

AU CREUX DU RÊVE

Travail et identité, au féminin, dans quelques récits d’A. Rivaz et de F. Bon¹.

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL
Universidade de Aveiro/ILC
hlaurel@ua.pt

Résumé : Le rêve et le travail s’allient comme références identitaires de bien des personnages féminins qui peuplent l’univers romanesque d’Alice Rivaz et de François Bon, deux auteurs en provenance de contextes littéraires éloignés. Nous nous attarderons dans cet article sur des expériences de travail, au féminin, situées entre les années qui précèdent la deuxième guerre mondiale et la contemporanéité.

Mots-clés: rêve - identité féminine – travail - Alice Rivaz - François Bon

Abstract: Dreams and work become important identity references for the female characters of Alice Rivaz and François Bon, two novelists with different literary and cultural backgrounds. This article will focus on women at work from the Second World War to contemporary times.

Keywords: dream - female identity – work - Alice Rivaz - François Bon

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de L’Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l’Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação » (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

On rêve, toujours.
Leslie Kaplan, *L’excès-l’usine*, 1982

Les deux notions – rêve et travail – semblent, à première vue, incompatibles. Nous constatons cependant qu’elles coexistent en tant que référence identitaire dans l’univers romanesque féminin de deux écrivains dont les contextes littéraires et culturels n’auraient pas, dans l’immédiat, autorisé le rapprochement. Appartenant, effectivement, à des générations distinctes, et tout en pratiquant des formes de militantisme que leur écriture dénonce autrement, Alice Rivaz (1901-1998) et François Bon², écrivains contemporains, accordent une place importante de leur œuvre à l’expérience du travail, au féminin. La mise en situation des personnages féminins face à leur expérience du monde du travail est, dans leur œuvre respective, fortement redevable à l’attention que chacun de ces romanciers porte à l’énoncé de leur imaginaire. Un imaginaire qui conditionne le tracé de leur portrait identitaire. L’expérience du monde du travail est sans doute vécue différemment par les personnages féminins dans l’œuvre des deux romanciers. Pourtant, cette expérience n’a pas ôté la présence du rêve dans leurs options ou engagements professionnels. L’analyse de leur expérience nous aidera à mieux comprendre quelques changements opérés dans ce domaine entre les années qui précèdent la deuxième guerre mondiale et la contemporanéité.

L’attention au monde du travail a particulièrement convoqué la littérature depuis le XIX^{ème} siècle ; la production littéraire en est particulièrement féconde, avec ses deux figures de proue, Balzac et Zola. Le premier, dont le vaste ensemble de *La Comédie Humaine* saisit le passage de la société provinciale à la société parisienne et

² Les deux auteurs seront désormais désignés par AR et FB, respectivement.

préindustrielle, et le second, dont le projet des *Rougon-Macquart* ouvre la littérature à l’univers industriel. Un univers qui ne cessera d’intéresser les écrivains au long du XX^{ème} siècle³, attentifs aux profondes mutations et aux formes de résistance plurielles que traversent les sociétés contemporaines, confrontées à de nouvelles valeurs et à de nouveaux enjeux. Des critiques littéraires le constatent, le retour au réel devient une constante dans la littérature de la fin du XX^{ème} siècle et des premières années du XXI^{ème} siècle. Parmi ces critiques, Baetens et Viart en dressant les « états du roman contemporain », soutiennent que :

Depuis le début des années Quatre-vingt, le roman français est entré dans une période de profonds renouvellements. Le déclin d’une certaine littérature de recherche semble donner lieu à la recherche d’une littérature nouvelle, qui ne s’interdit plus le plaisir du récit, l’expression du sujet ni la confrontation avec le réel (Baetens & Viart, 1999: 3)

et que « la controverse la plus vive qui semble dessiner une ligne de fracture dans le champ littéraire est bien celle du ‘retour du sujet’ » (*idem*: 6).

Or, c’est justement en tenant compte de « l’expression du sujet » et de sa « confrontation avec le réel » dans le monde du travail, dans la mesure où le rêve conditionne l’identité des personnages féminins, qu’il nous intéresse d’analyser les rapports possibles entre le rêve et le travail, dans quelques publications d’AR et de FB. Les deux romanciers ont connu de près le monde du travail. La première, comme secrétaire au Bureau International du Travail à Genève quelques années avant et après la

³L’univers industriel intéresse plusieurs écrivains contemporains, dont, entre autres, Robert Linhart, Jean Rolin ou Leslie Kaplan, dont le premier roman paraît en 1982, *L’excès-l’usine*, l’année où François Bon publie *Sortie d’usine* ; Jean Grégor publie *Jeunes cadres sans tête* en 2003 ; en 2005, Michel Houellebecq publie *Extension du domaine de la lutte*, l’année suivante ; Jean-Pierre About fait paraître *Un amour d’entreprise*, Laurent Quintreau, *Marge brute* et Bernard Mourad, *Les actifs corporels* ; en 2009, paraîtra *Mortel management*, par Christian Oyarbide. Parmi les romans écrits par des femmes qui se sont intéressées à cette problématique, *Stupeur et tremblements* (Amélie Nothomb, 1999), *Les heures souterraines* (Delphine de Vigan, 2009), *Bonjour paresse* (Corinne Meier, 2004), ou *La tyrannie de la réalité* (Mona Chollet, 2004) constituent des titres de référence. Plus récemment, Elizabeth Filhol publie *La centrale* (2011), intéressée par le monde du travail à l’intérieur d’une centrale nucléaire.

Seconde guerre mondiale⁴, FB pour avoir fait l’expérience du travail industriel. Pourtant, leur expérience personnelle ne donne pas lieu à des romans autofictionnels. La confrontation avec le réel se fait, chez les deux auteurs, par l’octroi de la parole à des personnages qui ont fait des expériences partiellement similaires à la leur. L’univers de référence diffère chez les deux romanciers; les espaces, les temporalités, les contextes qui ont marqué leurs options idéologiques et politiques également. Leur façon de le dire aussi, qui en traduit des postures différentes face au « réel ».

Le premier roman publié par FB témoigne de cette expérience. *Sortie d’usine*, publié en 1982 aux Editions de Minit, constitue le seuil d’une entrée en littérature qui répond à la tendance du retour au réel qui intéresse beaucoup de romanciers français de cette période. Une tendance que le tissu romanesque problématise. Ce passage de *Sortie d’usine* en témoigne : au beau milieu d’une description tout à fait technique sur ce qu’est un transpalette et sur son utilité pour le déplacement des matériaux à l’intérieur d’une usine, le narrateur, qui s’exprime à la première personne tout en s’identifiant à un ouvrier qui ferait lui-même le récit d’une journée de travail, en empruntant un point de vue intradiégétique, caractérise lui-même son récit ; il interpelle le lecteur, tout en démystifiant les règles du jeu ; il lui interdit clairement des attentes préconçues de sa part. La problématisation même de la situation du romancier confronté au réel d’une part, et, d’autre part, l’appel à une nouvelle posture de lecture romanesque, sont ainsi incorporées à la matière romanesque, qu’elle thématise :

⁴ Le BIT se révélant un monde clos, réservé à l’élite des fonctionnaires bureaucrates internationaux à l’image desquels AR construit maints de ses personnages romanesques. Les enquêtes qu’elle y a menées à des fins sociologiques l’ont également conduite auprès des moins favorisés, dans les quartiers pauvres de Genève ; c’est là qu’elle va rencontrer bien des « petites gens », majoritairement féminines, qui peuplent ses nouvelles ; le chômage qu’elle a elle-même connu pendant la fermeture du BIT, pendant les années de guerre, lui a révélé cette autre réalité ; les articles de survie, d’alimentation, qu’elle a rédigés pour le journal *Servir* pendant cette période de sa vie en portent témoignage (Fornerod, 1998).

Je sais bien, venant visiter une tôle d'un peu plus de mille bonshommes, peut-être vous vous seriez attendus à autre chose que le transpalette, je sais pas moi, de l'intrigue. Ben faut pas croire. Les histoires, elles restent à la porte. Et si on est là, ce serait quand même pour la croûte, faut pas l'oublier (Bon, 1982: 45).

On est là : le romancier écrit sur une réalité dont il a fait l'expérience, celle du monde du travail ; et cette réalité implique que ceux qui en font l'expérience en oublient une autre : celle « du dehors ». La coupure est nette entre les deux espaces : le dedans de l'usine – espace de la conscience du groupe – et le dehors, qui n'est que le vestibule du dedans – celui de la vraie vie, l'espace qui réapparaît dans les rêves. C'est dans l'espace clos d'une réalité réservée à quelques-uns que tient le rapport au réel vécu et dit dans ses romans. Le monde du travail en devient la « croûte » romanesque. L'univers clos de l'usine devient l'espace où tout se passe, un espace qui conditionne la vie à l'extérieur : « D'abord pourrait y avoir n'importe quoi dehors, ici on continuerait. Même en cas de guerre » (*idem*: 45). À tel point que lorsque l'usine manque, l'autre réalité, celle vers où on revenait à la fin de chaque journée, subit des changements indélébiles. L'ouvrier parti à la retraite et qui y revient « faire un tour », à « quatre ou cinq mois de ça », a bien pris « un sacré coup de vieux ». Rien n'existe en dehors de l'usine, ni après l'usine, et l'avant l'usine préfigure l'avenir de ces « gamins des écoles (...) ceux du C.E.T. » auxquels « on fait [la] visiter une fois l'an ». Ils y sont promis: « Qu'il faut pas trop leur faire peur sur ce qui les attend, normal, ils auront bien le temps de s'y faire » (*ibidem*).

La nature excessive de l'usine est bien exprimée par Kaplan : « On est dedans, dans la grande usine univers, celle qui respire pour vous » (Kaplan, 1982: 11). Dans *Sortie d'usine*, FB s'immisce dans son récit au point d'interpeller son lecteur, « du dedans », et de s'inclure dans ce « on » qui semble conduire parfois le récit tout en désignant un collectif immense, celui-là même du monde du travail qu'il partage avec ses personnages. Tel que Viart le constate, FB n'écrit pas « sur », « il écrit avec », il écrit « avec de soi », pour reprendre la formule barthésienne. Dans ce roman, leur attachement au travail soude les ouvriers à l'usine. La distance s'y accentue entre ce « on » collectif à une seule voix, soudé par un pacte vital, et les *autres*.

Ainsi se crée le sentiment d’appartenance que le licenciement ou la destruction de l’usine briseront de la façon la plus douloureuse dans le cas de *Daewoo*. Si le récit de FB refuse la distance entre le narrateur et les personnages, celui d’AR l’accentue volontiers, la romancière « préférant [se] représenter la vie des autres par l’imagination, de loin ».....Ce distancement devient pour elle le procédé qui lui permet, paradoxalement, de rester près de ses personnages, de partager leur existence, au point d’« oublier [sa] propre identité pour mieux assumer par écrit leur part d’épreuves et d’amour », n’ayant de cesse de s’exprimer soi-même, par la voix des autres : « En réalité, ai-je jamais exprimé autre chose que moi-même... ? » (Rivaz, 1984: 227) s’interroge la romancière à l’explicit de *Comptez vos jours*, partagée entre le « côté Golay », qui inspire ses choix idéologiques et laisse son empreinte civique et politique sur son œuvre, et le « côté Rivaz », qui nourrit sa vocation littéraire.

FB s’intéresse à l’espace clos de l’usine ; c’est à un autre espace clos, l’espace plus restreint du bureau (mais aussi de la maison) que s’intéresse AR. Un trait est pourtant commun à ces deux espaces : l’anonymat de ceux qui y travaillent, aux yeux de leurs employeurs. Un anonymat qui est doublement vécu par ceux qui en font l’expérience. Les ouvriers deviennent chez FB des pièces facilement remplaçables d’une machine qui ne peut s’arrêter – la « lubrification » de ces ouvriers-pièces de machine est maintes fois décrite dans ses textes. Les contrats à l’intérim y dénoncent la précarité des conditions de travail, comme le « congé payé sous table » (Bon, 1982: 30): « L’intérim un vendredi à quatre heures le chef lui a dit que c’était pas la peine qu’il se repointe le lundi matin, au revoir et merci t’avais l’air d’un brave gars, oublie pas de faire signer ton carton bonne chance » (*idem*: 49). L’anonymat entoure aussi les chefs, à peine désignés par leurs fonctions, eux aussi des pièces de machines clairement identifiées, hiérarchiquement reconnaissables à leur couleur respective :

Leur arrivée. Ils ont mis le paquet. Sept huit ils étaient bien. Chef du personnel en tête, chef de l’hygiène et de la sécurité, directeur de production, chef d’atelier. Rejoins par le sous-directeur lui - même, en costume beige, les autres en gris, marrons variés, à croire que les costards ont comme les blouses leurs hiérarchie des couleurs (*idem*: 32).

L'anonymat marque les relations interpersonnelles dans *Daewoo*, entre patrons et ouvrières, l'ignorance réciproque des uns et des autres est totale : « jamais eux ne l'avaient vu ici, ce monsieur Chan Suk Bang, patron France. Qu'il y avait bien des Coréens, mais qu'ils étaient polis et parlaient peu » (Bon, 2004: 108). L'anonymat se fait également sentir à l'intérieur de l'espace de bureaux où travaillent la plupart des personnages féminins dans les récits d'AR, où les secrétaires sont 'commandées' au « service dactylographique français » du BIT, selon l'urgence du travail des chefs de bureau, comme s'ils commandaient une tarte ou, un taxi :

Il lui fallait d'abord s'assurer le concours d'une sténographe du service central, et la retenir à l'avance, sur commande pour ainsi dire, puisqu'il suffisait d'un simple coup de téléphone interne, de quelques mots, un peu comme s'il commandait une tarte, un taxi, pour qu'à l'heure convenue une jeune fille frappe à sa porte, puis entre en tenant un bloc de sténo et un assortiment de crayons bien taillés, tel un personnage allégorique » (Rivaz, 1967: 83).

L'anonymat se fait aussi sentir en dehors de l'espace du travail : c'est le cas des collègues de bureau qui méconnaissent les secrétaires dans la rue, après avoir travaillé ensemble toute la matinée, tel que le roman *Comme le sable*, publié en 1946, le dit :

Les autres (...) semblaient se faire docilement à tant de choses dans cette vie de bureau, auxquelles elle-même [Claire-Lise Rivier] ne s'habituerait probablement jamais : ainsi, par exemple, à rencontrer dans les rues de la ville des messieurs-collègues qui tournaient la tête pour ne pas vous saluer, alors qu'ils vous avaient dicté un rapport le matin même, ou qui, s'ils condescendaient à s'apercevoir de votre présence, se contentaient alors d'une simple lueur intelligible de l'œil, d'un mouvement des lèvres, sans prendre la peine de lever leur chapeau, à moins que vous ne fussiez une femme mariée (...) C'étaient les mêmes messieurs qui, dans les couloirs du bureau, passaient devant leurs collègues femmes sans s'excuser, ou leur lançaient les portes au visage (Rivaz, 1996: 226).

Claire-Lise Rivier s'interroge sur les hiérarchies fortement marquées qui régissent la vie du « prolétariat international des grandes institutions », tel que le désigne Fornerod, (Cf. Fornerod, 1998: 80), auxquelles elle aura du mal à s'adapter. L'action de ce roman se passe en 1928, celle de *Sortie d'usine*, en 1982, celle de *Daewoo*, en 2004 : les rapports hiérarchiques ont profondément changé dans l'univers

du travail au long des années qui séparent ces romans. Très marqués encore dans *Sortie d'usine*, où l'affrontement était net entre les « cols blancs » et les « cols bleus », lorsque les luttes ouvrières répondaient à l'espoir, et constituaient un espace où le rêve était encore possible, dans *Daewoo*, par contre, les rapports hiérarchiques ont profondément changé. Le vide s'est creusé entre les ouvrières de l'usine et leur « chef » : Qui est-il? Qui affronter ? Les hiérarchies existent toujours, certes, mais elles n'ont plus de visage, ni de présence réelle. La distance hiérarchique entre les ouvrières et leurs chefs dépasse leur simple ignorance mutuelle ; elle n'est même plus ressentie comme une nécessité :

On est en 1999, je travaillais à Daewoo depuis cinq ans, à peine on s'était préoccupées, nous, de savoir pour qui vraiment on travaillait. Est-ce de notre faute, si ces messieurs qu'ils nous envoyaient ne nous parlaient pas, à nous, ne se préoccupaient même pas d'apprendre notre langue, s'adressant à nos chefs via interprète, et vite remplacés ou repartis pour d'autres usines du groupe ? (Bon, 2004: 201).

Le lecteur de *Sortie d'usine* accomplit l'expérience de cette transition en lisant *Daewoo*, où la place réservée au rêve porte plutôt sur ce qui n'a jamais été. Le rêve s'y fait à rebours d'une réalité qui n'existe plus, où les valeurs changent : la mondialisation, avec ses corollaires de mobilité, de précarité, de délocalisation, que le philosophe Antonio Negri a si bien décrits dans *Empire* (2001), ont profondément bouleversé l'univers du travail. Lors de la vente aux enchères des usines Daewoo, - FB l'a bien dénoncé -, leur ligne de montage a été emballée avec le plus grand soin ; elle devrait reprendre un mois plus tard en Turquie.

La section du livre *Daewoo* intitulée «Entretien : point de vue sur la position et les analyses des pouvoirs publics, à partir de quelques déclarations officielles » illustre la réalité décrite par Negri. Les fragments de rapports et de discours reproduits répondent à la transition du monde industriel au monde postindustriel mis en scène dans *Daewoo*, où le mot « mutation » semble résumer la seule issue à la « crise ». Les expressions: restructuration, dégradation de la conjoncture, crispation sociale, changement du monde du travail, réadaptation, cycle économique, installation éphémère des usines, plans sociaux, réalité incontournable, « usine jetable » (*idem*: 93),

constituent des expressions récurrentes dans ce récit pour dire ce nouvel univers social (*idem*: 88-98). La conscience de ce procès est nette du côté des autorités ; elle est nulle de la part des ouvrières, qui n'en subissent que les effets, sans qu'elles parviennent à comprendre leurs causes : « Pour un salarié, il n'est pas évident de passer d'un monde économique à un autre » (*idem*: 94).

À l'origine de la globalisation, l'économie mondiale en a déterminé les règles, mais en subit aussi les conséquences ; à la littérature de saisir la face humaine de ces bouleversements – ce sera sa mission, sa nouvelle éthique -, de montrer ce qui n'est plus, ce dont on détruit toute trace physique concrète, mais dont il serait immoral d'effacer les traces humaines. Les ruines des aciéries de Longwy sont là, visibles, dans *Sortie d'usine* ; les pavillons de Daewoo ont été rasés, un incendie a accompli leur disparition. Restent les interviews à celles qui y ont travaillé, reste leur témoignage, restent leurs rêves : « Tu es là, le soir à dix heures, sous la lampe de la cuisine (...) tu rêves. À ce qui pourrait, à ce qu'on pourrait, ce qu'ils pourraient et toutes les conjugaisons de pourrait qu'on s'invente » (*idem*: 44). Le rêve comporte des risques, Audrey K. en a conscience : « Quand tu refermes le cahier, elles s'en vont, les inventions et les gamberges, les roses et les pluvieuses. La folie commencerait là, rester devant le cahier ouvert et ne plus quitter le rêve ». Mais le rêve s'enlève « comme on efface avec un coton et la crème les marques du jour (...) Toutes ces choses simples qui étaient ta vie et qui ne continuent plus – des vacances ou notre voyage en car, le petit plaisir qu'on s'offre, une fringue, un cinéma, et une fois qu'on compte on ne l'ose plus » (*ibidem*).

Des rêves impossibles, ce dont les ouvrières de *Daewoo* ne se rendront compte que trop tard, après avoir fait l'expérience, dure, du décalage entre le monde auquel elles croyaient encore appartenir – celui de *Sortie d'usine*, où le rêve avait encore du sens, – et le monde du travail où elles se trouvent : un monde où il n'y a plus de place pour elles, où elles ne comptent pour rien, telles des pièces des machines que l'on remplace, ou jette ; des pièces dont quelques-unes pourront être réutilisées, après des réadaptations, après un processus de recyclage ou de reclassement. De même, ces

ouvrières y sont-elles invitées: un procès douloureux, qui exige le blanchiment de leurs croyances, la première desquelles étant celle de la valeur du travail, leur sentiment d'appartenance, leur fierté professionnelle. À Longwy les postes passaient de père en fils ; chez Daewoo, plus de continuité, plus de stabilité, plus de rêves d'avenir...

Viart témoigne des profondes mutations qui s'opèrent à partir des années 1980, au tournant du XXI^{ème} siècle - le passage de la modernité à la postmodernité : « Évoluant au sein d'un monde où les repères ont été bouleversés, l'individu se reconstruit entre adaptation à des normes de vie renouvelées et réaffectation des anciennes valeurs » (Viart, 2010: 155) – ici s'inscrit la place du rêve : bien éloigné du monde d'AR, où le rêve ne dépassait pas bien souvent le mariage, la vie indépendante ; ce rêve signifie, pour les ouvrières de FB, la sécurité d'un emploi et les petits plaisirs qu'elles pouvaient s'offrir grâce à cette stabilité, l'éducation de leurs enfants.

La distance temporelle qui sépare *Sortie d'usine* de *Daewoo*, répond au passage du monde industriel au monde postindustriel. Viart le constate : « le filtre de la postmodernité, où les valeurs collectives ont été gommées au profit de nouvelles normes, individuelles, fragmentaires, interchangeables, le réel apparaît ici comme une entité opaque, dont la signification fuyante nous échappe » (*ibidem*).

À remarquer encore, d'autre part, que les rapports hiérarchiques étaient fondés, du temps d'AR, sur des rapports de genre ; le prolétariat féminin des organisations internationales qui constitue l'univers féminin des romans d'AR s'organise selon les règles de chefs masculins. Basés sur l'attribution très nette de certaines fonctions à des femmes et d'autres à des hommes, les rapports de genre dans l'univers du travail sont également analysés par la romancière au niveau des lois, des usages, des tabous qui gèrent les rapports hommes-femmes dans la société de l'époque ; ses romans analysent la confrontation entre les comportements socialement corrects, attendus, et le désir d'affirmation personnelle de personnages qui ne s'y adaptent pas, qui rêvent d'autre chose, mais qui, bien souvent, n'ont pas le courage d'assumer leur conscience professionnelle, soumis à la hiérarchie professionnelle que Fornerod a définie par

l’image du triangle « secrétaire-collaborateur-chef » (Fornerod, 1998: 81), et ayant recours à la *séduction* comme moyen d’affranchissement d’un travail qui leur déplâit.

Le temps d’AR est celui de la naissance des féminismes⁵, dont ses romans accompagnent l’évolution entre les années 1960 et 1970, un temps qui accompagne celui de l’entrée des femmes dans le monde du travail. Un monde où les hiérarchies de genre sont dominantes, avec des fonctions « naturellement » attribuées aux femmes : l’univers féminin, que la romancière désigne comme « ce peuple immense et neuf »⁶, est vaste dans les institutions internationales siégées à Genève. Au BIT, des dizaines de sténodactylos peuplent les salles de travail, tel que ce passage du roman *Le Creux de la vague* les décrit :

des équipes italiennes, allemandes, espagnoles pour compléter cette sorte de coulisse d’un opéra de genre singulier, puisqu’il s’en échappait non pas le froufrouement des tutus, des glissements de pas de deux, mais le crépitement des machines à écrire, et en dessous, comme une plainte monotone, une prière chuchotée, jamais terminée, les voix de celles qui, assises toutes proches l’une de l’autre, entremêlant cheveux et haleine de manière à s’entendre réciproquement malgré le bruit, relisaient inlassablement des textes afin d’en découvrir les coquilles, mots et lignes sautés (Rivaz, [1967]: 84).

Ce n’est pas encore le temps de la militance déclarée ouvertement, de la lutte pour des droits, pour l’égalité : les personnages féminins rivaziens n’aspirent qu’à la reconnaissance de leur différence, de la part de leurs partenaires, ces hommes que Jeanne Bornand, l’héroïne de *La Paix des ruches*, considère « d’une autre espèce que nous » (Rivaz, 1984: 24). C’est au domaine de l’être que se confine la révolte d’AR. C’est au niveau de la parole refoulée que s’exprime l’identité féminine chez la romancière, une parole empêchée par des tabous sociaux : d’où la place accordée aux

⁵ Remarquons que le roman d’Alice Rivaz, *La paix des ruches*, est publié en 1947 et que celui de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, cinq ans plus tard, suivi de *Mémoires d’une jeune fille rangée* en 1958.

⁶ Du titre de l’essai publié dans le recueil *Ce nom qui n’est pas le mien*, « Un peuple immense et neuf » (Rivaz, 1998: 63-72).

récits de rêves, pour dire l'inavoué, le recours au monologue intérieur pour dire le réel, ou au discours indirect libre pour dire la compassion de la narratrice devant l'aveuglement de ses personnages. Bien que ne possédant pas les outils philosophiques ou sociologiques d'une Simone de Beauvoir, pour en parler, AR introduit dans ses romans un univers nouveau : celui de la femme dans le monde du travail. L'attention que ses personnages prêtent aux menus objets du quotidien, l'importance dont ils se revêtent pour les femmes, rapproche ses personnages des personnes qui remplissent les pages de *Daewoo*.

Effectivement, la définition de l'identité féminine dans ce dernier récit passe aussi par le sens d'appartenance développé par les ouvrières par rapport aux objets de l'usine, par leur orgueil envers les objets qu'elles fabriquaient. Sentiment d'appartenance aux lieux, dont la vente aux enchères renforce la prise de conscience. Tout a été vendu, ne restent que les locaux, les murs : « Nous, ces murs, on leur appartient un petit peu », et, plus loin, « Dire : c'est à nous et n'y touchez pas » (Bon, 2004: 58s). Davantage que de se sentir dépossédées des lieux qui leur appartiennent, « pour y avoir tant vécu et donné d'elles-mêmes », c'est à la fragmentation de leur identité, à la dépossession de leur identité que la destruction des lieux et la vente aux enchères conduisent. Anne D., qui avait assisté aux enchères en compagnie de Sylvia, s'interroge, au pluriel, comme si sa voix était collective, étendue à celle de ses camarades de travail :

Il n'y aurait rien de toi qui passerait comme ça à ce qui t'entoure ? On ne passe jamais indifférent devant une maison qu'on a habitée, un immeuble où on a eu sa chambre (...) Ou alors quoi, le souhait que tout cela ne soit pas vrai, que c'était comme une formalité désagréable, mais justement que s'ils vendaient tout, notre place à nous demeurerait, qu'on pourrait dès le lendemain la reprendre ? (*idem*: 59).

L'intertexte zolien est sensible dans ce passage, qui évoque Gervaise, dans *L'Assommoir*, lorsqu'elle assiste, tout aussi impuissante, à la destruction du vieux Paris, de son quartier, et s'arrête devant l'Hôtel Bon-Cœur, où elle avait vécu. Un sentiment comparable est vécu collectivement par les ouvrières de *Daewoo*, à plus d'un siècle de

distance, brisées par la destruction physique de l’usine, et vouées à n’avoir existé qu’à l’intérieur du groupe, tant que ce groupe existait. Le sentiment de leur appartenance collective, soudée par la présence de Sylvia (morte au moment où le récit commence⁷), aurait dû culminer lors de la réalisation du voyage prévu en Angleterre (voyage qui ne s’est jamais réalisé), moment sacré de leur identité.

Le voyage, en resserrant les liens entre les ouvrières, aurait renforcé leur conscience de genre: « on se fait un petit cinéma, un petit resto, comme ça, entre filles » (*idem*: 158), dira Marie Durud, amie de Sylvia à l’usine; ou bien, à la scène « Théâtre, extrait sept : traversées d’usine », la répétition de la même question posée avec insistance par Saraï : « Façons d’être ensemble ? », dont les réponses recouvrent le jour à jour des ouvrières, leurs moments ensemble à l’usine, au vestiaire, les courses, l’enterrement de Sylvia (*idem*: 218-222) - petit monde à l’image d’univers féminin, dans la cellule, monde clos, que pourrait représenter l’espace de l’autocar (et, bien avant, la blanchisserie pour Gervaise), la non-réalisation de ce voyage brise, elle aussi, le rêve d’unité identitaire au niveau du groupe social, désormais défait. Ce rêve de totalité pourtant, n’était-il pas condamné, au départ, dans le livre, par le choix des noms attribués aux personnages féminins ? Qui sont-elles, au fond, ces femmes ? Ont-elles d’autre existence en dehors de celle que leur attribue le masque qui les identifie, le temps de leur représentation, de leur souvenir (même le rêve est dit par le souvenir qu’Anne D. en garde, dans le rapport où elle l’évoque et que le narrateur transcrit), ce temps que l’enquête essaie de garder dans leur interview ? Comédiennes, « actrices », au fond, d’elles-mêmes, du rôle qu’elles jouaient, à l’usine, univers par excellence de l’organisation, du contrôle total, de l’attribution des tâches, des rôles... Leurs noms, « des noms sans ascendance, que les Tombés du ciel trouvent sur la terre profane » sont énoncés dans « Théâtre, extrait quatre : présentation des comédiennes » : « Ada, Tsilla, Naama, sont les premiers noms de femme inscrits dans la Bible, au premier livre, celui

⁷ Situation qui permet au romancier de prendre la distance nécessaire face au récit des événements, et aussi face à celles qui en ont été les protagonistes, et dont il transcrita les interviews dans le récit.

de la Genèse » (*idem*: 98). Sans ascendance, déracinées sur cette terre, l’avenir ne saurait leur appartenir non plus.

Personnages immémoriaux, les personnages féminins sont parfois nommées Marie, Marthe, chez AR, ou ne portent même pas de nom, surtout dans ses nouvelles, inspirées de près par les enquêtes que l’auteur a elle-même menées auprès de ces femmes qui ne travaillaient dans aucune usine, mais chez elles, dans l’anonymat social le plus complet. Comme l’ancienne élève du peintre Hodler, condamnée à tricoter « à la machine des pulls de jersey » (Rivaz, 1992: 83)⁸, qui expose des peintures de paysages idylliques dans sa vitrine au-dessus des pulls qu’elle doit tricoter pour vivre, telles représentations ironiques de ses rêves déçus, les pulls

n’ayant été exposés là qu’à regret, semblait-il, alors que [...] les tableaux à l’huile étaient posés à même le sol sur tout le pourtour de la pièce et vous crevaient les yeux dès l’entrée en vous jetant à la figure leurs torrents et glaciers sublimes et multipliés, leurs cimes enneigées et leurs Alpenglühn de chair rosée (*idem*: 89).

Le sentiment d’appartenance à un lieu est souvent dénoncé, tant pour les personnages d’AR que pour ceux de FB, par l’attachement dont ils font preuve par rapport aux menus objets de leur quotidien, le quotidien domestique ou celui du monde du travail. Les références aux objets de son bureau et à ceux qu’elle utilise à la maison complètent le portrait de Jeanne Bornand, héroïne du roman *La paix des ruches* qui « préfère les travaux du ménage au travail de bureau » (Rivaz, 1984: 86), qui considère que « face aux sortilèges des besognes domestiques, les travaux de bureau manquent de poésie » (*idem*: 96) ; de même la présence des appareils de télévision ou les ordinateurs et l’Internet sont récurrents dans les foyers de *Daewoo*. FB écrit le visible : mais un visible interdit (le portail de l’usine est interdit) ; un visible qui est désormais entouré de silence, d’un endroit bien précis, aux confins de la ville, autrefois lieu de rassemblement, de bruits, de sonorités disparates, d’espaces souvent indistincts.

⁸ V. la nouvelle « La machine à tricoter », dans le recueil *De mémoire et d’oubli* (Rivaz, 1992: 83-98).

AR écrit ce qu’on ne voit pas, de l’extérieur ; ce que la conscience voit, mais que la voix ne saurait exprimer autrement que par l’écriture : le monde intérieur de tant de personnages que le réel ne satisfait pas ; qui rêvent d’autre chose mais n’ont pas le courage d’oser...ou bien qui ne s’en rendent compte que trop tard. Peuplés de personnages majoritairement féminins, les livres d’AR et le récit *Daewoo* recouvrent des espaces historiques et des espaces urbains distincts – les villes de Lausanne et de Genève, pour la première, les campagnes de la Vendée, pour le second, - tout en accordant une place de choix au monde du travail, au monde du travail féminin – le travail dans les bureaux des grandes organisations internationales nées après la première guerre, la première, le passage du monde industriel au monde postindustriel , le second. *Daewoo* se construit comme la mise en scène de plusieurs séquences de la vie des ouvrières, celle-ci étant déterminée par leur travail à l’usine jusqu’à leur licenciement et par les expériences de reclassement qui s’en sont suivies: « Florange, mars 2004, les quatre actrices dans le décor nu de La Passerelle (c’est le nom de la salle de spectacles commune aux villes de la Fensch) : pas d’estrade ni plateau, on avait voulu juste cela, pieds nus à même le ciment, face aux gradins» (Bon, 2004 : 32) . *L’incipit* et *l’explicit* du roman/enquête (désignation typologique qui conviendrait le mieux à ce récit) se répondent : l’enquête fait face à l’effacement. Elle matérialise, rend lisible (et donc, par ce fait, *permanent*, au sens étymologique du mot), le refus de l’oubli.

Le « réalisme » de FB est sans doute là : la mise en scène, par leur transcription, des interviews, en des séquences qui signifient les moments forts de l’expérience du travail de ces femmes : Alexandre Gefen oppose le « réalisme relevant d’un paradigme représentatif », « se posant la question du sens et de l’interprétation » que FB refuse, au profit d’un réalisme ontologique où l’acte de transcription cherche à se neutraliser par sa mise en scène, et à disparaître au profit d’une délégation de la parole à autrui et à la matérialité brute des phénomènes » (Baetens & Viart, 2010: 94).

Il s’agit là encore, chez les deux écrivains, d’une réalité vue et dite par la voix transposée dans les interviews, de celles qui en ont fait l’expérience directe chez FB, ou

par le biais de la voix de la narratrice rivazienne ; la perception du réel réunit les personnages féminins chez les deux romanciers. Si AR privilégie les modalités du discours intérieur (le monologue intérieur, le discours indirect libre, les dialogues narrativisés, le discours du narrateur), FB privilégie les modalités de l’expression orale de la pensée, par le biais du dialogue, du dialogue rapporté, ou préfère la transposition d’extraits du journal tenu par un personnage :

Alors convoquer cette diffraction des langages, des visages, des signes qu’on a, toutes ces semaines, accumulés. Les déclarations, les reportages, les rapports. Les chiffres et les commentaires. Les mots à voix posée et propres des puissants, mots civilisés du geste qui écarte de l’égalité de ses semblables et ne l’est pas, le geste, civilisé. Et les mots de ceux qui ensuite n’en peuvent mais, entre reclassement et chômage, jusqu’à ces pauvres inscriptions de la ville, qui tâchent de tenir après le coup, ni l’auto-école L’Avenir ni Ongles 2000 n’ayant changé leur enseigne (Bon, 2004: 11s).

Au silence des ruines, au silence des pensées, au silence du paysage environnant, s’oppose leur intensité, même si tout est perdu : « Vouloir croire que tout cela qui est muet va dans un instant hurler, que l’histoire ailleurs déjà a repris et qu’on ferait mieux de suivre, plutôt que de revenir ici du côté des vaincus » (*idem*: 9). Alexandre Gefen parle des déflations multiples que les textes de FB dénoncent, et situe le romancier au niveau de ceux qui, à l’instar de Quignard, Michon, Macé, Philippe Forest, les romanciers contemporains de la « naissance-perte » produisent une littérature qui vient « non pour racheter ce qui a été, mais pour sauver ce qui n’a pas été ». C’est « beau comme du Nathalie Sarraute » considère le narrateur, à propos de la seule page qu’il « [verra] jamais » de Sylvia F., héritière des monologues intérieurs de *Tropismes*, dont il transcrit ce passage : « *Non*. Résistance qui surgit en vous quelques fois avant même que votre esprit n’ait réussi à le justifier. Permanence du *non* intérieur que j’entends en moi, le socle même de ma personnalité ». Sylvia prend conscience d’un « refus qui n’a même pas besoin de justification », écrit pour « produire de l’existence au seuil de sa disparition » (*idem*: 235s). *Daewoo* est le récit du refus de l’effacement du lieu, d’un espace qui était espace de vie, l’espace de la vie de ces femmes : « Toutes choses ici vues gardant lien à ce qu’on a chez soi sur sa table, aux courses du samedi, à la voiture

ou à l’avion qui vous transporte, aux visages devant le portail à la sortie de l’école, et le chemin qu’on cherche à remblayer pour soi-même» (*idem*: 12).

Anticipant sur la possibilité de l’effacement définitif de cet espace, et de tout ce qu’il comporte, de ce qui, « pour celles et ceux qui le vivent, représente l’essentiel [...] ce qu’on revendique pour soi-même, ses enfants et ses proches, de destin à construire, d’aventure à guider où la vieille tâche d’homme signifie»⁹, puisque « des fractures courent sur la surface du monde réel et la délitent » (*idem*: 11), il reviendra à *Daewoo* de dire la *fracture*, d’éviter que cet espace, ce *vaste univers*¹⁰, devienne un *non-lieu*¹¹. Il reviendra à la littérature – et c’est là l’engagement éthique¹² de ce récit - d’éviter la transformation de cet espace (et des espaces semblables dans le monde) en un non-lieu.

Au récit d’y faire face, de le rendre présent, de «laisser toute question ouverte », de ne pas inscrire le mot fin, de ne pas conclure : « Ne rien présenter que l’enquête » (*idem*: 247). Tout le livre se construit autour du vouloir dire « comment ça s’est passé », projet autorisé par la voix même de ceux qui ont vécu les événements, conscients de la *valeur* de leur témoignage : « c’est bien que ce soit dit » (*idem*: 10). La mise en scène de ce procès, de cette totalité où se réunissent « charpente, sol et lignes (...) le territoire arpenté, les visages et les voix » seule la littérature peut la construire, la figurer, lui donner la face et la voix, en faisant face aux événements : « Ils appellent le récit parce que le réel de lui-même n’en produit pas les liens, qu’il faut passer par cette irritation ou cette retenue dans une voix, partir en quête d’un prénom parfois juste évoqué et qu’on a

⁹ La même expression avait déjà utilisée dans *Sortie d’usine* pour signifier l’inexprimable, la raison d’être du travail des ouvriers à l’usine : « Allez quand même pas me faire dire ce que j’ai pas dit, que les gars ne seraient là que pour la croûte. Bon, sur le tas, qu’il y en ait quelques-uns qui ne voient que la retraite au bout, je veux bien, mais c’est pas l’essentiel » (Bon, 1982: 46).

¹⁰ « Daewoo », mot qui signifie dans la langue coréenne « vaste univers » (Bon, 2004: 30).

¹¹ Cf. Marc Augé, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.

¹² Un engagement dont l’utilisation des verbes à l’infinitif renforce l’universalité, grâce à la valeur atemporelle de ce mode verbal.

griffonné dans le carnet noir (...) La masse que cela supposait de figurer, reconstruire : il n’y a littérature que par le secret tenu » (*idem*: 13).

La littérature se dit dans l’opacité des signes. Une opacité qui s’oppose au réalisme brut ; une opacité que le narrateur de *Daewoo* choisit de transcrire par des interviews, effectués sur les locaux mêmes des événements, ou chez leurs protagonistes. Comment est dit le rêve ? Sur quoi porte le rêve ? Sur un réel qui n’existe plus, qui appartient au passé, puisqu’il n’y a plus de place pour les ouvrières de Daewoo - « On est les superflues (...) avait ajouté » Sylvia (*idem*: 25). De même que, pour les personnages féminins chez AR, qui cherchaient dans la vie au bureau « ce compagnonnage amical, cette entente à demi-mots entre des êtres que de mêmes goûts rapprochent et qu’un destin similaire guette au bout de toutes les routes, avec qui [Jeanne Bornand se sentait elle-même], sans fard, libérée de la tentation de feindre et de ruser » (Rivaz, 1984: 97), l’expérience du travail éveille-t-elle la conscience de groupe chez les ouvrières de Daewoo : « Qu’est-ce qu’on voulait ? Se revoir, être entre nous, et puis oublier, s’aider à y croire » constate Ada, l’une des ouvrières interviewées (Bon, 2004: 19).

Les motivations sont pourtant bien différentes à cette conscience de groupe chez les deux romanciers : si la conscience de groupe se forme, pour AR, dans le contexte d’un féminisme naissant, entendu comme prise de conscience de la différence d’être femme, et de vouloir être reconnue et respectée par cette différence, davantage que de revendiquer des droits d’égalité, chez FB, la conscience de groupe est d’un autre ordre : elle s’enracine dans l’existence même du lieu de travail, avec lequel les ouvrières se sentent faire corps. La destruction de l’un entraînera, forcément, la destruction des autres. Tsilla répond à Ada : « On est un bloc, on est l’usine. Qu’on enlève l’usine, il n’y a plus de bloc. Des êtres éparpillés, jetés : chacune avec sa misère et sa plaie » (*ibidem*).

Si la conscience de groupe était de l’ordre du social chez AR¹³, la conscience de groupe est plutôt de l’ordre de l’ontologique chez les personnages de FB, pour lesquels, en dehors de l’usine, il n’y a plus de raison d’être. Cette prise de conscience est avant tout d’ordre politique. La partie intitulée « Entretien : point de vue sur la position et les analyses des pouvoirs publics, à partir de quelques déclarations officielles » ne saurait en être plus explicite sur les enjeux politiques où surgit et se décline le concept d’« usine jetable », qui fait recours aux discours intercalés (à la « transcription brute ») de l’ouvrière Géraldine Roux et des entités officielles lors de l’affaire Daewoo.

Le récit *Daewoo* prend forme à partir d’une vie qui n’est plus, celle de l’ouvrière Sylvia F., et s’organise en fonction de ce qu’a été sa vie : « Alors d’accord, je vais vous parler de Sylvia. Elle est morte, c’était le mois dernier » (*idem*: 22). Le récit prend forme à partir de l’absence, il est soutenu par le vide, par ce qui n’est plus et ne pourra plus être. Le récit se fonde en abîme, à partir de l’absence de celle qui, à son tour, avait la capacité d’inventer des histoires, des fables, et d’en rajouter à n’en plus finir, de rêver : « Sylvia, c’était celle qui nous inventait des fables » ; c’était celle qui rêvait d’un temps « après l’usine » ; celle qui se faisait un avenir fondé sur le rêve des belles choses, « ces petites choses belles et qu’on aime », celle qui rêvait de partir où il y aurait du « soleil », et de briser les chaînes, d’être solidaire avec les autres femmes, de les aider, de leur remonter le moral, de fonder une « assoce » (*idem*: 24). Le personnage de Sylvia devient donc dans ce récit le foyer autour duquel celui-ci s’organise, de même que le collectif social dont elle est la voix ; davantage que l’histoire des entreprises Daewoo, que le narrateur transmet au lecteur filtrée par la voix des « actrices » que sont ses personnages, c’est de l’histoire des liens que l’usine a créés entre ces femmes qu’il s’agit. Évoquée à rebours, cette histoire s’écrit sur un fond d’échec : l’échec du voyage en Angleterre, projeté par les ouvrières comme l’apothéose de leur vie et de leur identité

¹³ Le groupe des secrétaires, le groupe des chefs de bureau – tout en dénotant une hiérarchisation fortement échelonnée, selon le genre et la fonction du groupe au sein de l’institution, de même qu’elle est révélatrice de l’engagement idéologique de la romancière, sensible au climat pacifiste, féministe de son époque, redoutant la montée des totalitarismes politiques et constatant la croissance du chômage en Europe lors de ses enquêtes.

en tant que femmes auxquelles leur travail accordait l'indépendance ; l'échec de leur avenir, à jamais compromis par l'échec des entreprises. « Les relations humaines », tel que l'a bien reconnu Sonya Florey « François Bon traite non du réel intrinsèque mais des relations humaines qu'il met en œuvre » (Baetens & Viart, 2010).

C'est dans l'espace du *possible* que s'inscrivent les rêves des personnages féminins dans *Daewoo*, et leur déception - la déception, le vide, la fragmentation des personnages, leur « éparpillement », le sentiment de rejet qu'elles ressentent à la fermeture de l'usine -, en ressort d'autant plus renforcée : l'usine rendait possibles tous leurs rêves . C'est dans l'espace de l'*impossible* que s'inscrivent les rêves des personnages féminins rivaziens : ceux-ci ont pour la plupart renoncé à vivre leur vie dans sa plénitude, faute de l'avoir sans cesse ajournée.

Chez les deux auteurs, et surtout dans le cas de *Daewoo*, le réel se dérobe au personnage : bien souvent par la faute de celui-ci (situation récurrente dans les nouvelles d'AR), ou par la faute des mutations qui s'opèrent lors du passage du monde industriel au monde postindustriel chez FB. Le réel se dérobe au personnage, qui se trouve démuné devant la non-correspondance entre le monde réel et le rêve qu'il s'en était fait.

La structure bipolaire (Alain Touraine) de l'entreprise (entre les « cols blancs » et les « cols bleus ») éclate, et avec elle, la structure bipolaire du monde. *Sortie d'usine* et le discours féministe d'AR se trouvent datés ; le monde ne se divise plus en deux espèces : nous et les hommes / les patrons et les ouvriers, les usines n'offrent plus de travail durable, pour la vie, pour des générations, de père en fils, elles ne sont plus commandées par des « cols blancs » contre lesquels se manifestent les « cols bleus » dans des grèves, comme dans *Sortie d'usine*, des grèves qui n'étaient possibles que parce que le rêve l'était aussi.

Le rêve et le souvenir sont une constante dans *Daewoo*. Les deux sont particulièrement incarnés par le même personnage dans la partie intitulée « Vente aux

enchères de Daewoo Fameck, contenu et contenant, et ce qu'ensuite on en rêve ». La vente aux enchères des biens de l'usine y est racontée par le récit du rêve d'Anne D., l'une des ouvrières interviewées. Le recours au rêve se constitue ici comme procédé romanesque qui permet au narrateur d'enchevêtrer dans son texte le discours du rêve rapporté par Anne D. et le discours des souvenirs du personnage. Le rêve Anne D. se situe dans l'« après Sylvia ».

Effectivement, l'ombre de ce personnage détermine le temps du roman, le divise en un temps d'*avant* Sylvia, où il est dit que c'était elle qui racontait des histoires, qui inventait des fables, qui invitait au rêve et inventait le récit, et un « après Sylvia », qui situe l'histoire après la fermeture de l'usine. La présence et l'ombre de Sylvia recouvrent les deux moments de l'existence des usines Daewoo : leur installation et leur période d'activité, et leur fermeture et postérieur démantèlement. Terrain instable, sur le point d'être détruit où s'installe le roman, pour en sauvegarder la mémoire, pour en éviter l'effacement.

Le récit du rêve d'Anne D. permet d'inscrire un temps révolu – celui de l'activité de l'usine - dans le temps présent, le temps qui suit sa fermeture, et la vente aux enchères des outils de travail ; le récit de ses souvenirs, qui se mêle au récit de son rêve, permet au lecteur de saisir l'empreinte indélébile et profondément personnelle que l'expérience du travail, en particulier, les lieux du travail, ont laissée dans l'esprit d'Anne D. L'usine est donc devenue pour elle le souvenir des lieux, des objets, du ciel. Son rêve est d'une extrême netteté :

Tu te réveilles brusquement dans l'idée que tout dans cela est vrai, que tu y es allée, que tu y as marché. Je me souviens : un réverbère, sur la gauche, bien droit, genre moderne, incurvé. Les mêmes qu'on avait, à l'usine, au-dessus du grillage. Combien de fois je les ai regardés, en reprenant la voiture. Et ce sol gris-blanc, l'immeuble tout en gris, des cellules de ruche et plus personne. Des cases de ciment vides, là-haut jusqu'au ciel. Et c'était notre ciel à nous, le ciel d'ici (Bon, 2004: 56s).

À son récit, répond le récit de ce que voit le narrateur, plusieurs temporalités s'y enchevêtrent : celle des souvenirs d'Anne D., celle de son rêve, récent, qui porte sur sa traversée de l'usine vide ; celle du temps de la prise de notes du narrateur. Ces différentes temporalités, d'une capacité de visualisation frappante, sont également perceptibles par le contraste des couleurs qui évoquent le réel : « Ses phrases étaient aussi précises qu'une photographie (...), mais une étrange photographie, à l'ancienne, en noir et blanc avec du flou, et d'un bâtiment qui n'avait rien à voir avec le signe géométrique coloré et très net que nous apercevions là-bas, en contrebas » (*idem*: 56) ; plus loin, le narrateur note : « Un camion tournait lentement là-bas où la route s'éloignait de l'usine, et la semi-remorque blanche, par effet de perspective, remplaçait un instant le signe bleu de l'usine » (*idem*: 57).

Le rêve transfigure le réel, il fait place au fantastique, dans des souvenirs qui remontent à son enfance, élargissant les limites temporelles du possible : « Le hall comme une boîte à chaussures immense et plate, mais toute vide (gamine j'en avais une pour mes trésors, on le sait bien tout l'univers qu'on peut installer dans une boîte à chaussures vide » (*ibidem*).

Le récit du rêve d'Anne D. superpose différentes temporalités, il est ressenti par le narrateur comme la superposition de deux voix :

Ce qui me parvenait ce n'était pas la seule voix d'Anne D., plutôt comme un dialogue. Deux voix parlaient la même langue. Deux personnages, l'un dans le rêve et l'autre avec ses souvenirs, mais qui n'avaient pas, pour se différencier, d'autre visage que celui d'Anne D., passant de son rêve à ses souvenirs, comme s'il fallait que chaque élément du rêve soit précisé par l'autre voix depuis le réel qui en était la source (*idem*: 58).

Le rêve porte sur la traversée d'Anne D. à l'intérieur de l'usine vide, où l'on emballe tout ce qui reste, « les cartons de stock, le Fenwick et le matériel de la cantine, tout ça désigné par lots numérotés, tout ce qui ce matin-là est parti au plus offrant, dans le milieu même de l'usine » (*idem*: 57); il porte aussi sur le travail qu'elle continue à

accomplir, comme si de rien n’était, abolissant les frontières entre le passé et le présent, un présent qui n’existe plus que l’espace d’un rêve, étrangement « normal » :

Puis, dans le rêve, j’étais à ma place, sur mon tabouret. Et je faisais les gestes, je remettais les choses ne place. Le rail devant moi avançait. Je voyais les griffes se déplacer, vitesse normale, bruit ordinaire, tout comme avant. Sauf qu’il n’y avait rien. Pas de châssis dessus. Et moi j’étais là, je devais faire mes heures, tout était normal» (*idem*: 59s).

Situé dans l’espace de la mémoire et de l’oubli, le rêve s’institue chez les deux romanciers dans le *creux* d’existences perdues. A la superposition des temporalités – celle de Daewoo et celle du présent - et des voix – celle du souvenir et celle du rêve qu’Anne D. raconte -, répond le masque – l’absence de soi, l’illusion rêvée de soi au long du *film muet*¹⁴ de leur existence – de beaucoup de personnages féminins rivaziens. Le portrait aux tonalités expressionnistes d’une inconnue qui fréquente des restaurants « sans alcool », dans la Genève d’autrefois, pourrait l’illustrer :

Elles avaient laissé leur visage au bureau, à l’usine, à l’hôpital, sur le trottoir, et semblaient n’en avoir gardé que juste ce qu’il fallait à titre d’organe pour boire l’eau des carafes et mastiquer le menu à deux francs cinquante (...) Le sien seul, à force d’être faux, semblait vrai. Il n’avait pourtant plus rien d’humain (Rivaz, 1961: 99s).

Innocence forcée. La douleur est sans profit
Leslie Kaplan, *L’excès-l’usine*, 1982

Bibliographie :

BAETENS, Jan & VIART, Dominique (2010). *Eclats de réalité*. Saint-Etienne: Presses Universitaires de Saint-Etienne.

¹⁴ Du titre la nouvelle « Film muet », insérée dans le recueil *Sans alcool*, 1961.

AMADO, Maria Hermínia – Au creux du rêve. Travail et identité, au féminin, dans quelques récits d'A. Rivaz et de F. Bon
Intercâmbio, 2^a série, vol. 5, 2012, pp. 8-31

BON, François (1982). *Sortie d'usine*. Paris: Editions de Minuit.

BON, François (2004). *Daewoo*. Paris: Fayard.

FORNEROD, Françoise (1998). *Alice Rivaz : pêcheuse et bergère de mots*. Carouge-Genève: Editions Zoé.

NEGRI, Antonio (2001). *Empire*. Harvard University Press.

RIVAZ, Alice (1967). *Le Creux de la vague*. Vevey: L'Aire Bleue.

RIVAZ, Alice (1984). *La paix des ruches* suivi de *Comptez vos jours*. Genève: L'Age d'Homme.

RIVAZ, Alice (1992). *De mémoire et d'oubli*. Lausanne: L'Aire Bleue.

RIVAZ, Alice (1996). *Comme le sable*. Vevey: L'Aire Bleue [1946].

RIVAZ, Alice (1998). *Ce nom qui n'est pas le mien*. Vevey: L'Aire Bleue.