classes est singulièrement absente. Comme l'écrivent Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot : « *la classe ouvrière en particulier existe toujours objectivement par sa place dans les rapports de production et par ses modes de vie, mais elle existe de moins en moins dans les consciences* »¹³.

Ce n'est pas la position défendue par les auteurs du néo-polar français. Le genre, on le sait, n'épargne aucune cible et aime être en prise directe avec la réalité sociale (ici encore France Télécom). Dans *Les visages écrasés* (Seuil, 2011), Marin Ledun nous livre une sorte de confession, celle d'un médecin du travail, sans pouvoir réel sur l'évolution de l'entreprise et qui finit par abrégé les souffrances des salariés en les tuant. Ce roman est un cri de colère face à la politique du chiffre et de la rentabilité. Pour les *happy few*, on notera que le médecin lit entre deux consultations les lettres d'Althusser à Franca, livrant ainsi la clef du récit¹⁴.

13 *Regards*, 19, mars 2012.

14 Louis Althusser, *Lettres à Franca, 1961-1973*, 1998, éd. posthume de lettres échangées avec sa traductrice et maîtresse Franca Madonia (prés. par Yann Moulier-Boutang et Francois-Matheron).

Maylis de Kerangal présente de son côté le monde de l'entreprise comme une épopée (*Naissance d'un pont*, Verticale, 2010, prix Medecis). Elle opte pour une esthétique de la radicalité, une sorte d'hyperréalisme à l'américaine, pour nous raconter la construction d'un pont dans une Californie imaginaire. L'achèvement de celui-ci reliera deux univers : celui de la forêt archaïque et celui du monde urbain. Peu importe que le projet soit douteux au départ, anti-écologiste et voulu par un politicien ambitieux ; ce qui prime ici, c'est l'exploit technique réalisé par une énorme entreprise avec un personnel mondialisé. A sa tête, un ingénieur – affublé d'un nom qui permet nombre de supputations sur le sens à donner au récit : Georges Diderot – qui doit affronter toutes sortes de difficultés. Ses collaborateurs représentent chacun un corps de métier et n'ont droit à l'existence que sur le chantier. Hors champ, ils n'existent pas. Ce roman est une sorte de *western* technique, de bruit et de fureur qui brasse rêve et sensations, esprit de conquête et pragmatisme. L'ouvrage montre sans conteste la puissance et l'ingénierie de l'économie mondialisée où apparaît une classe ouvrière déterminée sectoriellement et qui a le sens du compromis, rien de plus. La réussite est donc plus à chercher du côté de l'exploit littéraire que du message politique (constat évident : la fragmentation des tâches dans un univers mondialisé).

Une reconnaissance avortée

Le succès du genre a poussé les milieux patronaux et les autorités politiques de tutelle à consacrer le roman d'entreprise par la remise d'un prix. Dans le chef des promoteurs, des cabinets de conseil, il s'agissait de poser (et non de dénoncer) le problème de la souffrance en entreprise sans heurter le développement du *management*. Cette initiative a reçu le parrainage de l'instance politique en 2009. Les agences de communication ont sans conteste encouragé cette manœuvre symbolique estimant que le roman est un support intéressant pour transmettre le sens de l'éthique entrepreneuriale. Mais se revendiquer des valeurs qui ont cours dans un autre espace social que celui du champ littéraire ne pouvait que braquer les autorités habilitées à légiférer dans le domaine.

En vérité, la rivalité ne fut qu'ébauchée, car les auteurs (nous ignorons la réaction de Guillaume Voyelle) conviés à revendiquer ce qui allait s'appeler

« *Prix Xavier Darcos* », du nom du ministre français du travail de l'époque, déclineront l'invitation. Mordillat, sans doute par conviction militante, Delphine de Vigan, par absence volontaire, dira-t-elle, ce qui provoqua une remise en question de cette initiative.

Contraints de justifier cet échec, les experts en gestion des ressources humaines furent obligés d'admettre que ces romans, loin de valoriser l'esprit d'entreprise, se complaisaient dans un pessimisme qui confinait à la « *vic-timologie* ». Difficile, en effet, de couronner *Les heures souterraines* (Poche n° 32095, 2009) de Delphine de Vigan, qui nous fait le récit d'une mise au placard, celle de Mathilde harcelée par un directeur *marketing* de la filiale « Nutrition et Santé » et qui en vient à se demander : « *si l'entreprise n'est pas, par définition, un espace de destruction. Si l'entreprise, dans ses rituels, sa hiérarchie, ses modes de fonctionnement, n'est pas tout simplement le lieu souverain de la violence et de l'impunité* » (p. 135). Le troisième roman sélectionné, *Jeune professionnel* de Guillaume Noyelle (Bartillat, 2007), traite en mode burlesque les débuts de carrière d'un jeune cadre dont le *cv* fait étalage de compétences que celui-ci ne possède pas. Et Noyelle de convoquer tous les incontournables de la vie de bureau, pour au détour d'une page, rendre hommage à Franquin et à son célèbre héros Gaston. On peut y lire un témoignage de la prééminence et de l'antériorité de la large production dessinée sur la littérature en ce qui regarde la naissance du genre roman de bureau.

Quand le marché rêve l'entreprise : le phénomène *Chick-lit*

On sait, avec les travaux de Christian Salmon sur le *storytelling*, que pour convaincre aujourd'hui mieux vaut jouer de l'effet narratif que de l'impact argumentatif. Dès lors, c'est à travers le genre *Chick-lit*, une variante de la littérature sentimentale, que nous est présentée la version libérale-libertaire du *management* et de l'entreprise moderne. Certes, dans ces récits, les auteurs prétendent nous dévoiler les coulisses d'un monde impitoyable. Ainsi, il faut ruser parfois pour obtenir un premier emploi, mais c'est à ce stade que font merveille la séduction féminine et la compétence acquise plus que le diplôme. Grâce à la flexibilité des horaires et au salaire conséquent, les héroïnes restent *sexy* après des heures de bureau, peuvent faire leur *shopping* et être accros à la mode. Elles sont d'ailleurs qui traductrice, qui interprète, qui lectrice, et se font une place dans l'entreprise à l'instar des cadres masculins.

En fin de roman, tout finit bien : nos héroïnes décrochent l'emploi de leur rêve et se réconcilient avec le monde. Est-ce trop chercher que de voir dans cette littérature la description d'un *Capitalisme de la séduction*, pour reprendre un titre de Michel Clouscard (Ed. sociales, 1981, p. 149) où s'étale parfois un discours de la mauvaise foi, qui « *prétend dénoncer l'extorsion de la plus-value en la consommant, en la gaspillant au nom de la révolution libidinale, ludique* » imposée par la démocratie libérale de marché.

Une étiquette « *mainstream* »

Le label « *roman d'entreprise* » est une accroche qui permet de doper les ventes et d'être remarqué par la critique. Ainsi, *Le système Victoria* (Stock, 2011) d'Eric Reinhardt est présenté dans *Le Monde* (1^{er} septembre 2011) et dans *Le Soir* (26 août et 27 octobre 2011) comme un roman qui décrit le monde de l'entreprise sans fard et sans jugement. Examiné sous un autre angle, ce roman raconte les amours clandestines d'un directeur de travaux (David) qui se rêvait architecte de génie et d'une DRH (Victoria) cadre supérieur d'une multinationale. David surveille la construction d'une tour « Uranus » dans le quartier de La Défense et s'empêtre dans des contradictions existentielles, il serait de gauche, estime l'auteur. Victoria voyage à travers le monde, elle est une femme de pouvoir et revendique son mode de vie de cadre supérieur, son appartenance à l'aristocratie des privilégiés du système libéral, elle incarne une droite décomplexée, façon Sarkozy. Avec ce roman sentimental, mâtiné d'érotisme, l'auteur veut-il nous prouver que la flexibilité des horaires facilite les rencontres adultérines, que les gros salaires donnent aux rencontres « torrides » un décor à la mesure de leur compte en banque ? L'auteur tente-t-il d'établir un déterminisme entre fonction sociale et réactions érotico-amoureuses ? Faut-il croire qu'on peut donner corps à une réelle psychologie concrète articulée sur le matérialisme historique avec cette histoire en forme de conte de fées ? Pour notre part, nous préférons revenir à la lecture de Lucien Sève pour aborder la question du marxisme et de la théorie de la personnalité.

L'explication d'un succès

Quelles propositions avancer pour expliquer l'attrait pour l'univers du travail dans les fictions littéraires autant que dans les genres de large consommation où l'on pourrait arguer d'une volonté de légitimation par l'emprunt d'une thématique respectable ? Il ne semble pas possible de convoquer la théorie sartrienne de l'engagement, exception faite de la production policière écrite par des auteurs militants. La réponse la plus évidente serait d'attribuer le succès du roman d'entreprise à l'air du temps. Les crises successives du capitalisme, les mutations du travail par les nouvelles technologies, les délocalisations, la concurrence des pays émergents ont provoqué un intérêt pour des œuvres en prise directe avec les réalités économiques. Il faut aussi pour cerner le phénomène « *roman de bureau* » avancer et tenir l'hypothèse de la disparition de la classe ouvrière comme fonction sociale ou facteur de révolution, problématique en filigrane chez des penseurs comme Deleuze. Isabelle Garo sur le sujet avance l'idée de la « *moyennisation du monde social* ». Ainsi, le roman de bureau marquerait la fin d'une littérature de lutte de classes et l'hégémonie des classes moyennes dans le domaine culturel ; la classe ouvrière n'incarnant plus par sa résistance à l'exploitation la possibilité d'un autre monde plus égalitaire. Pour Frédéric Lordon (*Capitalisme, désir et séduction*, La Fabrique, 2010), l'émergence historique des cadres, ces salariés bizarres à la fois matériellement du côté du travail et symboliquement du côté du capital (des « *dominés heureux* », ironise Lordon, qui renvoie à la violence symbolique de Pierre Bourdieu) brouille le schéma de l'opposition des classes.

L'entreprise, une passion littéraire

Si l'on se penche sur l'identité des auteurs de romans d'entreprise et surtout de bureau, sans chercher d'ailleurs à douter de la singularité des créateurs, force est de constater l'attraction du genre chez les auteurs débutants. Ainsi, une certaine logique du champ culturel ne préjuge plus d'une opposition entre réussite littéraire et insertion dans le monde du *management* industriel. Cette tendance est confirmée par les écrivains établis, avec une œuvre en émergence, qui font de l'entreprise (souvent de la communication ou de la publicité) la thématique de leurs romans. Enfin, reste la catégorie des auteurs de l'intérieur, ceux qui pratiquent une autre activité, qui exercent un second

métier dans une entreprise et qui transposent en littérature cette expérience « vécue ». Bien entendu, aucun rapprochement n'est possible avec les courants antérieurs de littérature prolétarienne ou avec les reportages des *rabcor* soviétiques.

L'opposition classique champ culturel *versus* monde des affaires n'aurait donc plus de pertinence comme en témoigne la stratégie de la directrice de l'ENS qui déclarait « convaincre les chefs d'entreprise qu'ils peuvent employer à des postes de direction des littéraires bien formés »¹⁵. Ainsi se déchiffre le paradoxe du cadre qui devient écrivain. Par sa scénographie, le roman d'entreprise ne s'apparente pas au genre autobiographique. La posture auctoriale obéit à un schéma contradictoire où l'auteur dit tout à la fois : je suis un cadre supérieur (et je sais donc de quoi je parle), et, je ne suis pas le personnage fictionnel écrasé par la logique managériale qui s'exprime dans le roman. La fiction est donc le lieu d'une transformation où l'*ethos* discursif est authentifié par la position sociale du narrateur en opposition avec la figuration ou la représentation de soi. C'est en parodiant, en jugeant ou en détournant dans la fiction le statut de cadre que l'auteur par ailleurs négocie sa légitimation dans le champ littéraire. Ce détournement est observable dans le roman d'Elise Bussière *Je travaille à Paris et dors à Bruxelles* (Mols, 2011). Ici, l'héroïne Justine est une agrégée de philosophie obligée de se dédouaner pour accepter son métier de consultante en entreprise. Au delà de ce cas emblématique où la crise actuelle joue un rôle puisqu'elle oblige à des transformations existentielles, ce roman insiste sur le jargon des entreprises, illustrant d'une certaine manière le « *ce que parler veut dire* » de Pierre Bourdieu¹⁶. Le langage de la communication en entreprise est tout à la fois signe de distinction et symbole de la domination du *marketing* sur les orientations industrielles de notre société. Dans ce langage franglais, cette langue mondialisée (le *glo-bish* techniciste d'internet et de *power point*), nulle trace bien sûr de la parole ouvrière et syndicale.

15 Dans *Le Monde Diplomatique*, août 2011, p. 22.

16 Formule éponyme du titre de son ouvrage de 1982.

Des romans métaphoriques

Comment s'éloigner de l'illusion réaliste ou de l'écriture journalistique de constat et dénoncer les effets anxiogènes des nouvelles formes de *management* et les conséquences psychosociales sur la santé mentale des agents de maîtrise et de la communication dans l'entreprise ? Certains romans vont donner une vision symbolique de la condition humaine en s'écartant du genre « *docu-fiction* » pour user du langage critique de la BD. Ainsi *Mortel management* (de Christian Oyarbide, Editea, 2009) donne sous forme d'enquête policière une dénonciation de la gestion des entreprises. Avec *Central* (Fayard, 2000), Thierry Beinstingel travaille l'écriture elle-même et use de phrases avec des verbes à l'infinitif pour signifier avec l'effacement du sujet énonciatif la disparition de l'humain dans les rapports sociaux. Jean Grégor, de son côté, avec *Jeunes cadres sans tête* (Mercure de France, 2003) mélange fantastique et violence sociale en présentant des cadres sans tête au propre comme au figuré, qui perdent la tête et gagnent un badge, standardisés par la restructuration de l'entreprise. Seul Consse, le héros, perd le corps mais non la tête et, après le meurtre du DRH, fraternise avec les magasiniers. Faut-il comprendre qu'il rejoint les rangs du prolétariat ? Si le mode de production capitaliste est une culture, comme l'écrivait Marschall Sahlins, la réalité romanesque du travail ne peut pas éluder la question du politique. Que penser (dans *Caïn et Abel avaient un frère* de Philippe Delaroche, Olivier, 2000) de ce discours évaluatif d'escorte décrivant les opinions d'un cadre :

Léo se sent de gauche comme à peu près tout le monde en France où la conservation de chaque état particulier demeure indissociable du respect religieux de l'Etat. Dans l'isolement, il vote Arlette Laguiller pour soi-disant sanctionner le parti socialiste, à peine moins embourgeoisé que lui. (p. 36).

La logique narrative pouvait faire l'économie de ce portrait idéologique. L'auteur convoque un arrière-fond religieux pour faire le portrait de Charles Blizan, consultant en communication et frère en mythologie religieuse de Caïn et d'Abel. Blizan est donc symboliquement Seth, le frère de compensation qui peine à assumer un rôle dans la vie et dans le monde de l'entreprise. Que veut donc suggérer l'auteur en nous livrant le portrait de Léo, cadre ami de Bli-

zan ? L'illusoire autonomie conférée au champ politique et son impuissance à poser « *la question de la construction sociale et politique d'un mode de production non capitaliste* » (Isabelle Garo) ?

Echaudés par les dogmatismes anciens en matière de romans à thèse, les auteurs de romans de bureau ne sont donc pas porteurs d'un enseignement susceptible de combler l'horizon d'attente du lecteur militant.

Pour conclure

Cette recension partielle de quelques ouvrages témoigne-t-elle d'un regain d'intérêt des écrivains actuels pour le monde du travail et de l'entreprise ? Oui, si comme certains, on va jusqu'à y inclure *Le diable s'habille en Prada*. Une suite en quelque sorte à *L'imprécauteur* de René-Victor Pilhes paru en 1974. Eu égard à l'ensemble de la production romanesque, cantonnée le plus souvent à l'explicitation de conflits psychologiques et à l'expérimentation formelle, rares sont les récits qui témoignent des logiques régressives des rapports de production dues au tournant néolibéral des années 1980, à l'offensive réactionnaire des conservateurs et des idéologues du marché. Il faut quand même reconnaître à tous les auteurs répertoriés, sans convoquer nécessairement la problématique sartrienne de l'engagement, le mérite d'une représentation de l'entreprise comme un lieu ubuesque et kafkaïen, un terrain de socialité négative et d'affrontement entre les êtres humains dont la nouvelle économie a besoin. On mentionnera quand même la mise en cause de la responsabilité de l'écrivain dans le roman de Lydie Salvayre *Portrait de l'écrivain en animal domestique* (Seuil, 2007), qui décrit les affres d'une femme de lettres obligée de rédiger l'hagiographie d'un grand patron. On peut donc voir dans certains récits une volonté de réappropriation et de réaction de la littérature, le retour d'une attitude morale qui entend défier les valeurs-phares d'une société post-industrielle, sa culture « *mainstream* », sa dérégulation culturelle. Ainsi, Helena Villovitch dans son livre *Je pense à toi tous les jours* (Seuil-Points, 2007) raconte la vie d'artistes et d'intellectuels branchés que la précarité pousse au travail de bureau.

Certes, la littérature ne parle plus de la classe ouvrière en des termes laudatifs et ne s'implique plus dans les débats idéologiques qui agitaient naguère le mouvement ouvrier (voire le monde du travail), mais elle reste sensible et

attentive à la réalité sociale. En témoignent les romans de Gisèle Fournier, qui dans *Ruptures* (Mercure de France, 2006) aborde le scandale de l'amiante, ou de Charly Delwarte qui dans *Circuit* (Seuil, 2007) traite du chômage et des difficultés de reclassement à partir d'une identité usurpée, celle d'un journaliste d'investigation. Cette fausse identité est le prétexte à décrire comment se fabrique aujourd'hui l'information, ce qui nous éloigne du propos initial qui était de montrer l'angoisse d'un cadre privé de sa fonction sociale. Notons que le secteur tertiaire dans son développement naturel tue le « métier » au sens traditionnel du terme, le travail de bureau étant une activité sans finalité concrète et matérielle.

Peut-être faudrait-il différencier roman de bureau et roman d'entreprise ? Ainsi le genre « roman de bureau » (avec comme sujet d'intrigue et de prospection les agences de communication) se décline-t-il sous tous ses aspects dans notre littérature depuis les succès de Beigbeder, *99 F.* (Grasset, 2000) et de Nothomb, *Stupeur et tremblements* (Albin Michel, 1999). Dans cette catégorie d'œuvres, le plus souvent, on substitue aux luttes de classe les turbulences de l'intime. Le lecteur est convié au banquet cruel des cadres et s'initie à la culture libérale libertaire. C'est dire que ces romans mélangent critique des rapports de production et de consommation. La rénovation des entreprises traditionnelles selon les nouvelles méthodes de gestion se perd dans la séduction du capitalisme où chacun est une agence de notation sans pitié, qui rêve de dégrader ses collègues. Telle est la conséquence de l'application à l'humain des principes de l'économie libérale, dans cette concurrence mondialisée, libre et non faussée. Tel est le sujet des *Actifs corporels*, roman de Bernard Mourad (Poche, 2007) aux propos de science-fiction. Le héros, Alexandre Guyot, est un citoyen-entreprise, premier homme coté en bourse. Pour Laurent Quintreau, « l'enfer n'est plus dans l'au-delà, mais dans l'état-major d'une multinationale » (dans *Marge brute*, 10/18, 2006, p.69) et celui-ci de brocarder la marchandisation de la culture par les partisans du marché autorégulé, qui citent Marx, à partir des sites philobacs sur Internet (la « néto-cratie » est liée au capitalisme, dit Zizek) dans leur logorrhée philosophico-anthropologico-managériale.

Passer du doute à la déconstruction, pour ensuite prendre ses distances, passer du semblant au réel (comme dans *Matrix*), cette attitude porte un nom pour Pierre Mari et donne son titre au roman : *Résolution* (Actes Sud, 2006).

Dans cet ouvrage, Mari dénonce le jargon managérial : « *Que les ressources humaines, dans notre entreprise, ce n'est pas seulement un département avec ses attributions fonctionnelles, comme le croient encore les naïfs, c'est une idéologie* » (p. 39), mais il ne rejoint pas « *ceux qui, il y a trente ou quarante ans, n'avaient à la bouche que les infrastructures et les superstructures, les forces productives et les rapports de production* » (p.60). La dédicace de *Résolution* à Jean Sur aide à comprendre la démarche de Pierre Mari. De même l'un des héros du roman, un cadre retraité, appelé V., renvoie au même personnage consacré. Pour précision ou rappel, Jean Sur, écrivain et ancien formateur d'entreprise, est l'auteur de l'étude exemplaire *Aragon, le réalisme de l'amour* (Centurion, 1966). Pour ce dernier, nous vivons le temps des simulacres et le discours déstructurant de l'entreprise aggrave la détresse des travailleurs. Sur le site *Périphéries.net*, il livre ses réflexions¹⁷ :

En tant qu'être humain, un salarié ne trouve pas vraiment sa place au travail.

Il n'est pas besoin d'avoir beaucoup fréquenté les travailleurs pour savoir que leur rêve secret c'est de sentir que ce qu'ils font rejoint l'intérêt vrai des hommes.

Si ce que fait une entreprise ne sert pas le bien commun, les employés devraient protester et s'en aller.

Quand tout devient rien, on est arrivé à ce qui commence ; tout commence par un non,... un désir même blessé, même humilié...

Ce roman donne-t-il raison à Derrida qui écrivait : « *au moment où un nouveau désordre mondial tente d'installer son néo-capitalisme et son néo-libéralisme, aucune dénégation ne parvient à se débarrasser de tous les fantômes de Marx* » ? La réponse est négative au sens restrictif du terme, car pour Mari, la révolte est anthropologique, suivant en somme les réticences au militantisme (« *qui milite, limite* ») de sa référence, Jean Sur. Dans le roman de bureau, il est hasardeux de prendre pour une critique du capitalisme et du libéralisme la description du quotidien des employés du tertiaire.

17 Article sur *Périphéries.net*. écrit par Mona Chollet.

Tourner en dérision, avec des personnages inaptes ou égarés en bureaucratie, les nouvelles formes d'exploitation générées par l'économie de marché, ce n'est pas en souhaiter le dépassement et en appeler à une forme nouvelle de société démocratique. C'est peut-être dans cette ambiguïté à ne pas montrer les contradictions profondes qui reconduisent sans cesse les idées dominantes à l'ensemble du mode de production que réside l'intérêt et la faiblesse du genre roman de bureau.

Retour de la littérature ouvrière

Pierre Gauyat *

Le monde du travail a longtemps occupé une place non négligeable dans la littérature française. On pense à Zola qui dans *Les Rougon-Macquart*, justement sous-titré *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second empire*, va explorer les milieux sociaux nés de la première révolution industrielle comme les cheminots dans *La Bête humaine*, ou les mineurs dans *Germinal*.

Ce courant naturaliste connaîtra de nombreux continuateurs tout au long de la première moitié du XX^e siècle, mais les lendemains de la Seconde guerre mondiale, sans effacer totalement le thème du travail, tendent à le marginaliser dans le domaine de ce qu'il est convenu d'appeler le réalisme socialiste

* Docteur en Littérature française. Cet article est issu de sa thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Lille 3 : *Jean Meckert, dit Jean Amila, du roman prolétarien au roman noir contemporain*, à paraître aux éditions Encrage/Les Belles Lettres. Une première version de ce texte est parue dans la revue lilloise *Espaces Marx*, n° 30, du premier semestre 2011.

parfois marqué par une certaine raideur idéologique qui n'aide pas à sa diffusion. Depuis une dizaine d'années, on assiste à un retour des thèmes sociaux dans la littérature française. On peut s'interroger sur ce brusque retour en grâce. S'agit-il du chant du cygne d'un monde ouvrier menacé de disparition par la désindustrialisation ? D'une appréhension nouvelle par la fiction du conflit de classes réactualisé par la dernière crise en date du capitalisme ? D'une chute sociale des écrivains qui sont assez largement redescendus de l'Olympe littéraire et seraient devenus plus sensibles à ces questions qu'en d'autres temps ? Dès lors il convient de se demander qui sont ces auteurs et de nous interroger sur ce qu'ils disent du monde du travail ainsi que sur leurs différences avec les auteurs des années 30.

Les écrivains du travail manuel

Pendant des décennies, le monde des lettres n'a plus semblé s'intéresser au monde du travail sauf en ce qui concerne les auteurs que l'on rattache à la tradition réaliste socialiste comme André Stil, ou certains romans de Roger Vailland, mais les prises de parti idéologiques que l'on trouve dans ces romans ont sans doute contribué à leur annihiler une grande partie de la critique et du public, même si cela est parfois injuste en raison de la qualité des œuvres. Cette invisibilité est contredite de loin en loin par des livres marquants comme *L'Établi*¹ de Robert Linhart dans lequel l'auteur, normalien et militant maoïste, raconte son expérience comme « établi » à l'usine Citroën de la Porte de Choisy à Paris dans les années 60, mais il s'agit de littérature de type sociologique plus que de fiction. Dans la même période paraît *Sortie d'usine*² de François Bon qui est lui aussi centré sur la vie à l'usine mais l'auteur est un ouvrier un peu atypique car avant de devenir écrivain professionnel il a suivi des études d'ingénieur puis s'est spécialisé dans la soudure de pointe.

Depuis le début des années 2000, on note un regain d'intérêt, encore ténu, pour ces sujets, ce qui n'est sans doute pas anodin dans une France engagée dans un inquiétant cycle de désindustrialisation. Parallèlement, on assiste à un autre mouvement : la réédition d'œuvres, devenues introuvables depuis

1 Robert Linhart, *L'Établi*, Editions de Minuit, 1978.

2 François Bon, *Sortie d'usine*, Editions de Minuit, 1982.

des décennies, d'auteurs qui ont marqué la littérature ouvrière, comme Henry Poulaille, Eugène Dabit, auteur de *L'Hôtel du Nord*, Georges Navel, Louis Guilloux, Jean Meckert, sur lequel nous reviendrons, Henri Calet ou Paul Nizan. Tous ont connu de longs hivers littéraires mais tous ont trouvé au fil du temps un (modeste) retour en grâce.

Parmi ces auteurs, Jean Meckert a connu un destin littéraire assez particulier, d'abord du fait de ses origines modestes qui sont rares dans un monde des lettres assez favorisé du point de vue social et culturel, *a fortiori* dans les années 40 et 50. Totalement inconnu, il envoie en rentrant de captivité en 1941, le manuscrit de son premier roman, *Les Coups*³, à Raymond Queneau qui le fait paraître chez Gallimard. Dans ce texte, il raconte la vie d'un couple composé d'un ouvrier et d'une secrétaire qui se déchirent en raison de leurs différences sociales avec en toile de fond la crise des années 30. Après cette première œuvre réussie, saluée par André Gide, il écrit sept autres romans de type prolétarien jusque dans les années 50, mais le temps de cette littérature est définitivement passé et Marcel Duhamel, le directeur de la Série noire, lui propose de rejoindre la collection policière de la maison Gallimard qui cherche de nouveaux talents. Jean Meckert a ainsi pu trouver dans la littérature policière, sous le pseudonyme de John (puis Jean) Amila, un asile pour poursuivre une œuvre littéraire que l'insuccès compromettait sérieusement. Mais si c'est Jean Amila qui a sauvé Jean Meckert, il est remarquable que ce soient les romans parus sous son patronyme qui connaissent de nos jours un succès certain, comme le montre la réédition depuis 2005 de six d'entre eux chez Joëlle Losfeld. Cela est dû à leurs qualités littéraires mais aussi, sans doute, à un retour en grâce des thèmes « populistes », dans le sens que Michel Ragon donne à ce mouvement littéraire dans son *Histoire de la littérature ouvrière*⁴.

La littérature connaît un véritable retour du questionnement sur les désordres engendrés par l'organisation sociale de la société capitaliste. Est-ce le signe d'un retour à une littérature politisée qui déborde du genre policier, dans le-

3 Jean Meckert, *Les Coups*, Gallimard, 1941.

4 « Le populisme naquit de cette attirance des intellectuels pour le peuple » – Michel Ragon, *Histoire de la littérature ouvrière, du Moyen-Age à nos jours*, Editions Ouvrières, collection «Masses et militants», 1953, pp. 125-126.

quel elle est particulièrement bien représentée, alors qu'une partie de la littérature française contemporaine, notamment celle qui capte le mieux l'attention des médias, donne l'image d'une littérature peu sensible au monde qui nous entoure ?

Les milieux ouvriers deviennent à nouveau « objets » littéraires comme le montre le succès de l'un des derniers romans de François Bon, *Daewoo*⁵, qui s'intéresse à la fermeture d'une usine de tubes cathodiques en Lorraine. L'auteur a écrit plusieurs textes sur des thèmes proches mais ils restaient jusqu'à présent confinés dans une relative confidentialité. Il faut aussi citer Gérard Mordillat qui, avec *Les Vivants et les morts*⁶, aborde lui le thème de la précarité et du chômage dans les familles ouvrières avec une esthétique littéraire qui trouve son origine dans le naturalisme de Zola. L'action de ce roman se déroule également dans l'Est de la France. Ce qui est encore le cas de celui d'Aurélie Filippetti, auteur des *Derniers Jours de la classe ouvrière*⁷, qui est sans doute plus probant car la jeune écrivaine ne bénéficiait pas de la moindre notoriété dans les milieux littéraires avant la parution de ce roman qui aborde un sujet peu « porteur » jusqu'à une période récente, les sidérurgistes de Lorraine.

L'écrivain et journaliste Jean Rolin, qui avait raconté son expérience de militant maoïste tentant « d'infiltrer » la classe ouvrière dans *L'Organisation*⁸, a récemment fait paraître *Terminal Frigo*⁹ qui s'intéresse, entre autres, à un combat emblématique de la classe ouvrière, la lutte des dockers en 1992 contre les licenciements massifs, combat perdu ayant laissé des traces profondes dans cette corporation. Pour écrire sur ce sujet qu'il connaît bien pour l'avoir suivi comme journaliste, il revient dans ces « villes présentant une activité industrielle et portuaire importante » (*Terminal Frigo*, prière d'insérer de la quatrième de couverture). Le moins que l'on puisse écrire c'est que les ports et ceux qui y vivent avaient cessé depuis longtemps d'intéresser la plupart des écrivains, mais pas Jean Rolin qui persiste à leur trouver un certain

5 François Bon, *Daewoo*, Fayard, 2004.

6 Gérard Mordillat, *Les Vivants et les morts*, Calmann-Lévy, 2004.

7 Aurélie Filippetti, *Les Derniers Jours de la classe ouvrière*, Stock, 2003.

8 Jean Rolin, *L'Organisation*, Gallimard, 1996.

9 Jean Rolin, *Terminal Frigo*, P.O.L., 2005.

charme, peut-être celui du temps où il cherchait à « s'établir » comme docker à Saint-Nazaire...

Ce texte fait suite à deux autres récits, *Zones*¹⁰ et *La Clôture*¹¹ qui explorent des pans entiers de notre société devenus invisibles à force d'indifférence. Dans le premier, le narrateur part à la découverte de l'ancienne « zone » qui ceinture Paris en y prenant des chambres dans des hôtels de second ordre comme s'il partait en reportage loin de chez lui, dans un pays en conflit. Le second livre prend pour cadre des endroits aussi improbables que le boulevard Ney, frontière entre le XVIII^e arrondissement de Paris et le « 9-3 », dans lequel il rencontre la population qui y vit, notamment à l'intérieur d'un pilier du périphérique. Le choix de tels sujets en dit long sur l'analyse qu'il fait sur la situation d'une partie de la société française en pleine déliquescence. Dans ces textes, qui sont plus exactement des récits que des romans, les sombres propos de Jean Rolin sur notre environnement sont assez proches de ceux d'auteurs de romans policiers comme Didier Daeninckx et Thierry Jonquet qui portent sur la banlieue, autrefois « rouge » et « ouvrière », un regard désabusé et inquiet.

Dès 1997, Maxime Vivas raconte dans son roman *Paris Brune*¹², la vie, le travail, les joies, les peines, les luttes et les grèves des postiers du centre de tri de Paris Brune, situé boulevard Brune dans le XIV^e arrondissement de Paris. Le texte hésite entre le roman et le récit car si l'auteur lui-même y a travaillé pendant plusieurs années, la fiction concerne essentiellement le nom des personnages : pour le reste on est dans le récit au jour le jour de la vie au travail de ces provinciaux « montés » à Paris pour échapper au chômage qui sévissait déjà. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur un prologue qui décrit l'arrivée massive dans l'industrie automobile de la région parisienne de travailleurs immigrés issus des anciennes colonies françaises dont il ne sera plus question dans la suite du texte. Par ce procédé, Maxime Vivas souligne la communauté de destin des déracinés, qu'ils viennent de la campagne ou du « bled ». Ce roman est intéressant car il manifeste une certaine résurgence de la littéra-

10 Jean Rolin, *Zones*, Gallimard, 1995.

11 Jean Rolin, *La Clôture*, P.O.L., 2002.

12 Maxime Vivas, *Paris Brune*, Le Temps des Cerises / VO éditions, 1997.

ture prolétarienne bien que l'auteur ait depuis longtemps quitté l'aliénante vie de trieur et soit devenu ergonomiste, cette première expérience n'étant sans doute pas étrangère à son évolution de carrière. D'ailleurs ce roman est le fruit d'une coédition entre Le Temps des Cerises, maison d'édition née sur les décombres des éditions du PCF en 1993, et VO éditions, qui appartient à la CGT.

Les récits qui prennent pour cadre le monde du travail, en particulier le travail ouvrier, continuent à paraître régulièrement comme *Notre usine est un roman*¹³ de Sylvain Rossignol qui est le fruit d'un atelier d'écriture avec les travailleurs de l'usine pharmaceutique Roussel-Uclaf, aujourd'hui Sanofi-Aventis, de Romainville. L'action se déploie sur quarante ans, de 1967 à 2007, et l'on suit des salariés de toutes conditions, du chercheur à la conditionneuse, aussi bien dans leur vie personnelle, familiale, professionnelle ou militante ce qui permet de les décrire dans toutes leurs dimensions. Beaucoup sont des militants du PCF et de la CGT, sans volonté de prosélytisme ou de propagande, mais parce que ces organisations sont particulièrement influentes dans les milieux ouvriers en Seine-Saint-Denis et dans cette usine. Surtout, ce roman permet de décrire la transformation d'une entreprise familiale, où les relations sociales sont régies par le paternalisme, en une multinationale qui n'a comme seul *credo* que le profit immédiat, y compris au détriment de la santé publique.

Une démarche proche a présidé à la rédaction du livre de Frédéric H. Fajardie, *Metaleurop, paroles ouvrières*¹⁴ pour lequel l'auteur de romans policiers a animé un atelier d'écriture avec les ouvriers de la fonderie de plomb de Noyelles-Godault, dans le Pas-de-Calais, pour saisir leur parole et la transcrire dans un livre dont il a rédigé la préface. Il s'agit d'un manifeste visant à protester contre la liquidation de cette entreprise qui employait pas moins de 850 salariés, jetés au chômage dans des conditions particulièrement scandaleuses qui avaient valu à ses dirigeants le qualificatif peu glorieux de « *patrons voyous* » de la part du chef du gouvernement de l'époque. Au cours de ces

13 Sylvain Rossignol, *Notre usine est un roman*, La Découverte, 2008.

14 Frédéric-H. Fajardie, *Metaleurop – paroles ouvrières, entretiens avec des ouvriers de Metaleurop*, Mille et une nuits, 2003.

entretiens, Frédéric Fajardie, au travers des questions qu'il pose aux salariés qu'il rencontre, donne la parole à des travailleurs qui expriment leur douleur et leur colère d'être traités comme des objets par une multinationale sans que personne n'y puisse rien au-delà des discours et des paroles lénifiantes.

Dans le même ordre d'idée, Martine Sonnet, historienne de formation, a publié *Atelier 62*, qui raconte la vie de son père, forgeron aux usines Renault de Boulogne-Billancourt, à la forge, l'atelier 62, décrite comme l'Enfer de Dante, dans laquelle il a travaillé quinze années¹⁵. Ce livre, qui lui aussi relève du récit plus que du roman, est un hommage frappé au coin de l'amour filial mais il est bien plus que cela et c'est ce qui fait sa valeur car il décrit une France en large partie disparue, si proche et si lointaine, dont les traces s'effacent inexorablement. Le père de Martine Sonnet, avant de devenir ouvrier, était artisan forgeron dans la campagne normande mais la mécanisation a sonné le glas de cette activité au début des années 50 et le voici contraint de trouver du travail pour faire vivre sa famille : pour lui ce sera l'usine en région parisienne. L'auteure tisse une sorte de toile en croisant ses souvenirs personnels et ceux de sa famille avec des documents d'époque, notamment des tracts et des bulletins d'entreprise de la CGT et du PCF. Ce choix permet de donner la parole aux ouvriers, même s'il passe par le tamis de la vision syndicale et politique, non dénué d'effets idéologiques, mais il reflète leur façon de vivre, assez éloignée du mythe de l'âge d'or qui auréole encore les « Trente glorieuses », tant les conditions de travail sont terribles, notamment à la forge.

Plus emblématique encore de ce mouvement, il convient de citer *Putain d'usine*¹⁶, de Jean-Pierre Levaray, dans lequel l'auteur raconte sa vie d'ouvrier dans une grande usine chimique de la banlieue rouennaise. Ce livre a la particularité d'être écrit par un ouvrier en activité qui concentre son récit sur sa vie à l'usine, à l'exclusion de tout élément personnel, dans la lignée de la littérature prolétarienne. Dans ce texte comme dans les autres, on sent combien le monde ouvrier est agressé par la logique du capitalisme mondialisé mais le point de vue interne à la classe ouvrière donne une dimension humaine

15 Martine Sonnet, *Atelier 62*, Le Temps qu'il fait, 2008.

16 Jean-Pierre Levaray, *Putain d'usine*, L'Insomniaque, 2002 ; réédition : *Putain d'usine* suivi de *Après la catastrophe* et de *Plan social*, Agone, 2005.

absente de la plupart des autres récits, quelle que soit leur empathie pour cette classe sociale. La détresse, l'incompréhension, le ras-le-bol, la peur, la fatigue, le stress sourdent de ces pages où l'on voit des ouvriers tirillés entre la peur de perdre leur boulot et le soulagement d'en finir avec cette « putain d'usine » qui leur vole le meilleur de leur vie. Qui mieux qu'un ouvrier peut percevoir et décrire cette ambivalence ? Dans le même esprit, il fait paraître *Tranches de chagrin*¹⁷, recueil de chroniques de la vie à l'usine dans le ton de ses ouvrages précédents. En 2008, il s'est intéressé à ceux qui vivent autour de « son » usine dans un recueil de nouvelles *A quelques pas de l'usine*¹⁸, ce qui lui donne l'occasion de raconter le monde ouvrier et populaire dans toutes ses dimensions.

Florence Aubenas a de son côté provisoirement abandonné son emploi de journaliste au *Nouvel Observateur* pour aller à Caen, dans le Calvados, vivre la précarité au quotidien. Pour ressentir pleinement la détresse de ces hommes et de ces femmes privés d'emploi et de revenus réguliers, elle s'est mise en congé sans solde, n'ayant ainsi d'autres moyens de subsistance que les salaires que lui rapportent les quelques missions qu'elle décroche auprès des entreprises de nettoyage vers lesquelles l'ANPE l'a rapidement orientée. Elle a ramené de cette expérience *Le Quai de Ouistreham*¹⁹ dans lequel elle raconte sa vie, et surtout celle des autres, de travailleuse précaire soumise au bon vouloir d'employeurs qui n'ont que l'embarras du choix pour trouver du personnel, ce qui les rend aussi exigeants qu'odieux. Elle dit aussi, et peut-être d'abord, la solidarité qui existe entre ces salariés précarisés qui s'entraident du mieux qu'ils peuvent pour rendre plus vivable une vie difficile qui deviendrait impossible sans cela. On est bien loin des clichés misérabilistes et foncièrement méprisants que diffusent les médias dominants lorsqu'ils parlent du monde salarié.

La même année, Elisabeth Filhol consacre son roman *La Centrale*²⁰ aux travailleurs du nucléaire, prestataires de service extérieurs d'EDF, eux aussi

17 Jean-Pierre Levaray, *Tranches de chagrin*, L'Insomniaque, 2006.

18 Jean-Pierre Levaray, *A quelques pas de l'usine*, Chant d'orties, 2008.

19 Florence Aubenas, *Le Quai de Ouistreham*, Editions de l'Olivier, 2010.

20 Elisabeth Filhol, *La Centrale*, P.O.L., 2010.

victimes de la précarité et d'une dégradation des conditions de travail qui se paie au prix fort, celui de leur santé irrémédiablement détruite. Ce roman, le premier de cette jeune écrivaine, a connu un vrai succès de librairie, salué par le prix du livre France Culture-*Télérama* 2010. Le fait qu'un livre traitant d'un tel sujet obtienne un prix littéraire culturellement prestigieux n'est sans doute pas sans signification sur les évolutions à l'œuvre dans la littérature mais aussi dans la société française. Cette réflexion peut être étendue à Florence Aubenas dont le livre a lui aussi reçu de nombreux prix littéraires, dont le prix Amila-Meckert 2010 remis à Arras lors du Salon du livre d'expression populaire et de critique sociale.

Ces textes traduisent tous à leur manière les évolutions du monde du travail durant les trente dernières années, celle du passage d'une société industrielle et rurale à une société tertiaisée et urbaine. Il ne faut pas imaginer que cela s'est fait sans douleur et que les emplois dans le tertiaire sont une avancée par rapport à une ère industrielle où les hommes étaient voués à la tyrannie patronale. C'est ce qui ressort du roman de Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*²¹, qui se déroule dans le cadre des centres d'appel d'une grande entreprise de télécommunications, autrefois administration publique, aujourd'hui en grande partie privatisée. Le choc des cultures entre le service public et les impératifs d'une société privée est violent et se traduit par un malaise dont sont victimes les salariés, mal-être pouvant aller jusqu'au suicide comme l'a montré l'actualité récente. Si l'exploitation est en apparence moins brutale, elle est plus insidieuse car individualisée, ce qui réduit les capacités de réactions collectives des salariés et les laisse seuls face à une organisation du travail pensée exclusivement en termes de rentabilité immédiate.

Cette série de textes récents qui abordent la question du travail ont en commun de relever de la littérature mais aussi d'être pour la plupart des récits et de ce fait de se rattacher à la littérature non fictionnelle, comme s'il n'est pas encore possible de faire de ces vies saccagées par la crise des personnages de romans à part entière.

21 Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*, Fayard, 2010.

Le média « polar »

Souvent placé à la marge de la littérature, le roman policier se signale depuis longtemps par ses positions progressistes. En France, le point de départ de ce mouvement se situe dans les romans de Jean Amila, pseudonyme de Jean Meckert, qui fut l'un des rares à défendre ces idées dans la Série noire avant les années 70. On décèle chez beaucoup d'auteurs français de première importance comme Jean-Patrick Manchette, Frédéric-H. Fajardie ou Didier Daeninckx, un regard critique qui rappelle celui de Jean Amila. Cette remarque est également valable pour la littérature policière étrangère, particulièrement en Italie et dans les pays scandinaves, qui jette une lumière crue sur les recoins les moins reluisants de la société.

Le polar, plus en prise sur la réalité du monde, s'est intéressé à ces questions bien avant la littérature dite « blanche », c'est en tout cas ce que revendique Jean-Patrick Manchette qui a révolutionné le roman policier en France au début des années 70 en le faisant entrer dans l'ère du roman noir²² :

Comme j'étais totalement nourri de polars américains, pas du tout d'auteurs français, il me paraissait tout naturel, automatique, de suivre la voie des "réalistes-critiques". Le polar, pour moi, c'était – c'est toujours – le roman d'intervention sociale très violent.

Cette profession de foi correspond assez bien au sens que Jean Amila donne à son œuvre et il est l'un des premiers à avoir insufflé ce ton dans la littérature policière en France, à la suite des grands auteurs américains comme Dashiell Hammett ou Horace McCoy qui ont inventé le genre dans les années 20.

Plus près de nous, on peut observer cette tendance dans *Stoppez les machines*²³ de François Muratet qui raconte une grève dans une usine en région parisienne au tournant des années 2000, lors des négociations sur la mise en place des 35 heures. Ce roman s'attache à raconter cette lutte dans toute

22 Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Payot & Rivages, 1996, p. 12.

23 François Muratet, *Stoppez les machines*, Le Serpent à plumes, 2001 ; réédition, Actes Sud, collection « Babel noir » n° 23, 2008.

sa complexité, sans manichéisme tout en revendiquant clairement le point de vue des ouvriers grévistes. Toujours dans le genre policier, Dominique Manotti a récemment décrit les dégâts de la pseudo-reconversion industrielle de la Lorraine qui a en partie sombré avec le scandale Daewoo, dans son roman policier, *Lorraine Connection*²⁴, autour des zones d'ombre qui entourent cette affaire. Cette ancienne syndicaliste avait déjà abordé la question des conflits sociaux dans son premier roman, *Sombre sentier*²⁵, qui relate la lutte des travailleurs turcs de la confection dans le quartier du Sentier à Paris, pour obtenir leur régularisation, dans les années 80. Le roman policier est habitué à s'intéresser aux milieux ouvriers et populaires comme le fait par exemple Didier Daeninckx dès 1986 dans *Play-back*²⁶, où il entraîne ses personnages dans la Lorraine victime de la première restructuration de son économie, celle de la sidérurgie.

Si ce thème n'est pas central dans le roman de Gérard Delteil *Speculator*²⁷, un conflit du travail fait assez logiquement son irruption dans le récit. L'auteur s'est employé à pasticher *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas pour imaginer une aventure tout ce qu'il y a de plus contemporaine sur fond de spéculation financière. On voit trop souvent comment les choix purement financiers des grandes multinationales provoquent des drames humains dans les régions où cette terrible logique s'abat, Gérard Delteil en donne une illustration dans son roman avec une expédition dans une usine en grève occupée par ses salariés, qui pour une fois finit mal pour les nervis envoyés récupérer le stock et les machines.

Vers une nouvelle littérature sociale ?

Ce retour sur la condition ouvrière, pour reprendre le titre du livre que les sociologues Stéphane Beaud et Michel Pialoux ont consacré aux travailleurs des usines Peugeot de la région de Montbéliard, est assez nouveau mais il

24 Dominique Manotti, *Lorraine Connection*, Rivages & Payot, collection « Rivages/Thriller », 2006.

25 Dominique Manotti, *Sombre sentier*, Seuil Policier, 1995.

26 Didier Daeninckx, *Play-back*, Editions de l'Instant, 1986.

27 Gérard Delteil, *Speculator*, L'Archipel, 2010.

est suffisamment important pour être noté. Mais les écrivains décrivent une classe ouvrière disparue, ou en voie de disparition, dont les membres se débattent dans une société en large partie post-industrielle, bien qu'elle soit encore numériquement nombreuse mais largement atomisée et précarisée ce qui provoque pertes de repères et de perspectives d'avenir dans lesquelles se projeter collectivement ainsi que le remarquent Beaud et Pialoux dans l'introduction de *Retour sur la condition ouvrière*²⁸ :

Comment expliquer que les ouvriers constituent le groupe social le plus important de la société française et que leur existence passe de plus en plus inaperçue ? Pourquoi le groupe ouvrier s'est-il rendu, en quelque sorte, invisible dans la société française ? En cette fin de XX^e siècle, la "classe ouvrière" traditionnelle n'est plus présente physiquement : les grandes usines et les grandes concentrations ouvrières ont largement disparu du paysage, les quartiers ouvriers ne sont plus que des "quartiers" (euphémisme de plus en plus employé pour désigner les "cités" HLM), les "immigrés" ne sont plus considérés comme des travailleurs mais sont avant tout définis par leur origine nationale. Les "ouvriers" ont, d'une certaine manière, disparu du paysage social ; désormais, lorsqu'on va à leur rencontre, c'est soit pour faire revivre la "mémoire ouvrière", soit pour étudier, avec inquiétude et dans la précipitation, "l'énigme" du vote ouvrier en faveur du Front national. Bref, les ouvriers existent, mais on ne les voit plus. Pourquoi ? Le processus de réhabilitation de l'entreprise à l'œuvre depuis le début des années 1980, qui a étroitement coïncidé avec les "adieux au prolétariat" de nombreux intellectuels "marxistes", qui a fait apparaître les ouvriers comme des obstacles à la modernisation de l'industrie, comme les héritiers d'un passé révolu, menant nécessairement des combats d'arrière-garde. Progressivement et insensiblement, ils ont quitté l'horizon mental des faiseurs d'opinion (intellectuels, journalistes, hommes politiques, etc.), et cela au moment où, en raison même de l'affaiblissement des formes de résistance collective, le travail s'est intensifié dans les ateliers, où les relations sociales au travail se sont détériorées, où les ouvriers ont été pour ainsi dire transformés en

28 Stéphane Beaud & Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière – Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Fayard, 1999.

simple variable d'ajustement, réduits à une composante de la masse salariale qu'il faut comprimer toujours plus. Au cours de ces quinze dernières années, la "question ouvrière" a été véritablement refoulée.
(pp. 14-16)

Cette explication sociologique du phénomène de « *disparition de la classe ouvrière* » se trouve confirmée par la littérature mais aussi, contradictoirement, infirmée par le simple fait qu'elle en parle, même si c'est en large partie d'un point de vue « mémoriel » et de témoignage, mais le fait d'en parler annonce peut-être un retour à la thématique du monde du travail, et de ses combats qui n'ont jamais cessé malgré une réelle perte de visibilité dans la littérature.

On peut étendre cette remarque à des domaines autres que la littérature comme la bande dessinée dont plusieurs auteurs ont proposé récemment des albums qui retracent des luttes sociales récentes ou plus anciennes comme *Noir Métal*²⁹ ou *Un homme est mort*³⁰ ; le cinéma, avec les films de Robert Guédiguian, et plus encore les fictions télévisuelles, abordent régulièrement les conflits sociaux. Les documentaristes proposent eux aussi des films sur le monde du travail, on pense notamment à Marcel Trillat qui porte une attention particulière à sa déstructuration et aux souffrances qu'elle engendre pour ceux qui la subissent. La littérature est au diapason d'un mouvement plus large qui concerne les arts et la production intellectuelle en général³¹.

Le regard que les auteurs contemporains posent sur « la classe ouvrière » n'est pas identique à celui des auteurs prolétariens des années 30, les ouvriers étaient en ce temps-là « visibles », ils occupaient le devant de la scène politique, rien ne semblait possible sans eux et les organisations politiques et syndicales qui les représentaient. La situation a nettement évolué en leur défaveur comme le notent Beaud et Pialoux. Si les écrivains prolétariens ne por-

29 Jean-Luc Loyer & Xavier Bétaucourt, *Noir Métal – Au cœur de Metaleurop*, Delcourt, 2006.

30 Kris & Etienne Davodeau, *Un homme est mort*, Futuropolis, 2006.

31 Sur le même sujet, le lecteur pourra se référer à la conférence de Jean-Pierre Levaray, « Ouvriers, la classe fantôme ? », prononcée à Culture Commune à Loos-en-Gohelle en 2005, et reproduite dans *Tranches de chagrin* (L'Insomniaque, 2006, pp. 142-158), dans laquelle l'auteur développe la question de la place de la classe ouvrière dans la culture en France de nos jours.

taient pas un regard idyllique sur la classe ouvrière, on sentait quand même sous leur plume une certaine fierté de classe. Ce sentiment est absent de nos jours : d'abord la projection sur une classe sociale déstructurée est difficile et parce qu'il faut bien remarquer que ce sont rarement des ouvriers qui parlent de leur vie ou de leurs luttes mais plutôt des intellectuels.

Les œuvres qui s'intéressent à présent à la classe ouvrière, si elles ne manquent pas d'exprimer une réelle sympathie pour le monde ouvrier et ses luttes, décrivent des combats perdus et les souffrances terribles de ces hommes et de ces femmes abandonnés à leur triste sort de prolétaires devenus inutiles à la création de plus-value pour le capital. Cela fait une différence notable avec la littérature populiste ou prolétarienne des années 30, pour ne rien dire de la littérature réaliste socialiste des années 40 et 50, qui s'intéressait à la condition d'une classe ouvrière en pleine expansion qui pouvait paraître destinée à prendre en charge la direction de la société comme en URSS. Nombre de titres racontent la vie difficile, parfois misérable, de la classe ouvrière mais l'on ressent au fil des pages une fierté, une revendication, une politisation latente : les personnages ne sont pas dupes de la situation sociale dans laquelle ils évoluent. Les auteurs étaient souvent des ouvriers eux-mêmes et se revendiquaient des idées de gauche, de l'anarcho-syndicalisme au marxisme.

De nos jours, peu d'ouvriers prennent la plume pour raconter leur condition, contrairement à la période des années 30 où le fait d'écrire est revendiqué comme une contribution à la lutte émancipatrice du prolétariat. Ceux qui le font sont des chercheurs comme Stéphane Beaud et Michel Pialoux ou Pierre Bourdieu lorsqu'il dirige la monumentale étude *La Misère du monde*³², consacrée à la situation sociale des milieux populaires. Leurs ouvrages sont basés sur des entretiens individuels entre les sociologues et les personnes interrogées, la parole ouvrière, ou du moins populaire et/ou salariée, passe par un « médium », le chercheur qui pose les questions et les retranscrit. Même si leur sympathie et leur proximité avec « l'objet » étudié ne peuvent être mises en cause, il n'en demeure pas moins que cette parole est retransmise par un tiers.

32 Pierre Bourdieu (sous la direction de), *La Misère du monde*, Seuil, 1993.

Ce constat de non-appartenance au monde ouvrier doit être étendu à François Bon, Gérard Mordillat, Jean Rolin, Didier Daeninckx ou Gérard Delteil, qui sont devenus des écrivains professionnels ; Aurélie Filippetti, agrégée de lettres classiques, était jusqu'à une période récente enseignante avant d'être élue députée PS de Moselle, François Muratet est lui aussi professeur, Dominique Manotti enseigne l'histoire économique à l'université, Florence Aubenas est journaliste, Martine Sonnet chercheuse au CNRS et Elisabeth Filhol a suivi des études de gestion. Le seul qui soit un authentique ouvrier est Jean-Pierre Levaray, encore est-il un militant syndical et libertaire conscient de sa condition sur laquelle il agit à travers ses engagements. Cependant, ils ont pour la plupart des origines populaires par leur famille et on ressent à la lecture de leurs écrits qu'ils ont vécu ce qu'ils racontent, ou du moins que le mode de vie ouvrier est un environnement qui leur est familier. Si la sincérité de leur démarche ne fait aucun doute, comme le montrent les œuvres citées, ainsi qu'une certaine permanence dans l'engagement politique et social, il n'en demeure pas moins qu'ils ont, du fait de leur statut, un point de vue extérieur au monde ouvrier.

Dès lors, plutôt que de littérature ouvrière, convient-il peut-être de réfléchir à un concept de littérature sociale, une littérature en phase avec les crises et les évolutions qui traversent et bouleversent la société pour les décrire mais aussi les dénoncer, redonnant ainsi une utilité sociale à la littérature qui accompagnerait les combats en faveur de l'émancipation humaine, sans être instrumentalisée. Encore faut-il que ce retour des thèmes sociaux soit durable, mais l'aggravation de la crise du capitalisme incite à penser que les écrivains, ouvriers ou non, auront bien des choses à nous dire sur ce sujet dans les années à venir¹.

1 Sur le même sujet, le lecteur pourra se reporter utilement à deux textes récents : l'article d'Anne Mathieu, maître de conférence à Nancy 2, « Renouveau de la littérature prolétarienne ? » disponible à l'adresse <http://blog.mondediplo.net/2011-05-11-Renouveau-de-la-litterature-proletarienne> ; et la contribution de Dominique Viart, professeur de littérature à Lille 3, « Ecrire le travail : vers une sociologisation du roman contemporain ? » prononcée lors du colloque « Ecrire le présent dans le roman français contemporain » qui s'est déroulé à Rome les 16 et 17 juin 2011, à paraître lors de la publication des actes du colloque.

Ecrire le travail, figurer le prolétariat : une mission du roman graphique ?

Fabrice Preyat *

Bande dessinée et culture prolétarienne

Le roman graphique – « forme noble » de la bande dessinée, souvent en noir et blanc et à forte pagination – rassemble en son sein des expressions très diversifiées qui vont de la transposition d'œuvres littéraires à l'autobiographie, de la fiction pure à l'autofiction ou au journal de voyage, en passant par le grand reportage, le docu-fiction et le reportage social. Né du renouvellement des pratiques éditoriales par une création alternative qui a considérablement émergé, dans le domaine francophone, à partir des années 1980, il est pourtant loin de constituer un espace neuf de prise de parole politique. Il trouve vraisemblablement ses origines dans la disposition séquentielle des gravures expressionnistes muettes, parues dès les années 1920-1930, et couramment associées à des mouvements de contestation. Ce pan de la production gra-

* Chercheur FNRS-ULB en Langue et littérature françaises.

phique, lié aux *story-boards* et à l'éclosion des premiers films d'animation, s'est penché autant sur le rapport de l'homme aux modes de production que sur les combats syndicaux. Il est resté néanmoins relativement ignoré des acteurs même de la bande dessinée. Cette méconnaissance est la conséquence des handicaps symboliques et de la longue infantilisation du médium qui, *a fortiori*, n'a guère contribué à ériger la BD en tribune¹.

Quelques auteurs contemporains recherchent pourtant une forme nouvelle et un langage neuf pour exprimer des réalités singulières et construire une narrativité originale. C'est le cas notamment de Nicolas Presl qui renoue avec l'expressionnisme pictural (*Fabrica*, Atrabile, 2009), ou de Michaël Matthys qui recourt à un nouveau mode de narration, résultant également de l'innovation apportée dans le mélange des techniques et des matériaux (*Moloch*, FRMK, 2003 ; *La Ville rouge*, FRMK, 2009). Depuis « Les quantités négligeables » jusqu'à « Planter des clous » – les trois derniers tomes du *Combat ordinaire* (Dargaud, 2004-2008), souvent qualifié de « *chronique sociale* » – Manu Larcenet opte pour l'autofiction. Il opère à partir de la **transposition** de clichés photographiques pris par le héros à l'Atelier 22, sur le chantier naval où travaillait son père et qui est agité par les grèves tentant d'enrayer sa fermeture. Le projet qui privilégie l'humain et le portrait (*fig. 1*) offre, dans sa démarche, un pendant à la saisie des espaces et des carcasses de machines mises en exergue après la fermeture du site de Renault Billancourt par les photographies d'Antoine Stéphani auxquelles ont été accolés les textes de François Bon (*Billancourt*, Cercle d'Art, 2004). Ces travaux, qui font dialoguer textes et images, offrent un parallèle à ce que Leslie Kaplan (*L'excès-l'usine*, P.O.L., 1982) ou Martine Sonnet (*L'Atelier 62*, Le temps qu'il fait, 2008), par exemple, réalisent aujourd'hui en littérature.

Toutefois, les références et jeux d'échos qui s'instaurent entre les Beaux-Arts, la littérature et la littérature graphique révèlent souvent une déroutante désinvolture et un rendez-vous manqué. En apparence, les titres se répondent. *Retour au pays noir* de Jan Bucquoy et Marc Hernu (Michel Deligne, 1982), dont l'action se situe entre Charleroi et Morlanwelz, pourrait laisser transparaître l'influence du film *Misère au Borinage* d'Henri Storck ou celle de l'article

1 Sur les handicaps symboliques de la bande dessinée, lire Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2006, pp. 20-55.



Fig. 1 : Manu LARGENET *Le combat ordinaire*, Paris, Dargaud, 2004, t. 2 (« Les quantités négligeables »), p. 18.

d'Augustin Habaru, « Retour à Charleroi »², paru dans *Monde* en juillet 1932. La dimension fantastique du récit, quelques réminiscences de Zola (*Germinal*) ou de Ghelderode (*La mort du D^r Faust*), l'évocation rapide des grèves générales menées en opposition à la loi unique de Gaston Eyskens (1960-61) et, vingt ans plus tard, à l'encontre des décisions du gouvernement Martens n'offrent pourtant qu'un improbable écho. De même, *Les Damnés de Nanterre* de Claire Montellier n'emprunte pas esthétiquement le sillon creusé par les *Damnés de la terre* de Poulaille. Les deux bandes dessinées, loin de révéler des influences directes et la pleine conscience de modèles esthétiques préalables, préfèrent faire référence à une mythologie commune, à partir de laquelle s'élabore un faisceau d'images où se confondent pêle-mêle les réminiscences cinématographiques, les slogans politiques et les coupures de presse. Ces composants indiciels ont tout au plus pour ambition de reconstituer la richesse d'un contexte historique et de traduire la complexité des luttes idéologiques. Sur le plan esthétique, ils opèrent souvent *ex nihilo* et

2 Au sujet de cet article, lire Paul Aron, « Augustin Habaru et le reportage social », dans *Autour d'Henri Poulaille*, André Not & Jérôme Radwan édts., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, pp. 131-142.

parfois au détriment d'une charte graphique cohérente. En retraçant l'engagement politique des protagonistes de la fusillade meurtrière qui, en octobre 1994, a opposé Florence Rey et Audry Maupin à la police de Paris, Chantal Montellier détresse³ de manière anarchique un large écheveau de référents culturels (fig. 2) placés sous l'égide d'un mouvement – Mai'68 – qui, aux dires de Kristin Ross, n'eut précisément jamais d'ambitions artistiques, mais a été un générateur d'images en prise directe avec les mots d'ordre politiques⁴.



Fig. 2 : Chantal MONTELLIER, *Les damnés de Nanterre*, Paris, Denoël graphic, 2005, p. 56.

La couleur de l'ouvrage de Montellier est pourtant commandée par le détournement des paroles de l'*Internationale* via le dessin de presse de Siné, intitulé « Debout les damnés de Nanterre ! », paru en 1968, dans la publication clandestine *Action*, sous la forme d'un feuillet détachable, susceptible de devenir à son tour une affiche de rue⁵. Il ouvre la voie à l'addition de caricatures politiques et à une généalogie graphique des luttes prolétariennes qui culmine dans l'omniprésence, à chaque planche, de l'androïde du *Metropolis* de Fritz

3 Chantal Montellier, *Les damnés de Nanterre*, Paris, Denoël graphic, 2005 : p. 37 (*Métropolis* de Fritz Lang, *Ostia* de Pasolini, *Stalker* de Tarkovski), pp. 32-33 (Siné et les caricatures de Mai'68), p. 38 (slogans de Mai'68), p. 77 (*Natural born killers* d'Oliver Stone), p. 86 (Denis Diderot), etc.

4 Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Bruxelles, Complexe, 2005, p. 21.

5 *Idem*, pp. 143-144.

Lang. L'enquête qui tente d'explicitier l'action et la manipulation de deux révoltés prolétaires s'enlise graphiquement dans une confusion des genres et des temps censée susciter l'unité et la permanence des luttes prolétariennes. Si la volonté de décloisonner le fait divers et d'appuyer le propos par une recherche documentaire, facilitée entre autres par le concours de Didier Dae-ninckx, est louable, le risque est évident cependant de voir se superposer la confusion idéologique à l'hétérogénéité culturelle. Sous le couvert de la trajectoire sociale des héros, discours d'extrême-gauche et parabole christique se mêlent de façon déconvenante lorsqu'il s'agit d'énumérer l'ensemble des répressions menées à l'encontre du prolétariat depuis « *l'accomplissement de la révolution bourgeoise* »⁶ (fig. 3). Du point de vue de l'histoire du médium, cet amalgame manifeste l'actualisation appauvrie ou le déplacement d'une autre lecture sociale qui portait en filigrane l'allusion à la vie du Christ, mais semble-t-il inconnue de l'auteure : *25 images de la passion d'un homme* (1918), constituée d'un récit reposant sur autant de bois gravés du Belge Frans Masereel. Le roman graphique mettait en exergue les déterminismes qui entouraient le destin prosaïque du prolétaire et l'issue malheureuse de toute révolte, érigeant le héros en martyr de la classe ouvrière (fig. 4).



Fig. 3 : Chantal MONTELLIER, *Les damnés de Nanterre*, Paris, Denoël graphic, 2005, p. 45.

6 Chantal Montellier, *op. cit.*, pp. 42-47.



Fig. 4 : Frans MASEREEL, *Die Passion eines Menschen*, Munich, Kurt Wolff, 1928, reproduit dans *Gravures rebelles*, George A. Walker éd., Montreuil, L'Échappée, (« action graphique »), pp. 41-59.

De façon générale, l'illustration du travail et du prolétariat en bande dessinée se manifeste à travers une quête de l'authenticité qui, tout en étant obligée de concéder quelque terrain à la fiction afin de transmettre son message politique, emprunte au reportage et interroge les modes de fonctionnement du médium. L'exemple des récits de Bucquoy et de Montellier est à cet égard éloquent. Le brouillage des frontières génériques, l'oscillation entre une pratique artistique et une pratique journalistique sont encore renforcés par des paratextes qui, des sous-titres des ouvrages à l'étiquette des collections, soulignent cette disposition. Les épisodes de *Louis La Guigne* de Giroud et Dethorey, par exemple, campent un héros prolétaire au cœur d'une fiction nourrie d'un contexte politique fidèlement ressuscité au point que la série est devenue « *un classique de la collection Vécu* ». Quant aux auteurs, ils sont présentés comme des « *explorateurs de l'Histoire et du cœur des Hommes* », attachés « *à dépeindre la formidable générosité et la force de conviction de ceux qui ont choisi de tout donner, car leur engagement humaniste était plus*

fort que tout »⁷. Dans la même collection, le troisième volume des *Pêcheurs d'étoiles* de Fabien Lacaf et Nelly Moriquand, consacré aux gueules noires des Cévennes, s'attache à resituer un destin individuel et fictionnel au cœur d'un « travail d'enquête journalistique minutieux sur le terrain (repérages photographiques, interviews, recherches dans les archives locales) » qui imprime « cette marque d'authenticité et d'émotion » propre à l'ensemble de la série⁸.

Afin de comprendre l'évolution des représentations du prolétariat, du travail ou de l'usine en BD, il convient donc de déconstruire l'histoire du médium. L'évolution des genres, des pratiques éditoriales et l'autonomisation de la bande dessinée constituent en effet autant de facteurs qui permettent d'expliquer cette hybridité et d'éclairer la toile de fond sur laquelle se jouent les luttes symboliques qui concernent non seulement le statut de l'auteur prolétarien mais aussi l'identité professionnelle de l'auteur de bande dessinée. Le détournement de la fable des *Trois petits cochons* par Calou et Vanoli – *Une correspondance des trois petits cochons* (Paris, L'Association, 2008) – ne permet pas seulement de sonder symboliquement trois classes sociales et de représenter de façon à peine métaphorique les intérêts du patronat, les préoccupations des acteurs sociaux, engagés politiquement à gauche (dictature du prolétariat, justice sociale, organisation de syndicats ouvriers, licenciements, appauvrissement généralisé,...), et le désarroi d'une « frange d'assistés ». Sous le couvert d'une triple relation épistolaire qui s'adresse à un lectorat adulte, les auteurs détournent également une fable dont l'histoire graphique découle de l'animation ou de la bande dessinée américaine, celle qui, jadis, pour motif de capitalisme, dans un contexte de nationalisme exacerbé et de concurrence commerciale, fut combattue à la fois par les forces catholiques et communistes qui s'unirent, en 1949, pour édicter la loi française de protection sur les publications destinées à la jeunesse, loi qui frappa indirectement l'exportation de la bande belge⁹.

-
- 7 Frank Giroud & Jean-Paul Dethorey, *Louis La Guigne*, Grenoble, Glénat, 2010, premier tome de l'édition intégrale, 4^e de couverture.
- 8 Fabien Lacaf & Nelly Moriquand, *Pêcheurs d'étoiles*, Grenoble, Glénat, 1991, tome 3 (« Les gueules noires »), (« Vécu »), 4^e de couverture.
- 9 Voir à ce sujet notre synthèse « La bande dessinée catholique en francophonie – Une légitimité recherchée, une illégitimité entretenue », dans *Art et religion*, Sylvie Peperstraete

Posons donc ici quelques jalons.

Le roman en gravure sur bois : un pas vers la légitimité

Indéniablement liés à la bande dessinée et définis comme de véritables « *narrations graphiques* » ou un « *art séquentiel pour adulte* »¹⁰, les premiers romans graphiques issus de la génération de Frans Masereel (1889-1972), de Lynd Ward (1905-1985), de Giacomo Patri (1898-1978) ou de Laurence Hyde (1914-1987) montrent combien les changements sociaux de la modernité et les conflits politiques ont constitué une source d'inspiration pour les artistes. Vecteurs d'une vision contestataire sur les conditions de vie du prolétariat, ils auraient rapidement constitué « *un affront pour [s]es oppresseurs* »¹¹. L'utilisation des impressions en relief sur bois ou linoléum, en noir et blanc, constituait un parti pris esthétique, jugé adéquat à la représentation de la dignité humaine et de la justice sociale. Elle reposait également sur des choix éditoriaux dans la mesure où les gravures étaient faciles à reproduire, résistantes, plus aisées à approprier par le public qu'une toile originale. Elles permettaient également de fournir aux imprimeurs des planches directement imprimables, évitant ainsi de coûteux hors-texte¹². La médiation de l'image permettait de faire passer un message politique auprès des classes défavorisées ; son coût abordable en facilitait la diffusion auprès d'un vaste public. Ce trait n'est pas négligeable lorsque l'on sait que pour les graveurs nord-américains qui traitaient des questions sociales et économiques la Grande Dépression fut l'une des périodes les plus prolifiques¹³. Ce graphisme offrait la possibilité de conjuguer des talents de graveur à un engagement politique et compensait parfois un capital culturel déficient. Sur le plan idéologique, Patri, par exemple, se

et Cécile Vanderpelen-Diagre eds., Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2011 (« *Problèmes d'histoire des religions* », vol. 20), pp. 147-154.

- 10 Sur le lien entre roman graphique et bande dessinée, voir David-A. Beroná, *Le roman graphique – Des origines aux années 1950*, Paris, La Martinière, 2009, pp. 152-175.
- 11 Frans Masereel, Lynd Ward, Giacomo Patri, Laurence Hyde, *Gravures rebelles – Quatre romans graphiques*, Georg A. Walker éd., Montreuil, L'échappée, 2008 (« *Action graphique* »).
- 12 *Idem*, p. 18.
- 13 *Idem*, p. 34.

tourna vers cette forme d'expression, entre 1938 et 1940, pour réaliser *Col blanc* (*White collar*), un ouvrage largement inspiré de son existence et destiné à persuader les employés d'adhérer aux syndicats ouvriers afin d'unifier tous les travailleurs et électeurs américains. En explicitant ses choix artistiques, l'auteur confessa son peu d'aptitude à l'exercice des Lettres : « *Je n'étais pas écrivain, alors des illustrations mises en séquence étaient, me dis-je, la solution* »¹⁴.

Lié d'amitié avec Stefan Zweig, Romain Rolland et Emile Verhaeren, Frans Masereel entretint au contraire des contacts étroits avec les cénacles littéraires. Il fit partie des cercles pacifistes et de l'entourage immédiat des écrivains les plus prompts à promouvoir la littérature prolétarienne. Il incarna rapidement une valeur sûre dans le domaine de la gravure et du récit graphique qui permit à cette forme, entre 1930 et 1940, de foisonner non seulement en Allemagne (W. Gothein, C. Meffert, O. Nüchel,...) mais également dans toute l'Europe (H. Bochorakova) tout en influençant les auteurs d'Outre-Atlantique (L. Ward,...). En 1935, l'actualité inquiétante poussa le xylographe à signer un dessin à la une de *Vendredi, Hebdomadaire littéraire, politique et satirique* fondé par un groupe d'écrivains et de journalistes indépendants qui réunissait, entre autres, Jean Guéhenno, André Gide, Eugène Dabit, Paul Nizan et Jean Giono. Dans cette même année de *Vendredi*, il illustra un feuilleton policier sans cesser de livrer ses dessins satiriques à *La Feuille* de Genève¹⁵ ni d'illustrer plusieurs œuvres en faveur de l'émancipation du prolétariat. Parmi celles-ci figure le roman *Tu seras ouvrier* (Editions sociales internationales, 1935) de Georgette Guégen-Dreyfus qui sensibilisait le lectorat aux mécanismes de classe et qui adoptait le réalisme qui fédérait les membres de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) : la revue de celle-ci, *Commune*, était dirigée par Barbusse, Gide, Romain Rolland – qui préfacera l'une des éditions du roman – Paul Vaillant-Couturier, Aragon et Nizan. Pour la plupart, ces écrivains étaient tout aussi proches de l'Association des Amis de l'Union Soviétique, dirigée par les mêmes Barbusse, Rolland et Vaillant-Couturier, qui publiait l'organe *Russie aujourd'hui*, sous la responsabilité du

14 *Idem*, p. 33.

15 Nous renvoyons ici à la biographie de Joris Van Parys, *Frans Masereel – Une biographie*, Bruxelles, aml, 2008, p. 302 (« Archives du futur »).

mari de l'auteure, Georges Dreyfus¹⁶. Au sein de ce réseau, l'engagement n'était pas la seule prescription. Les prises de position idéologiques allaient de pair avec la recherche d'une esthétique qui tint peu compte des frontières artistiques. Par le biais de ses illustrations mais grâce surtout à la réalisation de ses *woodcut novels*, Masereel jouit d'une reconnaissance unanime qui assura sa légitimité. Par le style des gravures et leur mise en séquence, il revendiquait, en priorité, un rapport « *direct* » à l'objet de la représentation et une « *sincérité* » qui définissait sa production comme une « *chose humaine* », éloignée des factions. La facture de l'œuvre identifiait le rôle de l'auteur à celui d'un « témoin », même si le point de vue était souvent critique¹⁷. Cette dimension d'authenticité, Herman Hesse l'identifia comme la « *capture même du processus créatif* »¹⁸, tandis que Stefan Zweig lut dans la représentation du monde moderne par Masereel l'une des tentatives les plus universalisantes, dont les formes égalaient celles des poésies de Whitman ou des romans de Balzac. Le caractère « primitif » de la technique du graveur s'accordait idéalement au « modernisme » de son inspiration et discernait tout son attrait au travail de l'auteur. Ce dernier n'était plus un « simple illustrateur » de livres, « *au service d'un art étranger* ». Il donnait au contraire naissance à une œuvre autonome qui pouvait être rapprochée de la pratique d'artistes consacrés dans la mesure où l'auteur créait librement « *d'abord dans des séries limitées, comme l' [avaient] fait Dürer, Goya et Callot* ». Masereel dépassait ensuite « *le stade de la reproduction pure et simple* » pour créer « *une forme de poème par l'image* » qui mettait fin à la suprématie du texte¹⁹ :

16 Voir *Caractères draveillois – Résistance et création*, sur <http://draveil-resistance.com> et <http://aujourd'hui.pagesperso-orange.fr/draveil/pages/Notices/gueguengeorgette.html>.

17 Roger Avermaete, *Frans Masereel*, New-York, Fonds Mercator - Rizzoli, 1977, pp. 84, 87; cité par Georg-A. Walker, *op. cit.*, p. 19.

18 Herman Hesse, « Introduction » à *L'Idée* de Frans Masereel, cité dans Roger Avermaete, *op. cit.*, p. 26.

19 Stefan Zweig, « Frans Masereel, l'homme et l'œuvre », dans *Maintenant*, 1946, n° 2, traduit par Alzir Hella et reproduit en préface à Frans Masereel, *La Ville*, Grenoble, Editions Cent pages, 2008, [n.p.] (« Cosaques »). Sur les rapprochements entre roman graphique et cinéma, lire l'introduction de Thomas Mann au Livre d'heures de Masereel et les commentaires de David-A. Beronä, *op. cit.*, p. 24.

[...] le roman, la nouvelle, le conte sans paroles ; à présent les rôles sont renversés et ce devrait être aux écrivains de composer un texte pour ses images. Je m'imagine très bien un écrivain de la classe de Charles-Louis Philippe ou Zola racontant *La Passion d'un homme de Masereel*. [...] Quant à son livre préféré : *Idee*, il me semble si beau que je ne vois personne pour le moment parmi les contemporains capables d'en composer le texte. On l'écrirait d'une façon trop artistique, trop littéraire. Car ce qu'il y a de merveilleux dans l'art de Masereel, c'est qu'en dépit de toute sa nouveauté il est si éminemment démocratique qu'il crée vraiment de « bonnes images » dans le sens que Tolstoï exige des « bons livres », à savoir que chacun puisse les comprendre, la servante comme l'artiste, l'étudiant comme le professeur. Le dessin de Masereel, de même que les vers de Whitman, appartiennent à une démocratie imaginaire. Ils peuvent être compris de tous. Je me fais fort de les montrer en film aux ouvriers et aux apprentis, sans avoir à les leur expliquer beaucoup et je sais d'autre part à quel point les plus grands artistes d'aujourd'hui admirent l'expressionnisme de ses dessins. Parce qu'il sent le monde entier, il agit sur tout le monde, et parce qu'il n'appartient intellectuellement à aucune classe, il agit sur toutes les classes et sur tous les peuples.

S'il peine à s'affranchir des modèles dictés par le réalisme socialiste ou le naturalisme, qui seront tenus à distance par les auteurs prolétariens, Zweig identifie sous le vernis démocratique et la force brute de la gravure les principes qui ne cesseront chez eux d'articuler étroitement les catégories littéraires du « naturel » et de la « vraisemblance ». Le dépouillement stylistique de l'écrivain prolétarien est synonyme d'un souci d'authenticité, de vérité, et de clarté. Ce dénuement, qui correspond en littérature à la recherche d'un « degré zéro de l'écriture » (Roland Barthes)²⁰, ne nuit en rien, chez Masereel et sous sa forme graphique, à la « force incomparable » qui se dégage de l'œuvre, dotée, selon Zweig, d'une « vigueur, d'une abondance et d'une vie infinie, portées par une saine virilité ». Autant d'ingrédients qui engagèrent Zweig à lire dans *La Ville* « le pandémonium de toutes les passions

20 Sur cette recherche, voir l'article de Paul Aron dans le présent dossier.

humaines »²¹. Par son dépouillement et sa force expressive, chaque récit est dès lors doté d'une valeur d'*exemplum*. Il tend à l'universel ou à l'embrasement d'une condition entière, comme le notait également Rockwell Kent à l'égard du *White collar* de Patri²² :

On aurait la matière d'un million de romans avec cet effondrement [la Grande dépression], tous différents par leur intrigue et par leurs personnages, mais aussi tous semblables dans le thème tragique de l'appauvrissement brutal, des foyers bouleversés, des vies brisées, de la désespérance finale et irrévocable. Il faudrait des milliers de vies pour les lire. Mais une seule histoire peut résumer toutes les autres : et c'est ce que fait celle-ci.

La mise en fiction de l'usine : entre héritage et innovation

Cette première étape, à la fois esthétique et idéologique, du roman graphique a été influencée par la renaissance de la gravure sur bois, redevable aux expressionnistes allemands dans l'immédiat après-guerre²³. L'investissement consenti par l'éditeur munichoïse Kurt Wolff, à partir de 1921, fut d'ailleurs à la base de la popularité de Masereel dont les récits, préfacés Outre-Rhin par Hesse et Mann, commencèrent à prendre le relais de la littérature auprès d'un public peu attiré par celle-ci ou peu concerné par le travail sur la langue²⁴. Si, entre les années 1950 et les années 1980, cette forme narrative ne semble plus guère avoir été privilégiée dans le monde francophone, il convient sans doute de chercher les origines de cette désaffection, non seulement dans l'évolution des modes artistiques, mais encore dans le contexte politique et syndical de l'époque, dans les relations houleuses, en France, entre le Parti communiste et les milieux artistiques autour de mots d'ordre esthétiques²⁵.

21 Stefan Zweig, *op. cit.*

22 « Introduction » à Giacomo Patri, *White collar – A novel in linocuts*, San Francisco, Pisani printing, 1940, cité par David-A. Beronă, *op. cit.*, p. 195.

23 Voir notamment *German expressionist prints*, Stéphanie D'allessandro, James Deyoung & al, eds., Milwaukee Art Museum – Lund Humphries, Milwaukee – Hampshire, 2004.

24 *Idem*, p. 38.

25 Nous renvoyons sur ce sujet à Jean-Maurice Rosier, *Marxisme et littérature*, Bruxelles,

L'hégémonie de l'école franco-belge de bande dessinée n'a guère favorisé durant cette période la survie d'un langage pictural dont les auteurs, à quelques exceptions près, paraissent s'être totalement désintéressés. Les œuvres de Tardi ou de Comès ont remis quelques-unes de ses recettes graphiques à l'honneur, d'autres se sont inscrites dans le sillage proche tracé par les récits publiés dans (*À suivre...*) par Casterman, à l'instar des *Indes noires* de l'auteur montois, Philippe Drumel, qui dépeignent, au cœur d'une atmosphère fantastique la condition des mineurs borains²⁶. Depuis environ trois décennies, les milieux *underground* anglo-saxons ont pallié encore cette carence. Leur influence a peu à peu infléchi la production de maisons d'édition alternatives francophones, telles L'Association, Atrabile, Ego comme X, Fremok, ... qui proposent aujourd'hui un travail graphique original tout en questionnant de façon innovante les modes de narration (fig. 5). La « fictionnalisation » de l'usine et les représentations du travail trouvent auprès de ces éditeurs un nouvel espace où se déployer de façon à la fois inédite et en référence à une tradition maîtrisée.



Fig. 5 : Olivier DEPREZ, Jan BAETENS, *Construction d'une ligne TGV*, Paris, Maisonneuve et Larose - Servedit, 2003, p. 15.

Fondation Jacquemotte, 1979 ainsi qu'à la contribution de l'auteur aux *Cahiers marxistes*, « La littérature prolétarienne en France (1920-1930) », n° 75, juin 1979.

26 *Les Indes noires* a été publié en quatre épisodes (« Les Indes noires », « Pigeon vole », « L'aventure au bout de la ligne », « En attendant le soleil ») dans le magazine (*À suivre...*) entre 1991 et 1994, avant de connaître une édition en album aux Editions de La Cafetière (Braine-L'Alleud), en 1999, dans la collection « Brasero ».

Adopter pour ces productions l'étiquette « expressionniste » peut sembler excessif. L'expressionnisme incarne en effet un mouvement complexe dont les chefs de file eux-mêmes – et Masereel en particulier – cherchèrent à se démarquer. Les artistes expressionnistes témoignèrent également d'appartenances idéologiques hétérogènes. Jusqu'en 1912 environ, souligne Ashley Bassie, le terme désignait, en France, « *une forme d'art progressif* », distincte de l'impressionnisme, voire foncièrement anti-impressionniste. Après 1914, il devint une expression « fourre-tout » qui recouvrit les formes les plus récentes de modernité artistique, englobant indifféremment fauvistes, futuristes, cubistes et dadaïstes. Son application préalable à l'art du Moyen Age, son identification aux formes d'expression propres aux arts premiers et ses racines philosophiques nietzschéennes complexifièrent encore l'application du terme. De Paris aux écoles allemandes – *Die Brücke* ou *Der Blaue Reiter* – l'expressionnisme n'incarna jamais un « *style* »²⁷ ! Le mot reste toutefois suffisamment éloquent et vivace dans les représentations collectives pour revenir sans cesse sous la plume des critiques de bandes dessinées. L'usage débridé du terme tente de rassembler un certain nombre d'artistes soucieux, à l'instar des peintres du début du XX^e siècle, de la libération du corps et de l'exploration de la psyché. L'étiquette, qui suggérait naguère un anti-académisme forcené et un « *individualisme féroce* » s'applique souvent avec justesse à la démarche d'auteurs situés en marge du *mainstream*. La dimension de « danger politique », inhérent à « *l'intériorité caractéristique de l'expressionnisme* », poussa les peintres de la période 1910-1920 à « *explorer plus profondément sa capacité de défi politique et de réforme sociale* »²⁸. Les dessinateurs d'aujourd'hui ont tiré parti de cette dimension pour livrer une représentation critique de réalités sociales, transcrites à travers un certain nombre d'archétypes allégués de façon récurrente, depuis l'âpreté du style graphique jusqu'à la répétition de motifs empruntés à la gravure, à la peinture, à la sculpture, ou à certains classiques cinématographiques, de Friedrich Wilhelm Murnau à Robert Wiene ou Fritz Lang. La prédilection de ces dessinateurs pour Lang et le film *Metropolis* (1926) distingue finalement assez peu le fonctionnement de l'avant-garde francophone en bande dessinée des revendications du cinéma de La Nouvelle vague qui ne cessa jamais

27 Ashley Bassie, *L'expressionnisme*, New York, Parkstone international, 2005, pp. 7-8.

28 *Idem*, pp. 9-10.

d'aduler le réalisateur allemand. Les auteurs contemporains renouent ainsi avec les origines du roman graphique qui exploita très tôt le succès rencontré par le cinéma muet après la Première guerre mondiale. *Le Cabinet du D^r Caligari* de Wiene (1920) et *Le dernier des hommes* de Murnau (1924) étaient des films « très dynamiques et très visuels » qui présentaient « des éléments thématiques tirés à la fois du fantastique et du réalisme », et qui allaient être exploités par Masereel : « cette capacité du cinéma à donner du divertissement (tout en faisant réfléchir) était au cœur de sa popularité. Les romans sans paroles les mieux réussis reprirent ces caractéristiques »²⁹. Expressionniste, *L'usine électrique* de Vincent Vanoli (L'Association, 2000) l'est assurément. Son atmosphère kafkaïenne et le trait réaliste du dessin contribuent à renforcer une filiation dont témoignent d'autres volumes de l'auteur, notamment lorsqu'ils empruntent à Edvard Munch. « L'absurde » du récit, sa connotation fantastique renforcent encore la parenté à un expressionnisme diffus. La bande dessinée relate la présence incongrue de deux vérificateurs, au comportement irrationnel, au sein d'une centrale hydraulique désormais déserte. Condamnée par l'essor du nucléaire, l'usine a fermé ses portes. Ses ouvriers ont été licenciés, son directeur s'est suicidé. Seul un manœuvre, Aloysus Bergeon, renonce momentanément à quitter le site auquel il a consacré sa vie. Plutôt que de rejoindre le vallon et la société où il ne trouve plus sens à son existence, le personnage préfère errer dans la montagne et continuer à se perdre parmi les machineries.

L'adjectif expressionniste, dans sa polysémie, sied tout autant à la *Fabrica* de Nicolas Presl. Ses machines rappellent celles de Picabia et les collages dadas tandis que ses personnages évoquent les gueules cassées du *Guernica* de Picasso (fig. 6). L'auteur, qui joue habilement et couramment de tout un « tissu référentiel », a explicitement reconnu ses intentions et les modèles – même inconscients – les plus adéquats à la réalisation de ses bandes dessinées muettes³⁰ :

29 David-A. Beroná, *op. cit.*, p. 12.

30 Nicolas Presl dans un entretien avec Xavier Guilbert, retranscrit dans « L'autre bande dessinée », sur le site du9.org : <http://www.du9.org/Nicolas-Presl> (février 2009).



Fig. 6 : Nicolas PRESL, *Fabrica*, Genève, Atrabile, 2009, n.p.

Quand je cherchais à faire des bandes muettes, je cherchais à m'imposer des contraintes [...] j'aime bien l'idée d'entrer dans une sorte de dialogue avec une œuvre ancienne, en la citant à travers le filtre de la modernité à laquelle j'appartiens ; l'amener à dire complètement autre chose que le propos de Sophocle [Œdipe] ou Dante [La divine comédie]. Finalement ces monuments littéraires m'apportent la matière pour structurer mon récit. Dans Priape et Divine colonie ils soutiennent l'intégralité du récit. Dans Fabrica, la référence à Metropolis n'est pas volontaire et les citations littéraires interviennent plus ponctuellement, en conservant tout de même une place centrale au milieu de l'histoire.

Le rôle de la citation dans *Fabrica* dépasse la dimension esthétique ou contextuelle. En admettant son attrait pour les « trognes caricaturales » de George Grosz, Presl fait inmanquablement référence à l'arrière-plan idéologique qui sous-tend l'œuvre du peintre et à son engagement en faveur d'un art prolétaire. Partisan des idées du *Novembergruppe* (1918), acteur de l'insurrection spartakiste, membre du Parti communiste allemand (*KPD*), admirateur de la Russie soviétique qu'il visita en 1922, et opposant aux nazis qui le forcèrent à émigrer aux États-Unis en 1932, George Grosz fut l'un des représentants de « l'Art dégénéré », épinglé par le régime national-socialiste. Son action politique cadre avec le climat coercitif du régime totalitaire qui baigne *Fabrica* : un ouvrier employé à l'usine d'armement recueille le fils d'un musicien recher-

ché, puis éliminé par la police. Identifiables par les six doigts que comptent chacune de leurs mains, les artistes et leur descendance font l'objet d'une persécution en règle tandis que les autodafés scellent le sort des livres et des acteurs de la culture. Les théories raciales ou eugénistes du Troisième Reich et la politique de censure culturelle menée tambour battant par ce régime sont tour à tour suggérées. La citation graphique de Grosz renforce la pertinence du récit et le dédouble en quelque sorte en trames parallèles, l'une littérale et explicite, l'autre référentielle ou figurée, tacitement évoquée par le style graphique mais avec des prétentions à l'universel. La duplicité des références culturelles excède de loin une restitution à vocation purement décorative³¹ :

*Fabrica se passe dans un monde imaginaire, des années trente je n'ai gardé qu'un certain décor. La dictature ségrégationniste fait bien sûr penser au troisième Reich, mais ce n'est pas complètement lui. Quant à l'interdiction de la musique elle a existé et existe toujours dans les contrées contrôlées par les Talibans. C'est effrayant, je trouve ça emblématique de ce que l'homme peut faire pour mettre sous sa domination les populations. **Aller jusqu'à interdire ce qui fait l'homme, sa capacité à créer.***

La citation graphique et sa portée renforcent ce constat en illustrant un autre type d'aliénation : celle de l'homme par le travail et la machine au cœur du système de production capitaliste. Entre les bois gravés totalement muets de Masereel et l'alliage classique texte-image de Vanoli, Presl suggère une forme originale qui tire parti de la poésie en images que vantait Zweig. Les citations littéraires n'opèrent ici qu'au second degré et répondent avant tout, dans *Fabrica*, à un choix plastique qui sursoit à la lecture et au sens du texte sans pour autant les négliger ou les annihiler. Ainsi en est-il de la citation des *Métamorphoses* d'Ovide : « le texte est choisi, il fait sens pour qui lit le latin. Mais [...] sa finalité première demeure graphique »³². Les partitions musicales et leur notation deviennent un objet plastique. L'allusion au *Don Quichotte* de Cervantès, comme la citation des *Métamorphoses*, les rejoint dans une utilisation qui équivaut à celle du collage. Quant à l'intégration de l'œuvre

31 *Ibidem*.

32 *Ibidem*.

anatomique que découvre le jeune enfant et qui peut-être identifiable au *De humani corporis fabrica* (1543) d'André Vésale³³, elle révèle l'ambiguïté du titre de l'ouvrage et souligne l'alléation de la machine humaine (*humani corporis fabrica*) par l'usine et la machine de production (*fabrica*). En posant la question de la survie de l'enfant, dépendante des nourritures terrestres mais aussi de celles de l'esprit, l'auteur ravive l'opposition traditionnelle nature vs. culture qui se résout dans la conception d'une culture écartelée entre un pôle naturel et social (l'homme, la nature, la création intellectuelle) et un pôle matériel sur lequel sont axées artificiellement toutes les forces sociales. Citations littéraires et citations picturales fonctionnent, chez Presl, comme autant d'objets plastiques, revêtus d'une fonction symbolique qui, comme les objets usuels qui en sont pourvus dans la peinture classique, permettent de raconter sans avoir recours aux mots³⁴ :

La peinture renaissance est une influence certaine aussi, qu'elle soit flamande ou italienne, elle force le geste, multiplie dans le décor les objets symboliques, pour raconter sans les mots. Je regarde beaucoup ces images et je crois que leur influence sur mon travail est certaine.



Fig. 7 : Vincent VANOLI, *L'usine électrique*, Paris, L'association, 2000, n.p.

33 Voir la suggestion de Marion Dumand, « L'usine à broyer », *Artnet – Arts graphiques & BD*, http://www.artnet.fr/magazine/art_graphiques/dumand/fabrica.asp .

34 Nicolas Presl & Xavier Guilbert, *op. cit.*

Dès lors, les clichés s'infléchissent. Ici, les cheminées s'inclinent pour se confondre avec les bouches des canons et créent des codes nouveaux qui dépoussièrent les *topoi* qui accompagnent habituellement la représentation de l'usine. En filigrane se profilent la question de la pertinence d'une culture prolétarienne et le débat qui tente de définir son rapport à la culture bourgeoise. *Don Quichotte*, *Les Métamorphoses* et le traité d'anatomie seront trois lectures et « *trois étapes de ce qui reste de vie à l'enfant, trois textes littéralement dévorés* » mais « *qui le dévoreront* » aussi en lui donnant la conscience de son aliénation et la révélation de ses aspirations profondes³⁵.

Dans chaque œuvre, l'usine excède le décor ou la thématique, pour constituer en elle-même un espace narratif, voire un personnage à part entière. Sa représentation synesthésique, qui convoque à la fois les odeurs, les sons, les images, s'est imposée comme une évidence aux dessinateurs, comme elle s'est auparavant imposée aux écrivains (Robert Linhart, Robert Piccamiglio, Sylvain Rossignol, Vincent De Raeve,...) afin de traduire de façon réaliste les forces mécaniques et le langage de l'usine, sa « *petite musique* » (Vanoli)³⁶. Il s'agit désormais de trouver dans le verbe, dans le dessin, ou dans leur articulation, la richesse d'énonciation propre à restituer l'expérience sensualiste des ateliers, les modes propices à saisir l'atmosphère olfactive, les bruits, les mélodies... dans un langage somme toute universel. Vanoli trouve dans la corrélation texte-image la solution pour transcrire les aberrations auditives de l'usine que l'abondance de traits ou les onomatopées peineraient toujours à produire (fig. 7). Presl opte, lui, pour une transposition graphique des cinq sens qui repose sur une figuration métonymique (le contenant pour le contenu). L'enfant caché au cœur de la machine devient tour à tour oreille pour saisir les cadences de production ; nez, pour en respirer et en évoquer les effluves ; œil pour démonter la savante géométrie des engrenages qui écrase l'espace de l'atelier comme les bords de la case, saturée et fermée sur elle-même, font ployer les personnages et n'offrent que rarement l'opportunité

35 Marion Dumand, *op. cit.*

36 Robert Linhart, *L'Établi*, Paris, Minuit, 1978, p. 10 ; Robert Piccamiglio, *Chronique des années d'usine*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 27 ; Sylvain Rossignol, *Notre usine est un roman*, Paris, La découverte, 2008, p. 75 ; Vincent De Raeve, *L'usine*, Charleroi, Couleur livres, 2006, p. 24.

d'une saisie panoramique de leur environnement³⁷. Les cinq sens se relaient ou se complètent comme mode exploratoire d'un univers dont la description ne peut se satisfaire du seul élément visuel.

S'ils se rejoignent sur certains points et illustrent tous deux la force dévorante de l'usine et l'emprise de l'enfermement, Vanoli et Presl conduisent, au gré de solutions graphiques différentes, leurs héros vers des destins opposés. La fabrique de Vanoli conserve la montagne en point de fuite et les échappées de l'ouvrier confèrent à ses escapades un pouvoir d'abstraction. Aloysius Bergeon, déchiré par la lutte que les fantômes des ouvriers livrent au spectre du directeur, peut, par le retour à la nature, se détacher d'une emprise mortifère et comprendre l'ineptie du sacrifice de sa vie au profit de l'usine. *In extremis*, il parvient à échapper à l'inextricable « *réseau d'incompréhension* » qu'ont tissé les vérificateurs autour de la centrale soudainement désaffectée. Le retour dans la vallée devient synonyme de libération et de vie. L'aliénation est telle pour les héros de *Fabrica* qu'aucune échappatoire ne leur est promise. L'enfant caché mute son sixième doigt, image du père et de la famille qu'il ne rejoindra jamais. Progressivement, il se démarque de tous les corps, « *familial, sociétal* », et, « *plus prosaïquement du sien* »³⁸, réifié, suivant l'invité des planches anatomiques, métamorphosé pour se mécaniser à son tour (fig. 8). L'enfant disparaîtra dans les méandres de la chaîne de production, enfoui à l'intérieur d'un obus. L'ouvrier célibataire qui l'a recueilli et qui a fait de la machine sa compagne, « *s'en croyant le maître car la maîtrisant en répondant à ses subtiles nuances mécaniques* », finit par nier ou détourner « *son propre pouvoir humain (l'intelligence, l'analyse, l'intuition)* » pour ne plus voir « *ce que toutes ses chaînes produisent de mortel (des bombes) et ignorer le rouage interchangeable d'une toute autre et plus vaste mécanique sociétale* »³⁹. A mesure où la machine se personnifie, l'ouvrier se déshumanise. Suspecté, dénoncé, puni, rejeté, remplacé et déclassé au sein même de

37 L'identification du style de Presl à l'expressionnisme allemand, au style de Grosz ou au Picasso de *Guernica* est courante dans la critique BD : cf. Jessie Bi sur <http://www.du9.org/Fabrica> (février 2009), ou encore les contributions suivantes, <http://legenepletlargousier.over-blog.com/14-categorie-919147.html>, <http://www.bulledair.com/index.php?rubrique=album&album=fabrica>.

38 Jessie Bi, *idem*.

39 *Idem*.

l'usine, son histoire s'arrête avec la mort de l'enfant. Cette fin offre un parallèle tragique à l'épilogue du récit qui se clôt sur la victoire de la machine de destruction sur la nature, métaphore du capitalisme et des conflits qu'il engendre. L'oppression et l'enfermement de l'ouvrier, pensés sans être compensés, se signent en parallèle d'une nature bombardée, synonyme d'une perte généralisée d'humanité. Comme chez Linhart, chez De Raeve ou chez Piccamiglio, l'usine vivante est une machine broyeuse. L'ouvrier, interchangeable, s'assimile progressivement à la machine. Il est écrasé par ses sensations et dominé par un environnement de métal dépourvu de mémoire⁴⁰.



Fig. 8 : Nicolas PRESL, *Fabrica*, Genève, Atrabile, 2009, n.p.

De la fiction au reportage social

Michaël Matthys : du reportage à la vision artistique subjective

Le rejet des ornements dont font état ces fictions et la recherche d'expressions censées transcrire une réalité intime ont souvent poussé les critiques

40 Robert Linhart, *op. cit.*, pp. 95, 136 ; Robert Piccamiglio, *op. cit.*, p. 80 ; Sylvain Rossignol, *Notre usine est un roman*, Paris, La découverte, 2008, p. 75 ; Vincent De Raeve, *op. cit.*, p. 20.

à confondre **fiction** et **témoignage**. La reconnaissance dont ont bénéficié les travaux de Michaël Matthys (*La Ville rouge*), lors de l'exposition collective « BD reporters », organisée en 2007 au Centre Beaubourg, stigmatise cette fragilité des frontières génériques au sein du roman graphique. Elle illustre aussi la popularité du reportage en bande dessinée devenu, sur le plan symbolique et commercial, un produit-phare du marché de la bande alternative. *La Ville rouge* et *Moloch* ne répondent pourtant pas *a priori* aux lois du reportage. Les préoccupations sociales qui sous-tendent les œuvres de Matthys ont vraisemblablement influencé leur classement dans ce genre. Les styles et techniques auxquels a recouru l'auteur ont encouragé cette méprise. Les volumes publiés à titre de seul auteur et ses participations à des collectifs s'attachent en effet à représenter constamment les conditions de vie de marginaux appartenant tantôt au monde sidérurgique, tantôt au milieu carcéral, tantôt encore au quart-monde hantant le centre désolé de villes marquées par le déclin progressif de l'industrie lourde après la Seconde guerre mondiale, telle Charleroi dans *La Ville rouge*. Ces travaux sont dépourvus de « *visée dénonciatrice* », ou même « *plaintive* », et sont empreints d'un réalisme qui connote l'attention morcelée que l'auteur prête à la description spatio-temporelle de l'usine et à la dureté de la vie ouvrière. Par le truchement de la photographie, ce style révèle avant tout, comme le texte du *Choix*, un souci de véracité et de gravité qui n'empêche nullement Matthys de détourner les codes habituels du reportage au détriment de toute dimension informative⁴¹.

Six heures trente, c'est le début...

Le plus dur, c'est de commencer...

Quand on est à l'extérieur, on pense dedans...

Quand on est dedans, on pense à l'extérieur...

Moi, je ne pense pas trop à l'extérieur...

Ce qui se passe dehors, ça ne m'intéresse pas...

De toute façon, tu n'as pas le choix, tu dois penser !

41 Michaël Matthys, *Le Choix*, travail édité en 2001 par l'IGRETEC en guise de carte de vœux pour l'année 2002, cité par Clément Dessy, « La ville entre texte et image dans les bandes dessinées de Michaël Matthys », dans *La bande dessinée contemporaine*, Björn-Olav Dozo & Fabrice Preyat éds., Bruxelles, Le Cri, 2010, pp. 202-203 (*Textyles*, vol. 36-37).

La réalisation des bandes est, certes, tributaire de la coordination de différentes techniques de documentation ou de repérage (photographie, camérascope, *interview*, retranscription de dialogues) propres aux modes d'investigation journalistiques. L'exploration des infrastructures sidérurgiques de Cockerill-Sambre prend ainsi, dans *Moloch*, les apparences d'un reportage en cours de réalisation. Le travail opéré sur les clichés photographiques, l'usage de l'aquatinte en lien avec l'univers métallurgique plongent néanmoins systématiquement les images dans une « *imprécision brumeuse* ». Couplée à un cadrage alternant, cette représentation, comme l'a justement noté Clément Dessy, invite à une lecture participatrice dans laquelle le lecteur est appelé à « *créer une interprétation personnelle de ce qu'il voit* »⁴². L'obscurité des planches attise la dimension esthétique de l'ouvrage au détriment du témoignage, de l'autofiction ou de l'autobiographie suscités par l'autoreprésentation du narrateur. La lecture qui procède à travers le champ de vision du *reporter* majore elle-même la part subjective d'un récit, construit à travers le filtre d'un *ego*. Celui-ci permet à la dimension mythologique et à la vision ogresque de l'usine de reprendre ses droits. Le titre *Moloch* se veut suffisamment représentatif d'une vision mythologique tandis que la référence à *Metropolis* s'avère à nouveau transparente. Le style de l'auteur et la recherche, en apparence, d'une simplicité de langage – sur le plan verbal, mimant le comportement linguistique des ouvriers⁴³, et sur le plan graphique – crée l'impression d'un « degré zéro » d'écriture. L'artifice n'a pourtant pas vocation à accentuer la valeur testimoniale de l'ensemble. Les planches n'ont pour seule ambition que de livrer des « *sensations brutes* » et une vision émotive qui rompt avec les schémas narratifs traditionnels. « *Le mystère et l'activité herméneutique* » que suscite chaque planche rangent définitivement *Moloch* dans le domaine artistique. L'œuvre est donc tenue à distance du « *registre informatif* » par l'exigence intrinsèque d'une « *démarche interprétative* »⁴⁴. L'utilisation du sang dans la composition de *La Ville rouge* et son rendu oscillant entre les

42 *Idem*, pp. 204-205.

43 Voir l'accumulation d'expressions familières (« le gamin »,...), l'usage de la langue orale et du style direct.

44 Clément Dessy, *op. cit.*

teintes rouges et noires, articulent étroitement le titre à l'appellation « *Pays noir* », véritable objet de la représentation mais qui n'est figuré à travers aucun événement ou personnages, tout au plus par le biais de sensations expressives. Dans la filiation de *Moloch* qui utilisait la gravure sur cuivre pour représenter les activités sidérurgiques, l'emploi du sang pour dépeindre une région exsangue couronne à nouveau, dans *La Ville rouge*, l'usage artistique d'un matériau métaphoriquement lié à l'objet de la représentation. Le jeu sur les techniques picturales s'articule étroitement aux modes de narration au point de pervertir toute appréhension du temps et de l'espace et d'interroger le fonctionnement même du médium. Le parcours dans l'espace sidérurgique structure la narration de *Moloch* mais, comme l'a noté Claude Lorent, cet itinéraire aurait tout aussi bien pu s'effectuer d'une autre manière sans modifier pour autant le contenu de la publication⁴⁵. L'exploration du centre de *La Ville rouge* est caractérisée par une séquentialité interrompue à plusieurs reprises par des vues panoramiques et une série de cases reprenant des écrits fragmentaires où le texte marque une pause dans la lecture et le parcours visuel. Il se « pictorialise » et devient un objet plastique à part entière, au point que son déchiffrement, parfois rendu difficile, paraisse secondaire (fig. 9). Ce rapport original à la spatialité et à la temporalité fait osciller la page entre la case et le tableau d'où résulte une dynamique particulière où l'aspect utilitaire du dessin et la transparence de la séquence se trouvent entièrement relativisés⁴⁶. « *L'expressionnisme de l'image* » et la « *présence stylistique affirmée de l'artiste entendent éviter toute transparence du dessin et sa soumission au texte ou au récit* »⁴⁷. La désolidarisation du narrateur et du texte, chez Mathys, souligne la présence d'un narrateur qui n'est que « un œil ». Ce détachement renforce l'idée que « *celui qui voit n'est pas celui qui dit : 'Je'* »⁴⁸. Chez Presl, les personnages dotés du savoir apparaissent dans une « *figuration cyclopéenne* ». Dans *Fabrica*, la narration reposait également sur un élément

45 Claude Lorent, « Le noir et le rouge », dans *Tin Town*, catalogue d'exposition (Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21 mars-21 juin 2009), Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 2009, pp. 15-16.

46 Thierry Groensteen, *La bande dessinée – Mode d'emploi*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007, pp. 25-26, 84, 94.

47 Clément Dessy, *op. cit.*, p. 212.

48 *Idem*, p. 213.

visuel dénonçant l'enfermement à travers la saturation des cases. Chez Matthys, un effet similaire est rendu grâce à une narration fondée sur un parcours visuel qui est présenté comme possible avant d'être insensiblement brouillé pour prononcer l'impossibilité de suivre réellement cet itinéraire⁴⁹ :



Fig. 9 : Michaël MATTHYS, *La Ville rouge*, Bruxelles, FRMK, 2009, pp. 120-121.

49 *Idem*, p. 207.

L'itinéraire en soi devient indifférent à partir du point de départ. [...] dans Moloch, l'obscurité des gravures et l'absence de continuité visuelle entre les différentes cases ne permettent pas au lecteur de se situer. L'usine, qui avait été donnée à lire, parce que narrativisée sous la forme d'un itinéraire, est en fait illisible.

L'arrière-plan mythologique qui sous-tend la représentation de l'usine commande lui-même cette ambition contradictoire de conduire le lecteur tout en l'égarant. Du point de vue narratif, « *la désolidarisation des images et des séquences* » reflète la perception labyrinthique de l'usine, le dédale dicté par le premier titre retenu par l'auteur (fig. 10)⁵⁰ :

*Ça va être quoi le titre de ta bande dessinée ?
Le Minotaure...*



Fig. 10 : Michaël MATTHYS, *Moloch*, Bruxelles, FRMK, 2003, p. 34.

Le rapport texte-image dans *Moloch* relativise le rôle de l'instance narrative en morcelant le texte sur plusieurs planches, à l'instar « *d'une bande sonore fictive* » qui accompagne l'exploration visuelle et rythme le parcours. Dans *La Ville rouge*, ce sont les voix enregistrées et mêlées qui participent à la désstructuration de cette instance narrative.

50 Michaël Mattys, *op. cit.*, pp. 30-31.

Etienne Davodeau : de l'irrésistible ascension du BD-reporter au piège du stéréotype

Parallèlement à la légitimité croissante obtenue par le récit en images, l'émanicipation de l'auteur de bande dessinée et l'affirmation d'un courant autobiographique fort en BD durant les années 1990 ont conduit à l'éclosion d'un journalisme-BD qui revendique son subjectivisme et son désir de faire évoluer les codes du journalisme traditionnel. Cette démarche est soutenue au sein du microcosme de la bande dessinée, grâce notamment à l'essor commercial et à la reconnaissance symbolique du roman graphique, mais est aussi cautionnée par plusieurs revues qui, à l'instar de *XXI* ou de *La Lunette*, octroient un espace rédactionnel non négligeable au reportage en bande dessinée. La « revendication d'un point de vue humain », voire humaniste, « l'engagement politique et affectif » ou « le sentiment de proximité particulière pour le lecteur, due à l'emploi du dessin, qui capte d'autres pans de la réalité que les images réalistes de la photographie ou du cinéma »⁵¹ constituent des ingrédients qui sont propres au grand reportage dessiné mais qui sont également historiquement liés à la fois au roman graphique et au reportage social en BD. Comme le remarquait Rockwell Kent à la lecture du *White collar* de Patri, c'est la capacité à rendre un témoignage personnel en même temps que le témoignage d'autrui et la possibilité de procéder ensuite à des généralisations à partir d'un ou plusieurs cas individuels qui déterminent la portée de l'œuvre, qui assurent la possibilité pour le lecteur de se l'approprier peu ou prou et qui régissent en définitive son succès. La description d'une réalité proche et concrète ne doit précisément son « exotisme » qu'à la subjectivité qui la met en relief et l'oriente.

Paradoxalement, le parti pris devient le gage de la crédibilité du témoignage contre le pseudo-réalisme ou la « prétendue objectivité » de l'*interview* enregistrée, du reportage filmé ou de la photographie⁵² :

51 Sur ces ingrédients et le développement de la bande dessinée de reportage, lire Björn-Olav Dozo, « Note sur la bande dessinée de reportage », dans *La bande dessinée contemporaine*, Björn-Olav Dozo & Fabrice Preyat édts., Bruxelles, le Cri, 2010, pp. 149-155.

52 Jean-Christophe Menu, « L'Association et le reportage », *Neuvième Art*, janvier 2002, n° 7, p. 61.

[...] *c'est toute une Géographie, voire toute une Histoire, que ces bandes dessinées réinventent, en contrepoint à la surproduction des images médiatiques pseudo-objectives, y apportant souvent un sens critique et des qualités subjectives qui les placent en position de témoignage durable et crédible.*

Fruit d'un engagement politique, d'un investissement autobiographique qui transparait par une autoreprésentation systématique des *reporters*-BD au sein de l'œuvre, et d'une observation sociale, cette approche, revendiquée notamment par Joe Sacco, est largement tributaire du « *nouveau journalisme* » américain, conduit à la manière d'un Michael Herr ou d'un Hunter Thompson⁵³. Il consiste en une imprégnation du sujet qui déborde les rencontres et les témoignages récoltés. Par ces détours, le reportage gagne assurément en littérarité. Délaissant les images réelles, le reportage graphique repose en effet sur un pacte tacite passé entre le lecteur et l'auteur : « *les images que le dessinateur propose pour illustrer – ou développer – un fait sont le produit de sa subjectivité. Comme les faits qui passent par la sensibilité d'un écrivain et son style littéraire offrent un point de vue* »⁵⁴.

Auteur de différents reportages consacrés à la mutation des infrastructures agricoles (*Rural ! Chronique d'une collision politique*, Delcourt, 2001) et au militantisme syndical en milieu ouvrier (*Les mauvaises gens – Une histoire de militants*, Delcourt, 2005 ; *Un homme est mort*, Futuropolis, 2006), Etienne Davodeau a fait siennes ces prérogatives. Jouissant d'une grande liberté par la pratique d'un genre qui reste malgré tout marginal, Davodeau ne se pose pas en simple observateur de la réalité prolétarienne française, de son rapport au travail et à l'action politique. Par le biais de l'autoreprésentation et de la subjectivité, l'auteur préfère adopter une posture à la charnière de la figure du journaliste et de l'artiste engagé qui lui permet avant tout de se déclarer solidaire de la réalité dont il témoigne et qu'il présente comme l'ayant intimement vécue. Adoptant la posture, selon ses dires, d'un « *artiste embarqué* »⁵⁵,

53 Voir Björn-Olav Dozo, *op. cit.*, p. 152.

54 Interview de Jean-Philippe Stassen pour la revue XXI : <http://www.leblogde21.com/article-27885090-6.html>.

55 Entretien avec Etienne Davodeau (22 octobre 2008), réalisé par Aurélien Le Foulgoc,

Davodeau relativise volontiers la déontologie classique du journaliste au profit du registre affectif, sans cesser toutefois de revendiquer la véracité des histoires qu'il rapporte⁵⁶.

Je ne revendique pas une démarche journalistique, en revanche, tous mes récits sont très documentés, et je pense qu'une histoire vraie touche beaucoup plus qu'une fiction. Je pense par exemple au travail de Daniel Mermet sur France Inter, qui me touche beaucoup et que j'ai beaucoup écouté.



Fig. 11 : Étienne DAVODEAU, *Rural ! Histoire d'une collision politique*, Paris, Delcourt, 2001 et *Les mauvaises gens. Une histoire de militants*, Paris, Delcourt, 2005.

« Etienne Davodeau, un observateur du réel pris entre journalisme et militantisme solidaire », actes du colloque bd-solidarités (Université Jean Monnet, Saint-Étienne, octobre 2008), disponibles sur www.iut-roanne.info/colloque-bd-solidarites/actes.html.

56 *Ibidem*.

En intégrant la vie de militants et de travailleurs, ouvriers ou paysans, l'auteur tente de rendre de l'intérieur la quotidienneté de leur combat et l'essence de leur engagement social, en s'y impliquant lui-même. Comme l'a remarqué Aurélien Le Foulgoc, l'on est guère éloigné en ce principe de la discipline que s'impose Joe Sacco lorsqu'il décide d'appréhender un conflit international en « *des termes profondément humains et narratifs* », dans lesquels le lecteur peut à son tour se projeter⁵⁷. L'emploi par Davodeau d'une « stéréotypie asymétrique » ou « oppositionnelle », que rendent bien ses couvertures (l'église vs. l'usine pour *Les mauvaises gens* ; la vache vs. le bulldozer pour *Rural !*) (fig. 11), présage le parti pris et pose d'emblée l'option affective qui déterminera l'esthétique de l'ensemble. Ce positionnement, l'auteur l'assume en toute conscience et va jusqu'à faire cautionner ses dialogues par les témoins qu'il a rencontrés⁵⁸.

Lecteur, je te vois. Tu hésites. Qu'est-ce que c'est ? Un documentaire ? Un reportage ? Peut-être un peu les deux. Une chose est sûre : c'est de la bande dessinée. Le champ de la bande dessinée est vaste. Je ne connais pas de raison pour le limiter à la fiction. C'est donc bien le récit d'un morceau de cette bonne vieille réalité que tu trouveras dans les pages qui suivent. C'est aussi, et surtout, une vraie histoire. [...] Pour éviter de raconter trop de bêtises [...] je [...] faisais systématiquement relire les textes [aux gens que je rencontrais]. Et je corrigeais jusqu'à obtention de leur accord. [...] Mais, justement, objecteront quelques sceptiques, qui peut nous garantir la véracité des faits qui nous sont racontés puisqu'ils sont intégralement (re)créés par l'auteur ? Belle et saine méfiance. Approuvons-la. Et parce qu'il serait illusoire d'imaginer qu'une caméra est naturellement plus objective qu'un crayon, ne nous privons pas de l'appliquer aux images de tous les reportages dont nous abreuve la télévision. L'objectivité est une belle idée. [...] Mais on peut aussi considérer comme très difficile de s'affranchir de soi-même. [...] On raconte d'un point de vue. Raconter, c'est cadrer. Cadrer, c'est éluder. Eluder, c'est mentir. Alors non, l'objectivité n'est pas de ce livre. Dans cette course à la probité, on peut essayer une tactique inverse : Affichons comme un signal permanent que tout ce qu'on raconte n'est

57 Edward Saïd, à propos du *Palestine* de Joe Sacco, cité par Aurélien Le Foulgoc, *idem*.

58 Etienne Davodeau, *Rural ! Histoire d'une collision politique*, Paris, Delcourt, 2001, p. 5.

que ce qu'on en a perçu – nécessaire lapalissade – et pour ça, entrons dans le champ. L'idée est de se représenter pour que le lecteur ne puisse plus oublier qu'entre lui et ce qu'il lit sévit un individu qui a tout organisé. Ce n'est pas moins honnête. C'est en tout cas plus clair... à mon avis bien sûr.

De l'antagonisme qui oppose deux visions du monde, l'auteur tire ainsi une voix unique et partisane qui assied sa solidarité avec des acteurs sociaux fragilisés. En prenant parti contre la construction d'une autoroute qui menace l'exploitation « bio » des membres de la Confédération paysanne, Davodeau additionne son engagement politique à celui des acteurs qu'il décrit et à la préface militante de José Bové⁵⁹ :

As-tu le temps d'apercevoir le fil de fer barbelé qui sépare ce pré de l'autoroute ? / [...] C'est rien qu'une clôture comme les autres. Ou presque. Celle-ci sépare aussi deux pratiques : d'un côté s'invente une nouvelle approche de l'environnement, respectueuse, légère et durable. De l'autre, c'est une infrastructure lourde et polluante qui s'impose en force au nom de la rentabilité à court terme. / L'inconvénient de ce genre de barrière, c'est qu'il faut se situer d'un côté ou de l'autre. S'asseoir dessus, c'est se piquer le cul. Bonne route.

Cet engagement, conjoint à une « solidarité militante », et qui consiste à rendre la parole à ceux qui en sont couramment privés, oblitère le droit d'expression des classes dominantes, du patronat, des responsables économiques, politiques et industriels. Il renforce une méfiance et une logique manichéenne qui refuse de faire du livre le relais du discours officiel prévalant. Au niveau même des armes de communication, l'auteur ne peut s'empêcher d'évoquer le déséquilibre des moyens en suscitant la dichotomie entre une bande dessinée, commercialisée, en noir et blanc, imprimée sur un papier de grain relativement courant mais recherchant l'authenticité du vécu sur le terrain, contre le prospectus de propagande, gratuit, en couleurs, imprimé sur papier glacé et étalant une mièvre mise en scène⁶⁰.

59 *Idem*, pp. 138-139.

60 *Idem*, pp. 116-117.

- Tu vas aller les voir [les responsables de l'A.S.F] ?
- Bin non. Je sais qu'en le faisant, je serais orienté vers le responsable de la communication ou quelque chose comme ça. / Vous êtes sûrement un gars très sympathique Monsieur le responsable de la communication. Et vous faites sûrement très bien votre travail. Je suppose donc que vous tenez tout prêt à l'intention des gens comme moi un magnifique discours impeccablement profilé sur l'A.87. Vous êtes formé et payé pour. Normal. Mais voilà. Je n'ai pas très envie de fournir à ce discours le modeste relais que pourrait être ce livre. Désolé. Je ne m'inquiète pas pour vous. Les gens qui veulent lire votre prose la trouvent dans toutes les mairies. Ça s'appelle « Objectif A.87 ». C'est une revue formidable. Couleurs. Papier glacé. Gratuite. On y voit des gars sympathiques en bras de chemise dans leur bureau. D'autres, sur le chantier sous un ciel bleu impeccable pointent vers l'horizon un index décidé.

L'exploration sélective des réseaux sociaux conduit ainsi Davodeau à exploiter l'un des ressorts classiques de la bande dessinée : le **stéréotype**. Celui-ci, comme l'ont noté Will Eisner et Ruth Amosy, constitue le lieu de la condensation et de la production du sens, mais devient aussi, comme insiste Aurélien Le Foulgoc, une arme de stigmatisation des acteurs sociaux écartés du récit et le marqueur d'une appartenance à un groupe social déterminé. Par ce biais, l'individu finit par substituer « à l'exercice de son propre jugement les manières de voir du groupe » auquel il souhaite s'intégrer ou dont il pense faire partie intégrante⁶¹. Sous les oripeaux du journaliste, l'auteur défend une logique de blocs qui maintient à l'écart tout élément ressenti comme une force d'opposition au discours intériorisé. Le renforcement des clivages s'inscrit alors en contradiction avec l'éthique censée présider, au départ de l'ouvrage, à la collecte des informations et des nombreux éléments indiciels reproduits par le dessin (carte, tracts, articles de journaux, photographies, lettres, factures...). Semblable démarche conduit à un investissement propagandiste sublimé dans l'empathie. Sa valeur historiographique, partiellement

61 Will Eisner, *Le récit graphique – Narration et bande dessinée*, Paris, Vertige graphic, 1998, pp. 21-22 ; Ruth Amosy & Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 43-44, 66, cités par Aurélien Le Foulgoc, *op. cit.*

court-circuitée par une assimilation du témoignage à l'authenticité, est parfois compensée *in extremis* par le dossier pédagogique ou scientifique qui vient avec force archives ou *interviews* conforter le propos personnel par l'autorité de l'historien ou la caution du journaliste⁶². Jean-Luc Loyer et Xavier Bétacourt n'ont pas hésité dans *Noir métal – Au cœur de Metaleurop* (Delcourt, 2006) à agrémenter leur volume d'importantes annexes. Celles-ci reprennent une chronologie, une série de témoignages et de commentaires appuyés qui complètent la narration de la fermeture de l'usine Metaleurop du Pas-de-Calais et de l'empoisonnement de toute une population aux métaux lourds. Mais, bien souvent, la réintroduction du témoignage individuel ne tarde guère à réaffirmer le militantisme qui préside à ce genre de « reportage ». Au sein du dossier qui clôt *Un homme est mort*, alimenté entre autres par Pierre Le Goïc, docteur en histoire contemporaine, attaché à l'UMR 6038 du CNRS, la lettre ouverte du cinéaste militant René Vautier vient rétablir la couleur de l'ouvrage, perdue de vue un très court instant. Elle insiste sur la nécessaire solidarité entre l'homme de la rue et l'homme d'images⁶³ :

Je vous remercie d'avoir reconstitué en bande dessinée des images qui rappellent que [mon] film réalisé à la demande et avec l'appui de la classe ouvrière finistérienne, a été un instrument unificateur, un outil mobilisateur au sein du monde du travail. Et surtout qu'il n'aurait pu remplir son office sans le soutien de milliers de travailleurs et de citoyens, qui ont participé aux luttes dont Brest a été le décor actif en ces temps où les démocrates se battaient, à la fois contre les guerres coloniales et pour l'amélioration de leurs conditions de travail. Votre bande dessinée rappelle que notre film n'a pu exister que par l'osmose entre classe ouvrière en lutte et gens d'images solidaires, comme aujourd'hui vous êtes solidaires de ces luttes dont vous perpétuez la mémoire. Jeune, j'y ai participé caméra au poing. Aujourd'hui, presque octogénaire, je vous remercie d'œuvrer pour transmettre les souvenirs des luttes passées dont la connaissance est nécessaire pour faire fleurir et vaincre les luttes présentes et à venir...

62 Voir Etienne Davodeau, *Un homme est mort*, Paris, Futuropolis, 2006, pp. 66-71.

63 *Idem*, p. 80.

Conclusion

Le roman graphique contemporain offre à la bande dessinée l'accès à des genres et registres nouveaux auxquels elle ne semblait pouvoir prétendre il y a un peu plus d'une génération. En se confrontant à la représentation du réel, à celle du monde du travail et aux combats prolétariens, à partir de témoignages directs ou déjà littérisés (cf. l'adaptation graphique du roman *Putain d'usine* de Jean-Pierre Levaray, par Efix, Éditions Petit à Petit, 2007), en choisissant la fiction, l'autobiographie, le genre du reportage ou en privilégiant des approches picturales nettement esthétisantes, la BD se met également à l'épreuve.

Parmi les « médias de masse », elle occupe aujourd'hui une place avant-garde et originale qui interroge notre perception du monde en réaction à la surabondance photographique et à l'empreinte télévisuelle qui marquent le traitement contemporain de l'information⁶⁴. Mais, en se positionnant de la sorte, la bande dessinée ne peut manquer d'interroger son histoire et de remettre en question la place des instances narratives au cœur de ses récits. Elle renouvelle ainsi les modes de narration, questionne les avant-gardes, le traitement historique et esthétique du témoignage, la subjectivité du témoin et celle du passeur, l'engagement de l'artiste et l'honnêteté du militant. Enfin, le roman graphique postmoderne transgresse allègrement les frontières génériques pour remettre au cœur de son propos le concept de création et son articulation au politique. La bande dessinée dévoile ainsi un large *corpus* d'œuvres novatrices qui interrogent nos représentations sociales et qui constituent désormais une voie incontournable pour « plonger dans la chair sociologique du monde »⁶⁵.

64 Lire à ce propos : *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Pierre-Alban Delannoy éd., numéro spécial des *Cahiers interdisciplinaires de la recherche en communication audiovisuelle* (circav, Université de Lille III), Paris, L'Harmattan, 2007, n° 19.

65 Cf. Bruno Frère, « Penser *Le Combat ordinaire* ou comment plonger dans la chair sociologique du monde », *Hermès*, 2009, n° 54 (« La bande dessinée : art reconnu, média méconnu »), <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/30596>.

Union européenne sous souveraineté *US*

Jean-Claude Paye *

La question des relations entre les *USA* et l'Union européenne est construite comme une image, celle d'une Union européenne progressivement indépendante des *USA*, bien que ceux-ci soient à la base de la construction de l'UE. L'initiative américaine est constante depuis la fin de la seconde guerre mondiale¹ et les Etats-Unis n'ont jamais cessé depuis d'en contrôler l'organisation interne, ainsi que les différentes étapes de son élargissement.

* Sociologue, auteur de *De Guantanamo à Tarnac – L'emprise de l'image*, Editions Yves Michel, Gap, novembre 2011.

1 Lire : Laurence Kalafatides, « La communauté européenne : Le monstre de la CIA », *Fakir*, n° 40, printemps 2009 ; Laurence Kalafatides « L'histoire du Bilderberg racontée à Y.Calvi et J.F.Khan », mai 2008, <http://www.oulala.net/Portail/spip.php?article3455> ; et Annie Lacroix-Riz, « La France et l'intégration européenne des années vingt aux années cinquante », article publié en allemand dans le volume 18 de *Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus*, Göttingen, Wallstein verlag, 2002.

L'histoire des relations transatlantiques et de la construction européenne comprend deux périodes. Dans la première phase, la construction européenne avait pour objet d'intégrer les Etats membres dans un marché mondial dominé par les Etats-Unis. La seconde phase, qui débute avec les années 2000, se caractérise par un éclatement de l'Union. Les attentats du 11 septembre et la promotion de « *la lutte contre le terrorisme* » ont construit d'autres rapports entre les « deux blocs ». Il s'agit d'un anéantissement de toute politique européenne commune au profit de l'exercice d'une souveraineté directe des USA sur les citoyens de l'ancien continent. Le projet d'une Constitution européenne ne s'oppose pas à ce processus. Il a cependant un effet de voilement du réel.

Le faux débat de la « Constitution » européenne

Le débat développé autour de la « Constitution » européenne, quelles que soient les positions défendues, pour ou contre le traité présenté, a induit un effet pervers, à savoir de laisser croire que ce projet constitutionnel serait une question centrale pour le devenir politique de l'Europe. Le fait que la contestation de la politique des institutions de l'Union européenne se soit focalisée autour de ce projet a pour effet de faire écran au fait que les constitutions nationales, elles-mêmes, ne jouent plus qu'un rôle restreint dans l'organisation de l'ordre juridique et politique de nos sociétés.

Depuis une dizaine d'années, que ce soit au niveau des Etats nationaux ou au niveau des institutions européennes, la plupart des lois pénales ou des directives européennes en matière de coopération policière et judiciaire, violent ouvertement le texte et l'esprit des constitutions nationales. C'est le droit pénal qui intègre, dans l'ordre juridique, la décision politique qui s'oppose aux valeurs constitutionnelles et qui fait de l'exception la base d'un nouvel ordre de droit.

Le rapport entre l'Etat et ses populations, ainsi que la structuration interne du pouvoir politique, sont actuellement assurés par le droit pénal. Ainsi, ce dernier joue un rôle constituant. Il est démantèlement constant des libertés publiques et privées garanties par la Constitution et il se substitue à cette dernière en fixant les règles de transformation de l'ensemble du système juridique. Il est

donc l'élément privilégié qui permet de lire les transformations en cours, tant au niveau national qu'international.

Le débat autour du projet constitutionnel masque, encore et surtout, le fait que la construction européenne n'existe que par son insertion dans une structure politique mondialisée, placée directement sous souveraineté américaine. C'est ce que nous montre l'ensemble des accords signés entre les Etats-Unis et l'Union européenne en matière policière et judiciaire. Ils font ressortir l'existence d'une structure politique impériale à travers laquelle l'exécutif américain occupe la place de donneur d'ordre et les institutions européennes une simple fonction de légitimation vis-à-vis de leurs populations.

De l'abandon de la souveraineté extérieure à celui de la souveraineté intérieure

Dans les pays membres de l'ancienne Union européenne, l'Europe des 15, la question de la souveraineté extérieure est réglée depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Généralement occupés par l'armée américaine et membres de l'OTAN, ces pays ont transféré leur prérogative régaliennne, de faire la guerre et d'assurer leur défense, à l'exécutif étasunien.

A côté des troupes ordinaires de l'Alliance, soumises au Pentagone, des armées secrètes de l'OTAN, nommées aussi *Stay-Behind* ou *Gladio*, ont été installées par la *CIA* et le *MI-6* britannique², dès la fin de la seconde guerre mondiale jusqu'au début des années 90.

Non seulement les forces armées des pays européens sont directement organisées par l'OTAN, mais leurs services de renseignement sont également placés sous direction américaine. Le développement d'un plan de surveillance Union européenne-Etats-Unis s'est « négocié » directement au niveau de vingt pays, les quinze membres de l'Union européenne plus les membres de l'*UK-USA*³. Ce groupe ne rend de comptes à personne, ni aux Etats nationaux, ni au

2 Daniele Ganser, *Les armées secrètes de l'OTAN*, Editions Demi-Lune, Paris 2007.

3 Alliance des structures d'écoutes de Grande-Bretagne et des Etats-Unis existant depuis 1947, à laquelle se sont joints les réseaux du Canada, d'Australie et de Nouvelle-Zélande. Les stations de ces pays forment un seul réseau intégré.

Parlement européen, ni au Conseil des ministres de l'Intérieur et de la Justice de l'Union européenne.

Par rapport à ce contexte, dans lequel les nations composant l'Union européenne sont privées de leur souveraineté extérieure, la phase actuelle est spécifique. Elle consiste dans l'abandon de leur souveraineté intérieure. Grâce à une hégémonie du droit étasunien sur le sol européen, l'exécutif américain exerce un pouvoir direct sur les populations de l'ancien continent. A travers de nombreux accords, cette souveraineté est légitimée par les institutions de l'Union.

L'instauration d'une souveraineté interne des *USA* sur les pays européens conduit à la formation d'une nouvelle forme d'Etat, à la mise en place d'une structure impériale sous direction américaine. Il s'agit d'une forme d'organisation stable qui diffère fortement de l'ordre politique antérieur. Quand les Etats-Unis disposaient de la seule souveraineté extérieure des pays européens, un retour en arrière restait possible sans une révolution sociale, tel l'atteste le retrait de la France du commandement de l'OTAN effectué par De Gaulle (en 1966). Si les Etats-Unis exercent un contrôle direct sur les populations de l'ancien continent, une telle tentative d'indépendance d'un pouvoir constitué européen ne serait même plus envisageable.

Le contrôle des polices européennes

La coopération policière européenne est dès le départ structurée par le *FBI*, la police fédérale américaine. Non seulement, elle organise les équipes mixtes d'intervention, mais elle parviendra aussi à influencer fortement sur l'évolution des législations européennes, tant nationales que communautaires, dans le domaine de l'interception des communications, du contrôle du Net, de la création de nouvelles incriminations spécifiant le terrorisme, ainsi que sur les réformes de la police et des appareils judiciaires. Dès fin des années 80, le *FBI* émettra un ensemble de revendications concrètes qui seront progressivement satisfaites par de nouvelles décisions-cadres prises au niveau de l'Union européenne et rapidement intégrées dans les législations nationales.

Ce processus souterrain apparaît au grand jour en 1991 quand le « groupe de Trevi »⁴ est sollicité par le FBI afin « d'étudier les effets des développements légaux, techniques et du marché (...) sur les possibilités d'interception, et les actions à entreprendre ».

Immédiatement le groupe de Trevi sert d'intermédiaire aux exigences de la police fédérale américaine en envoyant, aux pays membres, un questionnaire, portant sur les différentes législations concernant les écoutes téléphoniques. Pour le FBI, il s'agit de persuader les pays membres de l'UE d'intégrer des dispositifs légaux tels que ceux insérés dans le CALEA⁵. Cette loi oblige les fournisseurs d'accès, ainsi que les fabricants d'équipement de télécommunications, à s'assurer que leurs installations permettent au gouvernement d'intercepter toute communication⁶. En 1993, le FBI organisa des séminaires consacrés au développement de standards internationaux en matière d'interception des télécommunications, baptisés *International Law Enforcement Telecommunications Seminars (ILETS)*. Ces discussions ont abouti à l'adoption d'une norme technique internationale de surveillance, l'*International Requirements for Interception*⁷.

Une mutation du droit européen sous contrôle étasunien

Les initiatives de la police fédérale américaine porteront immédiatement leurs fruits. Dès sa première réunion à Bruxelles, les 29 et 30 novembre 1993, le nouveau Conseil des ministres de la Justice et de l'Intérieur a adopté une résolution qui met en place des groupes de travail et enjoint à ceux-ci de prendre en compte les demandes du FBI.

4 Le groupe de Trevi (créé en 1976) réunissait les ministres de l'intérieur des douze pays de la Communauté européenne. Il a évolué vers la coopération pratique destinée à lutter contre le terrorisme.

5 *Communications Assistance for Law Enforcement Act (CALEA)* adopté aux USA en 1994, <http://thomas.loc.gov/cgi-bin/query/z?c103:H.R.4922.ENR:H.R.4922>

6 *Department of Justice and FBI Reach First Agreement Under Communications Assistance for Law Enforcement Act*, <http://www.askcalea.net/about/doj990914.htm>

7 <http://www.statewatch.org/eufbi/index.html>

Ces discussions aboutiront en 1995 à une résolution relative à l'interception légale des télécommunications⁸, destinée à prendre en compte les nouvelles technologies : en particulier les communications par satellite, Internet, la cryptographie et les cartes prépayées. La résolution consiste essentiellement en une liste de « *spécifications* » techniques à imposer aux opérateurs de télécommunications. Elle reprend, mot pour mot, les spécifications formulées par la *FBI*⁹.

Le processus d'organisation des rencontres dues à l'initiative du *FBI* est continu. Depuis 1993 jusque fin 1998, des représentants de la police de la plupart des pays de l'Union Européenne et des nations de l'*UKUSA*, organisent, une fois l'an, un forum afin de parler de leurs besoins en matière d'interception des communications.

Les rencontres des années 1993 et 1994 permirent de préciser les besoins des polices. Ceux-ci furent actés dans un document *IETS* baptisé *IURI-0*. Ce document s'appuie sur un rapport du *FBI* publié en 1992 et consacré aux « *exigences des organismes de police en matière de surveillance des communications électroniques* »¹⁰. Ces propositions, adoptées par le Congrès américain en octobre 1994, furent reprises en 1998 par une nouvelle version de l'*IURI*, qui avait pour objet de couvrir les communications satellites et Internet. Les résultats prirent le nom d'*ENFOPOL*. La couverture médiatique qui suivit la découverte de ces documents contraignit les autorités à mettre cette initiative au frigo jusqu'en 2001. Lors du Conseil de l'Union européenne du mois de mai 2001, consacré à la Justice et aux Affaires intérieures, les ministres approuvèrent un rapport connu sous le nom d'*ENFOPOL-29*. Ce dernier a, en fait, incorporé toute la substance du rapport *ENFOPOL* de 1998. Cependant, bien qu'il mette en place des mesures telle que la surveillance en temps réel, *ENFOPOL-29* est toujours limité par la nécessité d'obtenir un ordre spécifique autorisant l'écoute sur un sujet précis.

8 « Résolution relative à l'interception légale des télécommunications », 17 janvier 1995, 496Y1104 (01), parue le 4 novembre 1996 au *Journal officiel des Communautés européennes*, Luxembourg, n° C329.

9 Le Congrès américain a adopté, en octobre 1994, le *Communications Assistance to Law Enforcement Act (Calea)*, proposé par le *FBI*.

10 Duncan Campbell, *Surveillance électronique planétaire*, Éditions Allia, Paris, 2001, p.107.

C'est cette dernière barrière à la légalisation d'une surveillance généralisée des populations qui va sauter, d'abord dans des matières déterminées, à travers une série d'accords, passés de 2003 à 2007, en matière de transfert des données *PNR* des passagers aériens et celui des données financières, finalisé en 2007 dans le cadre de l'affaire Swift¹¹. Ensuite, la capture devient totale grâce à un projet de transfert généralisé des données personnelles des citoyens européens vers les Etats-Unis.

Primauté du droit américain sur le sol européen

Les attentats du 11 septembre vont permettre aux Etats-Unis de brûler les étapes dans leur processus de réorganisation de l'ordre juridique européen. Jusqu'en 2001, le travail est essentiellement souterrain. Le contrôle exercé sur la coopération des polices européennes leur permet de restructurer les appareils d'Etat des pays de l'ancien continent et d'exercer ainsi un rapport de domination sur leurs populations. Après les attentats du 11 septembre, le processus de transformation du droit européen s'effectue au grand jour. Ce qui est en jeu dans l'étape actuelle des relations entre l'Union et les *USA*, c'est la question de l'hégémonie, de l'acceptation par les citoyens européens de cette domination directe des *USA* sur leur sol. Cette nouvelle phase relève d'un autre moment de la construction de l'Empire, celui de l'inscription dans le droit de la souveraineté américaine sur l'ancien continent.

L'accord, signé en juin 2007 entre l'UE et les *USA*, concernant le contrôle des transactions financières¹², ainsi que celui relatif aux passagers aériens¹³, consacrent un nouveau mode d'existence du droit international. En fait, plutôt que de droit international, il faut parler du droit national américain qui s'ap-

11 Voir mes articles à ce propos dans les *CM*, n° 237 et 238 spécialement « Les passagers européens sous surveillance américaine », *CM* n° 238.

12 *EU-USA Swift Agreement* : 10741/2/07 REV 2, texte déclassifié, <http://www.statewatch.org/news/2008/jan/eu-usa-swift-rev2-10741-7.pdf>

13 « Processing and transfer of passenger name record data by air carriers to the United States », Department of Homeland Security - PNR », Conseil de l'Union européenne, 11304/07, Bruxelles le 18 juin 2007, <http://www.statewatch.org/news/2007/jul/eu-usa-pnr-agreement-2007.pdf>

plique directement sur le territoire de l'Union. La technique d'écriture consacrant la primauté du droit étatsunien est la même dans les deux cas. Il ne s'agit pas d'accords entre deux puissances étatiques situées formellement sur un même plan, mais d'un engagement unilatéral de la part des Etats-Unis, qui les consacre comme puissance impériale exerçant une souveraineté directe sur les populations européennes.

Pour satisfaire les exigences américaines, l'Union abandonne sa propre légalité et transforme son ordre juridique. Il s'agit de légaliser la situation de fait, engendrée par la décision des autorités américaines de se saisir des données personnelles des ressortissants européens. Nous trouvons là une double illustration d'une expression de la souveraineté comme « *capacité à déterminer l'exception* ». La décision de l'administration américaine, obligeant les compagnies aériennes à lui communiquer les données *PNR* ou la firme belge Swift à lui transférer les informations financières de ses clients, est exemplaire de la thèse de Carl Schmitt, selon laquelle « *est souverain, celui qui décide d'une situation exceptionnelle* »¹⁴. Mais il s'agit également d'un double exemple de l'utilisation d'une situation d'urgence afin de modifier en profondeur l'ordre de droit de l'Union européenne, d'une transformation de l'exception en norme.

Intégration de l'UE dans une structure impériale

La capture clandestine des informations financières des citoyens européens depuis le 11 septembre, puis, après la révélation de l'affaire par la presse étatsunienne, la légitimation de l'action américaine par une succession d'accords « Swift » en 2006 et 2007, illustrent bien ce processus de construction de la structure impériale.

Les dernières péripéties, autour de la signature de l'ultime accord de transfert des données financières vers les *USA*, d'abord le rejet du texte¹⁵, puis son

14 Carl Schmitt, *Théologie politique*, Gallimard, Paris, 1998, p. 15.

15 L'assemblée plénière du Parlement européen à Strasbourg a refusé, le 11 février 2010, de ratifier l'accord « Swift » signé par la Commission européenne avec les autorités étatsuniennes.

acceptation par le Parlement européen¹⁶, nous rappelle le rôle central joué par les matières pénales dans la formation de la souveraineté des Etats, mais aussi de celle de l'UE et de la structure politique impériale dans laquelle elle s'insère. L'intervention du Parlement européen dans la procédure de décision nous confirme que c'est bien de la question de l'hégémonie étasunienne sur les populations de l'ancien continent qu'il s'agit et non de l'exercice d'un simple rapport de domination.

Le processus d'acceptation des exigences américaines par les institutions européennes traduit fidèlement une différence entre les deux parties, UE et USA, en ce qui concerne les modalités d'insertion de l'UE dans une structure politique mondiale sous direction étasunienne. Les Européens veulent envoyer eux-mêmes les informations réclamées par les autorités étasuniennes et restent ainsi fidèles à la problématique de la servitude volontaire. L'exécutif américain exige d'avantage : pouvoir se servir lui-même sur le sol de l'ancien continent et n'avoir plus à donner de justifications, même les plus abstraites et les plus invraisemblables, comme celles qui entrent dans le cadre de « *la lutte contre le terrorisme* ».

Si les Européens restent dans un schéma classique, distinguant domination et hégémonie, pour les autorités américaines le rapport de domination doit produire automatiquement le consentement de ceux sur lequel il s'exerce. Domination et hégémonie se confondent.

Tout abandon européen est ainsi automatiquement suivi de nouvelles exigences étasuniennes. L'accord Swift a peine signé, l'administration américaine a annoncé son intention d'élargir son programme, de lutte non seulement contre le terrorisme, mais aussi contre toute forme de criminalité. Dans des déclarations recueillies par le *Washington Post*, elle estime que l'accord réalisé en matière de transfert des informations financières devrait être rapidement modifié, que « *ce compromis ne devrait plus être valable longtemps* »¹⁷.

16 Le Parlement a ratifié massivement, le 8 juillet 2010, la nouvelle mouture de l'accord. Ce dernier est entré en application dès le lendemain pour une durée de 5 ans, renouvelable ensuite année par année.

17 Valentina Pop, « MEPs demand explanation on US plan to monitor all money transfers », <http://euobserver.com/9/30905>

La construction d'une structure impériale repose sur l'existence d'un état d'exception permanent posé par les autorités étasuniennes, poussant toujours plus loin l'abandon de leur propre légalité par les institutions européennes.

Un transfert général des données personnelles

Comme le confirme cet article du *Washington Post*, le transfert des informations financières, ainsi que celui des données PNR des passagers aériens ne représentent pourtant qu'une première étape dans la remise générale, aux autorités américaines, de l'ensemble des données personnelles des citoyens européens. Un rapport interne écrit conjointement par des négociateurs appartenant au Ministère de la Justice, ainsi qu'au Département de la sécurité intérieure, côté américain et par le CoRePer, le groupe des représentants permanents en ce qui concerne l'Union Européenne¹⁸, annonçait déjà un accord en ce sens pour 2009. Ici, il n'est même plus fait mention d'une quelconque situation d'urgence. Il s'agit de favoriser la remise de données d'ordre administratif et judiciaire, mais aussi relatives à la « *défense du territoire* ». Le cadre n'est plus limité à la lutte contre le terrorisme. N'importe quel délit, même mineur, peut être concerné. Les négociateurs se sont déjà mis d'accord sur douze points principaux. En fait, il s'agit de remettre en permanence aux autorités américaines une série d'informations privées, telles le numéro de la carte de crédit, les détails des comptes bancaires, les investissements réalisés, les itinéraires de voyage ou les connexions internet, ainsi que des informations liées à la personne telle la race, les opinions politiques, les mœurs, la religion ...

Pour les négociateurs américains, un tel accord pourrait transformer le droit international sur l'accès aux données personnelles. Les Américains inscrivent leurs exigences dans le contexte économique. Pour eux, cet accord se présente comme « *une grosse affaire, car cela va diminuer la totalité des coûts*

18 Council of the European Union, « Note from Presidency to Coreper, final report by EU-US High Level contact Group on information sharing and privacy and personal protection », 9831/08, Brussels 28 May 2008, http://ec.europa.eu/justice_home/tsj/privacy/news/docs/report_02_07_08_en.pdf

pour le gouvernement US, dans l'obtention des informations de l'Union européenne »¹⁹.

L'enjeu n'est pas de pouvoir transmettre ces données aux autorités américaines, ce qui est déjà largement réalisé, mais de pouvoir légalement les remettre au secteur privé. Il s'agit de supprimer tout obstacle légal à la diffusion des informations et de garantir des coûts les plus bas possibles. Il faut avant tout assurer la rentabilité du marché.

Si ce projet voit le jour, un nouveau pas sera franchi dans la reconnaissance européenne de la législation *US* en la matière, et ainsi dans l'intégration du vieux continent dans le grand marché des données personnelles initié par les autorités américaines.

Les négociateurs européens ont abandonné leur propre légalité en ce qui concerne la nécessité d'un contrôle indépendant et ont accepté les critères américains. Ils admettent que le pouvoir exécutif se surveille lui-même, en considérant que le système de contrôle interne du gouvernement *US* offre des garanties suffisantes. Ils ont accepté que les données concernant « *la race* », la religion, les opinions politiques, la santé, la vie sexuelle, soient utilisées par un gouvernement, à condition « *que les lois domestiques fournissent des protections appropriées* ». Mais cet accord ne définit pas clairement ce qui peut être considéré comme « *protection appropriée* », suggérant par là que chaque gouvernement pourrait décider lui-même s'il respecte ou non cette obligation.

Les seuls problèmes qui subsistent portent sur les possibilités de recours des ressortissants européens devant les tribunaux américains, auxquels seuls les citoyens *US* et les résidents permanents ont droit. L'administration *US* refuse, arguant qu'il est possible d'intervenir par le biais de procédures administratives. Dans les faits, les possibilités de recours sont aussi quasiment inexistantes pour les citoyens américains. L'enjeu est de faire abandonner aux Européens leurs propres règles pour adopter les procédures américaines et assurer ainsi une unification unilatérale du droit.

19 Charlie Savage, « U.S. and Europe Near Agreement on Private Data », *The New York Times*, June, 28, 2008.

Un espace transatlantique « de liberté, de sécurité et de justice »

Le transfert des données personnelles des citoyens européens n'est qu'un élément d'une volonté commune de créer un espace transatlantique de contrôle des populations. Un rapport secret, conçu par des experts de six Etats membres, a établi un projet de création d'une aire de coopération transatlantique en matière « de liberté, de sécurité et de justice », d'ici 2014. Il s'agit de réorganiser les affaires intérieures et la Justice des Etats membres « en rapport avec les relations extérieures de l'Union européenne », c'est-à-dire essentiellement en fonction des relations avec les Etats-Unis²⁰.

Plus encore que le transfert des données personnelles et la collaboration des services de police, processus déjà largement réalisé, l'enjeu de la création d'un tel espace consiste dans la possibilité, à terme, de la remise des ressortissants de l'Union aux autorités étasuniennes. Rappelons que le mandat d'arrêt européen²¹, qui résulte de la création d'un « espace de liberté, de sécurité et de justice » entre les Etats membres, supprime toutes les garanties qu'offrait la procédure d'extradition. Le mandat d'arrêt repose sur le principe de reconnaissance mutuelle. Il considère comme immédiatement conforme aux principes d'un Etat de droit, toutes les dispositions juridiques de l'Etat demandeur. L'installation d'une telle aire de coopération transatlantique ferait que l'ensemble de l'ordre de droit étasunien serait reconnu par les 27 et que les demandes américaines d'extradition seraient, après de simples contrôles de procédure, automatiquement satisfaites.

Or aux Etats-Unis, le *Military Commissions Act*²² de 2006 permet de poursuivre ou d'emprisonner indéfiniment toute personne, désignée comme ennemi

20 Report of the Informal High Level Advisory Group on the Future European Affairs Policy (Future group), « Freedom, security, privacy. European Home Affairs in a Open World », June 2008, p. 10, paragraph 50, http://www.telegraph.co.uk/telegraph/multimedia/archive/00786/Read_the_full_EU_re_786870a.pdf

21 Lire : « Les faux semblants du mandat d'arrêt européen », *Le Monde diplomatique*, février 2002.

22 S.390 *Military Commissions Act of 2006*, <http://www.govstrak.us/bills.text/109/s/s3930.pdf>

par le pouvoir exécutif. Cette loi concerne les citoyens américains, mais aussi tout ressortissant d'un pays avec lequel les USA ne sont pas en guerre. On est poursuivi comme « *ennemi combattant illégal* », non pas sur des éléments de preuve, mais simplement parce qu'on est nommé comme tel par le pouvoir exécutif. Les Américains, inculpés sur cette base, devaient être déférés devant des juridictions civiles²³. Cela n'a jamais été le cas des étrangers qui peuvent être jugés devant des « *commissions militaires* », des tribunaux spéciaux qui n'accordent aucun droit à la défense et suppriment toute séparation des pouvoirs²⁴.

La notion « *ennemi combattant illégal* » est devenue « *ennemi belligérant non protégé* »²⁵ en 2009. Le changement apparaît cosmétique, car l'essentiel demeure : l'inscription de la notion d'ennemi dans le code pénal et ainsi la fusion du droit pénal et du droit de la guerre. Cependant, l'attribut « *belligérant* » caractérisant la notion d'ennemi élargit le champ de l'incrimination. Celle-ci ne porte plus uniquement sur des combattants, mais sur « *des personnes qui sont engagées dans un conflit contre les USA* ». La nouvelle définition permet ainsi de s'attaquer directement à des individus qui posent des actes ou émettent des paroles de solidarité vis-à-vis de ceux qui s'opposent à l'armée étasunienne ou simplement à la politique guerrière du gouvernement.

Ces deux lois, de portée internationale, n'ont été contestées par aucun gouvernement étranger. Un des enjeux d'un « *espace de sécurité, de liberté et de justice* » transatlantique serait la remise d'Européens dans le cadre de ces législations.

23 Aujourd'hui l'obligation de juger les Américains, arrêtés dans le cadre de la lutte contre le terrorisme, devant des Cours civiles n'existe plus. Le 31 décembre 2011, le président Obama a signé le *National Defense Authorization Act of 2011*. Cette loi autorise explicitement la détention indéfinie, sans procès et sans inculpation, de citoyens étasuniens suspects de terrorisme par le pouvoir exécutif.

24 Lire : « 'Enemy Combatant' or Enemy of the Government », *Monthly Review*, vol. 59 n°4, septembre 2007.

25 Formellement il s'agit du *Military Commissions Act of 2009*. Il s'agit du Titre XVIII du *National Defense Authorization Act for Fiscal Year 2010*, <http://www.defense.gov/news/commissionsacts.html>

Les Etats-Unis désirent que l'extradition de ressortissants européens, vers leur pays, soit dépourvue de tout contrôle politique ou judiciaire. Un début de mise en œuvre de cette volonté politique a été opéré avec la signature des accords, d'extradition et de coopération judiciaire, de 2003. Le texte²⁶ ne permet pas de saisir jusqu'à quel point cet objectif est rencontré. En effet, il ne règle rien concrètement. Il n'est que la partie émergée d'un *iceberg* de négociations tenues secrètes. Les modalités d'application en détermineront la portée réelle. L'accord est d'ailleurs construit de manière telle que les autorités américaines puissent exercer des pressions, afin que les Constitutions ou des décisions judiciaires européennes ne fassent pas obstacle face à leurs exigences²⁷.

La possibilité de se faire remettre un ressortissant européen, ainsi que de le juger par des commissions militaires en dehors de toute contrainte qu'impose un Etat de droit, donne à l'appareil judiciaire américain une place particulière dans le maintien de l'ordre mondial. Cet accord représente un pas supplémentaire dans la mise en place d'une structure impériale. Il constitue le moment où les pays européens abandonnent le pouvoir d'assurer la comparution de leurs ressortissants selon les garanties légales qu'ils se sont données, au profit de celles d'un Etat national particulier, et dans les conditions fixées par lui.

La possibilité d'installer une procédure de mandat d'arrêt entre les *USA* et l'UE, en lieu et place de la procédure d'extradition, ne conduit pas nécessairement à la réciprocité des engagements. Le traité d'extradition, signé en 2003 entre les *USA* et la Grande-Bretagne²⁸, donne un bon aperçu de ce que pourrait être un futur mandat d'arrêt entre les *USA* et l'UE. Ce traité établit une dissymétrie complète entre les deux parties. Une demande d'extradition en provenance de Grande-Bretagne doit toujours fournir des éléments de preuve établissant une « *cause probable* », c'est-à-dire être basée sur une présomption raisonnable que la personne réclamée a commis une infraction. Les Etats-Unis,

26 Conseil de l'Union européenne, 8295/1/03, REV.1, 2 juin 2003.

27 Article 16, « Projet d'accord entre l'Union européenne et les Etats-Unis d'Amérique en matière d'extradition et d'entraide judiciaire », Conseil de l'Union européenne, ST 8295/1/03 rev. 1, 2 juin 2003.

28 http://www.opsi.gov.uk/acts/acts2003/ukpga_20030041_en_1

quant à eux, sont dispensés de fournir ces informations, la parole de l'autorité américaine suffit.

Populations européennes sous souveraineté étasunienne

Nous effectuons une distinction entre le contrôle étasunien de la souveraineté extérieure des pays européens et l'exercice d'une souveraineté américaine directe sur les populations de l'UE. Cela permet de séparer l'existence historique des Etats-Unis, comme superpuissance, de la mise en place d'une structure impériale sous direction étasunienne.

Ce qui construit l'organisation impériale n'est pas tant la puissance d'une nation particulière, les Etats-Unis, que l'abandon à celle-ci, par les Etats européens, de leurs prérogatives régaliennes sur leurs propres populations.

L'installation de cette nouvelle forme d'organisation politique apparaît à la fois comme résultante de la décomposition de la forme nationale de l'Etat par la mondialisation économique et comme condition de l'installation de nouveaux rapports de propriété.

La coopération policière entre les Etats-Unis et l'Union européenne, c'est-à-dire l'organisation des différentes polices européennes par le *FBI* à partir de la fin des années 80, s'articule à la « *gouvernance* » mondiale, c'est-à-dire à l'organisation horizontale du capital qui transcende les frontières nationales. La phase actuelle, celle qui inscrit, dans le droit, la souveraineté directe des autorités américaines sur les populations de l'ancien continent procède, non seulement à une unification du droit des deux côtés de l'Atlantique, mais surtout à une légitimation de l'hégémonie du droit américain sur le sol européen.

Pour le système juridique étasunien, les données personnelles ne sont pas des attributs de l'individu et ne doivent pas faire l'objet de mesures particulières de protection. Elles peuvent être immédiatement transformées en marchandises. L'hégémonie du droit américain sur le sol européen est ainsi, pour les entreprises européennes, le moyen le plus simple d'imposer de nouveaux rapports de propriété fondés sur la dépossession de soi, sur la mise sur le marché des attributs de la personnalité. Ainsi, l'installation d'un « *espace de sécurité, de liberté et de justice* » transatlantique pour 2014 apparaît comme

la condition de la mise en place d'un grand marché transatlantique²⁹ en 2015. Il s'agit là de la concrétisation d'un projet de quinze années, porté aussi bien par les institutions européennes, dont le Parlement³⁰, que par l'exécutif et le Congrès des Etats-Unis.

29 Communication de la Commission au Conseil, au Parlement européen et au Comité économique et social européen, « Un partenariat UE/Etats-Unis renforcé et un marché plus ouvert pour le 21^e siècle », COM(2005) 196 final, Bruxelles, 18 mai 2005.

30 Parlement européen, « Résolution du Parlement européen sur les relations transatlantiques », B6-0280/2008, le 28 mai 2008.

LECTURES FÉC L N B E ?

L'une revient de l'enfer et l'autre renonce au paradis

Henri GOLDMAN, *Deux ou trois choses de Sonia et du monde*,
Récit, Liège, Les territoires de la mémoire, 2010.

*« Tu n'opprimeras point l'étranger, Israël, car vous avez été
étrangers dans le pays d'Égypte »
Exode, 23, 9.*

C'est l'histoire à deux mains, le témoignage d'une rescapée auprès de la Fondation Auschwitz, Sonia Wassersztrum et la glose de son fils Henri Goldman. L'une et l'autre résolument engagés, dans une histoire commune d'allure autant kantienne que marxiste, militante au parti communiste de Belgique et Henri à la quatrième internationale. A son arrivée en Belgique en 1938, Sonia prend sa carte du syndicat socialiste et participe activement à Solidarité juive. Elle entre au parti communiste de Belgique en 1942, parti « qui fut le principal animateur de la Résistance et singulièrement de la résistance juive »¹. Son engagement se densifiera après la guerre, période où les lignes de militance vont davantage partager les Sionistes et les Communistes :

1 Les citations en graphie italique, sauf mention contraire, sont toutes tirées de l'ouvrage recensé.

« *les Juifs communistes, habitués à être pourchassés à la fois comme Juifs et comme communistes, sortirent grandis de la guerre... A l'aube de la naissance de l'Etat juif, le sionisme trouva dans le communisme d'après-guerre un allié inattendu... Puis le vent tourna. Staline tonna contre les autorités de Tel-Aviv coupables selon lui de préférer le giron américain* »². Les *Golden Sixties* aidant et l'ascenseur social montant à plein, beaucoup de militants se détournèrent du communisme, ce qui ne fut pas, bien au contraire le cas de Sonia, militante communiste, impliquée, comme bon nombre de membres de Solidarité juive dans la fondation du Mouvement contre le racisme, l'anti-sémitisme et la xénophobie (MRAX) et de l'Union des progressistes juifs de Belgique (UPJB).

Un livre à deux voix

L'une revient de l'enfer nazi et l'autre renonce à l'eschatologie marxiste sommaire, tous les deux engagés dans un combat sans faille pour la dignité humaine, combat dans lequel la mère transmet le témoin au fils qui le porte bien haut. Livre à deux voix, la mère raconte sa vie depuis la ville polonaise de Lukow où elle est née jusqu'à la reprise de la vie militante à Bruxelles au retour d'Auschwitz. Le fils commente, prolonge, tissant des reprises avec cette anxieuse question : est-ce que l'histoire va repasser les plats ? Le commentaire filial, empreint de respect et pudique, recadre et éclaire le lecteur et contextualise sans étouffer la voix maternelle. Les dernières lignes de l'ouvrage valent bien une citation intégrale : « *A toi toute seule, Sonia, tu leur rappelleras que les nôtres ne se sont pas laissés conduire à l'abattoir comme des moutons. Décidément, mameshi, tu n'arrêteras jamais de militer. Je reste en deuxième ligne, en cas de besoin* ».

Le sacré noir

Il est des livres dont l'approche est malaisée, le propos est trop abstrait ou ses suggestions ne se laissent aborder autrement que par connivence indicible avec leur part de mystique ou de poésie située hors du texte. La difficulté d'en rendre compte est ici d'un autre ordre car elle a trait à l'enfer et à la prophétie, l'intime effleuré, mère et fils cimentant dans « l'extimité » ce commen-

2 Henri Goldman, « Sionisme : un étendard ou un épouvantail ? », in *Mouvements*, La Découverte, n° 33-34, mai-juin 2004.

taire politique d'une histoire d'hier qui vaut prophétie pour demain et fournit de solides raisons d'agir aujourd'hui.

Les théoriciens du sacré, comme Roger Callois et Georges Bataille ont bien évoqué les deux faces du sacré, le faste et le néfaste. Il s'agit ici, que l'on baptise cet enfer du nom de judéocide ou de *shoah*, d'un point de non-retour de la civilisation européenne, grande donneuse de leçons à l'humanité et qui agite encore ses vains oripeaux droidelhomistes, bien vite rangés au placard quand il faut vendre des armes à ceux que la logorrhée humaniste avait rhétoriquement disqualifiés.

Comment sortirons-nous de cette disqualification historique ? Les Nazis sont les hommes les plus tristes de la terre et le foyer de ce livre est ce noir enfer des hommes tristes, ce temple laïc inversé où des hommes sont morts, d'autres ont lutté pour survivre, où les plus grandes des tristesses ont infligé aux autres les plus insondables souffrances quand l'atroce du négatif historique sert d'instituteur moral pour les générations montante on ne sait vers quoi. Sonia est revenue de cet immonde-là. Immonde dont on a échoué à rendre raison, immonde bientôt relayé et précédé et suivi par les goulags, avec Margaret Buber-Neumann qui passe de l'un à l'autre.

Le livre fait récit de ce sacré noir, à l'infigurable, Sonia qui en échappe avec une volonté de vivre illustrant ce montage ternaire bien présent dans le récit biblique et dans l'aventure romanesque anglo-saxonne : au départ, un moment de fusion heureuse, la plongée dans l'enfer et le salut par transfiguration, par une action décidée qui sauve et redonne sens. Mais la descente a été trop loin pour celui qui commente ce livre, et trop loin pour ses mots à elle. Mais la remontée est source de joie féconde car le même récit articule la tristesse immonde vaincue par la joie de vivre couplée avec la raison universaliste engagée.

Le maintien du servage

Ce dont il est question dans le commentaire du fils, c'est de l'hospitalité à ne pas refuser et du maintien du servage médiéval. Les « citoyens » blancs du Nord peuvent voyager et s'établir partout sur la planète avec l'eurodollar comme visa. Les gens du Sud sont asservis à demeure et les bons raison-

neurs jouent leur petit Créon en justifiant l'injustifiable du néo-servage sous des couverts de réalisme politique dont ils ont décidé, on ne sait par quel éclairage, le tempo et l'ampleur de la générosité concédée. Le *mantra* socialiste « *les associations sont les chevaux légers de l'action de l'Etat* » a transformé cette masse de manœuvre asservie en clubs de chevaux de trait sans doute fort légers. La protection de la sécurité sociale a décidément bon dos.

Il faut pour la thérapie des récits radicaux, qui reprennent à la racine et montrent comment les pratiques inhospitalières s'enracinent et se légitiment dans l'Etat sous couvert de réalisme social. Il faut une reprise de ces récits et ce journal à deux voix, la voix de la mère qui fait récit et la voix du fils qui en resitue les enjeux pour le lecteur contemporain à partir d'une esquisse pudique de son engagement résolu, qui prend ses raisons d'agir dans l'amour et l'admiration pour sa mère. « *Les pères ont mangé des raisins verts et les dents des fils en furent agacées* »³ certes, mais ici, ce sont les raisins de la colère maternelle qui donnent au fils une solide denture de combattant pour la dignité et la justice.

Hier annonce-t-il demain ?

Henri Goldman, glosant sur le témoignage maternel, resitue l'ampleur du drame à trois volets : l'année passée dans l'enfer d'Auschwitz, l'exil et le déracinement qui le précède, de Lukow et du *Yiddishland* polonais à Uccle, et la destruction de sa famille. Le récit maternel s'arrête sur une incompréhension dont nous avons peine à sortir : « *Et puis, d'un autre côté, tous ces hommes, ces Allemands, Paul Touvier et les autres, n'avaient-ils pas eux aussi une femme et des enfants ? Mais ils contribuèrent tout de même à en massacrer. Et ça, je ne peux pas le comprendre. Je ne sais pas...* ». Nous non plus.

La xénophobie, le parçage des sans-papiers dans des prisons qui ne disent pas leur nom, la racisation des immigrés de confession islamique et le sabotage organisé des Assises de l'interculturalité annoncent-ils et prophétisent-ils le retour de l'innommable ? Comment ce qui fut hier peut-il s'annoncer à nouveau par symptômes ? Le fils en quelque sorte, dans un dialogue mémoriel,

3 Ezéchiél, XVIII, 2.

répond pour la mère à cette question : certes, « *plus jamais ça* » mais on a comme l'impression que le « ça » revient : les interdictions professionnelles dont souffrent les Juifs en Pologne dans l'entre-deux-guerres laissent-elles présager aujourd'hui un accroissement des licenciements professionnels pour les femmes portant le voile ? Femmes juives, retirez vos perruques, femmes immigrées, musulmanes ou non, retirez votre foulard, cachez ce sein supposé étandard que je ne saurais voir⁴, vous aurez une place aux chemins de fer et pas d'expulsion, ou embauche dans telle association vouée à l'interculturalité mais qui ne tolère pas le port du foulard en son sanctuaire, on croit rêver.

Henri Goldman nous indique que l'accueil de sa mère en Belgique, alors que les pogroms battent leur plein en Pologne, résulte de l'aide d'employés communaux sans doute plus mondialistes et plus hospitaliers que l'actuelle politique d'accueil qui enferme des citoyens innocents sans jugement. Aujourd'hui, Sonia se serait sans doute retrouvée en centre fermé, comme l'héroïne du superbe film *Illégal* d'Olivier Masset-Depasse. Et puis, précise Goldman, « *le vocabulaire de la modernité démocratique (égalité hommes-femmes, droits des homosexuels) se vit d'un coup récupéré pour alimenter une hostilité sourde à l'égard des populations musulmanes d'origine immigrée...La lutte contre l'islamo-gauchisme vint remplacer celle contre le judéo-bolchévisme de l'entre-deux-guerres, sans que ses nouveaux protagonistes ne s'avisent de ce parallélisme troublant* ».

Une autre inquiétude a trait aux sorties des Egyptes qui deviennent bien rapidement des entrées dans les camps. Deux lectures, précise Henri, rivalisent : « *la lecture nationaliste affirme* : 'Nous n'accepterons plus jamais d'être réduits en esclavage...nous serons forts et mieux armés que nos ennemis et, s'ils nous résistent, ce sera leur tour de subir ce que nous avons subi...'. *La lecture universaliste répond* : 'Nous qui savons ce que c'est de vivre en esclavage, nous n'accepterons plus jamais qu'aucun peuple ne connaisse ce malheur. Et nous nous engageons particulièrement à ce que ce ne soit jamais de notre fait' ». Mais cet universalisme militant, désencastré en quelque sorte hors du judéocide, doit faire droit aux bagages invisibles qu'emportent les

4 Sur la question du voile et des néo-puritains, lire le merveilleux petit livre de Bruno Martens, *Les guerres puritaines*, Paris, l'Harmattan, 2011.

immigrés et les sans-papiers. Et ce dialogue interculturel à peine ébauché vient butter sur une laïcité apeurée qui refuse à tout le moins de s'assumer comme communautarisme majoritaire.

Un engagement pour l'universel

A la sortie des camps, Sonia confirme les propos de Primo Levi : « *Au début, on ne parlait pas. Parce que personne ne nous croyait. Moi-même, je me demandais parfois si tout cela avait bien été réel. Alors, quand j'avais la boutique et qu'on me demandait si j'avais souffert, je répondais que non, que j'étais dans un très bon hôtel* ». La leçon que nous livre Sonia est juste et simple quand on lui demande ce qu'il faut faire pour que de pareilles choses n'arrivent plus : « *D'abord, il ne faut pas s'endormir sur ses lauriers. Tout le monde a minimisé le nazisme en Allemagne jusqu'en 1933. Il ne faut pas reproduire cette erreur en Belgique quand on voit qu'il existe encore une extrême-droite, le Vlaams Blok à Anvers et le Front national en France... Il ne faut pas attendre que cela se développe, que d'agneaux ils deviennent des ours... C'est cela le message. Et cela passera par l'éducation* ».

Henri, commentant le récit maternel, reste pudique sur cette extraordinaire volonté de vie qui est simultanément affirmation de la dignité humaine. Il sait que le récit n'expose pas, il en vient à le regretter, la souffrance de l'exil ni la perte, la destruction quasi-complète de la parenté. Mais le pays des hommes tristes n'a pas eu raison de la fille joyeuse de Lukow. Elle a survécu et s'est empressée de réaffirmer, en créant du lien associatif, la joie de l'être ensemble et de l'engagement pour un avenir joyeux. Les survivants sont parfois des femmes et des hommes de la super-vie au-delà de la survie.

Ni le récit, ni le commentaire pudique n'informent sur la mise en histoire du fils, sur la mise en orbite d'un combattant qui a souvent raison trop tôt, trop vite, trop clair et trop bien pour les demi-médiocres qui sont entrés en gauche comme on entre à l'administration. La Belgique est un pays sans beaucoup d'histoire. En oubliant nos crimes, on en oublie nos vertus. La gauche belge n'a jamais fréquenté ou si peu la spiritualité et se souvient peu de ses extraordinaires combattants : on a eu nos affiches rouges mais elles ont servi après la guerre dans les cabinets. La cause finale du socialisme trouve davantage sa raison en banlieue. Cette apothéose post-urbaine vaut bien toutes les tra-

hisons possibles pourvu qu'elles soient enrobées de réalisme à second volet pleurnichard.

Militance à gauche et spiritualité mondiale

Sans doute, et c'est une autre leçon du livre, n'est-il plus possible d'être réellement de gauche quand on ne s'engage pas pour une solidarité dilatée, à l'échelle de l'Europe certes, mais qui s'ouvre à la solidarité mondiale. Se sentir citoyen du monde, prochain des lointains, c'est une ouverture spirituelle incomparable. Edouard Delruelle postfaçant le livre indique que « *le monde de Sonia n'est plus* » et il critique au passage fort légèrement la philosophie de l'action interculturelle. Il a cependant bien raison de relever cette double disparition : accaparement du signifiant cosmopolite « *Auschwitz* » pour en faire un ciment de l'identité juive virant au sionisme, et montée en force des identités postcoloniales et migrantes. Si Sonia était et reste dans nos mémoires une héroïne kantienne, son fils est confronté – et il milite avec une rare pertinence – à la définition problématique du vivre ensemble dans le cosmopolitisme « *libéral* »⁵ qui se nourrit paradoxalement des soubassements de la philosophie communautarienne.

Ces philosophes communautariens prétendent, peut-on leur donner entièrement tort, que nous ne pouvons être moraux et agir qu'à plusieurs, que notre identité se découvre plus qu'elle ne s'invente et Sandel précise : « *Dans notre vie publique, nous sommes plus contraints mais moins impliqués que jamais auparavant. C'est comme si le moi désengagé postulé par l'éthique libérale, était devenu réalité et se découvrirait moins libéré que réduit à l'impuissance, pris dans un réseau d'obligations et d'engagements auxquels il n'a nullement souscrit et qui, de surcroît, ne sont plus médiatisés par ces identifications communes ou ces définitions de soi chaleureuses qui les rendaient supportables* »⁶. L'universalisme abstrait vole en myriades communautaires et le phi-

5 « Libéral » au sens anglo-saxon : insistance sur les libertés individuelles, lutte contre la droite religieuse fondamentaliste et engagement pour un Etat social-démocrate, sans doute plus distributif avant la course (égalité des chances) que redistributif pour les écopés et les expulsés de la concurrence sociale et professionnelle.

6 Michael Sandel, *Le libéralisme et les principes de justice*, Paris, Seuil, 1999, dans Pierre Ansay, *Nouveaux penseurs de la gauche américaine*, Bruxelles, Couleurs livre, 2011.

losophe qui voulait être roi n'y retrouve pas ceux qu'il aimerait être ses petits et ça le rend malade. On n'échappera pas à une solide dose de philosophie communautarienne pour devenir les libéraux de gauche que la raison nous promet comme seul avenir possible.

Séparation de l'action et de la pensée

Si nous sommes au monde, que peuvent nous apprendre le récit de Sonia et la glose filiale ? La gauche théorique n'a jamais été aussi florissante dans un monde où la droite pratique triomphe partout. Les penseurs les plus futés rivalisent à souhait pour trouver tous les péchés du monde au capitalisme. Mais l'action ne suit pas parce que la gauche qui agit ne lit pas et la gauche qui lit n'agit pas ; et n'évoquons pas, par charité, celle qui feint de nous diriger. Il manque de raisons d'agir puisant leur dynamisme dans les actions de terrain mais surtout manquent ces aller-retour entre l'action et la pensée, entre l'éprouvé, le comprendre et l'agir.

L'élite de la gauche européensante – doit-on lui donner tort ? – mène des combats d'arrière-garde dans les enceintes mondiales du capitalisme *high-tech* dont elle singe les postures et incube les valeurs. Qu'y a-t-il comme raisons communes pratiques entre le Strauss-Kahn d'avant le « *troussage de boniche* »⁷ et ses émules belges qui s'autoproclament schizophréniquement les hérauts de la gauche, pensant « *sur la gauche, par la gauche et pour la gauche* »⁸ et les chômeurs de Charleroi ou de Courbevoie ? La rhétorique publicitaire, la disparition progressive de l'association indépendante euthanasiée par le socialisme, le virage à droite-toute de la presse rendent ces médiations fort malaisées, voire impossibles. Combattre pour les idées comme le fait Henri Goldman est une réponse obstinée, intelligente qui s'inscrit dans la prise de relais de la dynamique maternelle, quels que soient par ailleurs les désaccords qui affleurent, formulés dans la postface par Edouard Delruelle, « *l'exil transcendantal qu'exalte aujourd'hui une certaine idéologie ethno-bo-*

7 L'expression respectueuse est de J-F. Kahn ...

8 Lire ou à tout le moins feuilleter Bruno Liebharg, *Rénover la gauche en Europe*, Bruxelles, Luc Pire, 2008.

bo permet de légitimer à peu près n'importe quelle affirmation identitaire, au nom du sacro-saint 'droit à la différence' ».

Pas de paradis en vue

Il n'est pas question de légitimer quoi que ce soit qui s'annonce, mais d'être hospitalier à la différence et de présumer, jusqu'à plus examiné et soupesé, que toutes les cultures sont d'égale valeur. L'avenir commun est imprévisible dans ses hybridations et le libéralisme politique est compatible avec l'octroi de droits spécifiques pour certaines minorités⁹ : « *une société libérale se singularise en tant que telle par la manière dont elle traite ses minorités, y compris celles qui ne partagent pas les définitions publiques du bien et par-dessus tout par les droits qu'elle accorde à tous ses membres* »¹⁰. Il s'agit bien en effet, de renoncer au paradis, autant théorique que pratique, pour éviter le retour de l'enfer. Ce qui s'annonce certes négativement est le retour de la barbarie, dont l'histoire de Sonia nous a fourni de sinistres épures, mais ce qui pourrait s'annoncer positivement reste encore de l'ordre de la poésie et de l'imprévisible, du tâtonnement. La gauche activiste est bien divisée. Ne pas avoir peur, la crainte est une passion triste ; mais l'espoir, rappelait Spinoza, est une passion joyeuse doublée d'une vertu politique.

Pierre ANSAY

9 Lire notamment Wil Kymlicka, *La citoyenneté multiculturelle*, Montréal, Boréal, 2001.

10 Charles Taylor, *Multiculturalisme et démocratie*, Paris, Flammarion, 2009.

Les *Cahiers Marxistes*
sont déposés
dans les librairies suivantes

- AGORA Louvain-la-Neuve
Agora, 11 - 1348 Louvain-la-Neuve
- A LIVRE OUVERT
Rue St Lambert, 116 - 1200 Bruxelles
- LA DERIVE
Grand'Place, 10 - 4500 Huy
- LIBRAIRIE FILIGRANES
Av. des Arts, 39 - 1000 Bruxelles
- SHOP 171 vzw-asbl
Bd. Lemonnier, 171 - 1000 Bruxelles
- LIBRAIRIE ANDRE LETO
Rue d'Havré, 35 - 7000 Mons
- LIBRAIRIE ENTRE-TEMPS (Centre culturel Barricade)
Rue Pierreuse, 19/21 - 4000 Liège
- LIBRIS - TOISON D'OR Espace Louise
Av. de la Toison d'Or, 40/42 - 1060 Bruxelles
- POINT VIRGULE
Rue Lelièvre, 1 - 5000 Namur
- PRESSES UNIVERSITAIRES DE BRUXELLES
Av. Paul Héger, 42 - 1050 Bruxelles
- TROPISMES
Galerie des Princes, 11 - 1000 Bruxelles
- WALLONIE - BRUXELLES
Rue Quincampoix, 46 - F - 75004 Paris

REVUE BIMESTRIELLE

ISSN: 0591-0633

Editeur responsable: Pierre Gillis
6, N-D Débonnaire
7000 - Mons

Production, propriété & copyright : FREE, mouvement
d'éducation permanente non reconnu par la Communauté française
Membre de l'Association des Revues scientifiques et culturelles

Dépôt: Bruxelles X

8 EUR