

ELEMENTS POUR UNE POETIQUE DE L'ECRITURE DU TRAVAIL ET DES TRAVAILLEURS

PAUL ARON

FNRS-Université libre de Bruxelles (Centre Philixte)

paron@ulb.ac.be

Commençons par préciser le sujet : ce qui m'intéresse ici, ce ne sont ni les représentations littéraires du travail manuel (le personnage de l'ouvrier) ni les récits engagés qui tentent d'améliorer le sort des travailleurs. Je m'intéresse aux textes dans lesquels s'énonce depuis la fin du XIX^e siècle une prise de parole témoignant de la condition ouvrière. Le plus souvent, ces textes sont engendrés par un énonciateur qui revendique son appartenance au monde qu'il décrit, au moins sa sympathie et sa compréhension, et qui oriente son récit en fonction de cette posture. Certains écrits sont purement autobiographiques, mais d'autres s'inscrivent plutôt dans les codes de la fiction ou du reportage. Ce sont ces derniers qui mettent en œuvre la poétique la plus originale, et c'est donc à eux que ces pages seront consacrées. On conviendra de les désigner par l'expression « littérature prolétarienne », même lorsqu'ils ne se sont pas inscrits dans le mouvement littéraire qui porte ce nom.

Mon point de départ sera 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. André Chauvin (2006) a analysé cet ouvrage en montrant comment il donne à entendre une parole ouvrière singulière ; pour sa part, et Corinne Grenouillet (2007) a montré qu'il traite également de manière pertinente la question des rythmes et des cycles historiques du monde industriel. Après avoir rapidement situé ce texte, j'insisterai pour ma part sur sa poétique, que je tenterai d'inscrire ensuite dans la longue durée de la littérature prolétarienne.

Né en 1948, Jean-Paul Goux est un écrivain et un enseignant 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 *La Cité* 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 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 progressivement un projet plus complexe et plus ambitieux, où le romancier se fait historien et ethnologue, tout en réfléchissant à sa propre pratique de créateur. Ce gros livre (il compte plus de 600 pages dans la version rééditée chez Babel) est donc 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 première vue, est destiné à afficher une prise de position importante. Il affirme que la narration de la mémoire ouvrière ne va pas de soi, et qu'elle engage des stratégies d'écriture particulières.

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 fondrais 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 (...) (Goux, 2003: 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 module alors les propos enregistrés : certains sont ponctués, 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 (...) » (*idem*: 31s).

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 ou 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 ? (*idem*: 455).

Le narrateur lettré égrène dès lors de nombreuses allusions littéraires de diverses natures. Un chapitre est rédigé à la manière du *Je me souviens* de Pérec ; 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 développée dans un phrasé sinueux et précieux (p. 13) qui semble un pastiche du *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq — auquel Goux a consacré un essai.

On le voit ; ce qui est au cœur du récit de Goux est la question de la vérité : vérité du témoignage, vérité des faits, vérité de la transmission d'un ou de plusieurs niveaux de vécus. L'insistance avec laquelle l'auteur met en valeur le métalangage est une des conditions par lesquelles peut s'énoncer cette vérité. Il veut dire « d'où il parle » pour rendre son propos acceptable. Mais, en même temps, il souhaite mettre en scène ce qui le rapproche et ce qui le sépare de ses interlocuteurs pour que sa parole acquière un statut acceptable. 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. Or cette démarche très concertée, que l'on repère également dans certains écrits de François Bon (Cf. Chauvin, 2006), est de longue date un des traits caractéristiques des récits prolétariens. Il n'est donc pas sans intérêt de confronter les choix de Jean-Paul Goux avec ceux de ses prédécesseurs.

Le narrateur comme garant de la vérité

De fait, la question de la vérité est centrale dans la poétique des récits prolétariens depuis le début du XX^e siècle. Dans la préface de *Ceux du pays noir*, Marius Renard assurait déjà : « 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 » (Renard, 1907: 1). Constant Malva n'a 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' » (Malva,

1981: 12). Le même genre de formules se lit chez Charles-Louis Philippe comme chez Emile Guillaumin ou Henri Poulaille. Parce que ces 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, un point de vue de classe orienté par leur parcours biographique.

Pourtant, insistons-y, ce discours demeure toujours tributaire des codes dans lesquels il s'énonce. Lorsqu'on a affaire à un récit purement documentaire, le contrat d'énonciation ne pose aucun problème : le narrateur se bornera à dire à vérité ou à fournir un faux témoignage, et l'examen de la part de vérité de son propos relèvera de la seule critique historique. Mais lorsque le récit se coule dans le moule d'une tradition littéraire, l'énoncé devient plus difficile à gérer. Les genres de la fiction, -romans ou nouvelles -, n'ont en effet aucun lien ontologique avec la question de la vérité. Chacun les perçoit dans le registre du « mentir-vrai » comme le disait Louis Aragon.

Plusieurs contraintes en découlent. Il s'agira d'abord d'accentuer les effets de référence, en liant les événements racontés à des réalités vérifiables (comme des dates ou des personnages historiques connus). Il s'agira ensuite de montrer les liens entre le narrateur et l'auteur, le parcours biographique de ce dernier permettant dès lors d'authentifier les événements décrits. Enfin, il s'agira d'éviter les signes trop manifestes de littérarité qui entraîneraient le lecteur vers des pratiques littéraires plus habituelles, et donc s'éloignant de l'impératif premier de la vérité.

Pour les auteurs prolétariens, la maîtrise de ces difficultés relève d'un véritable pari : inventer les formes littéraires grâce auxquelles leur irrécusable témoignage puisse à la fois préserver sa différence et conquérir son public. Ils doivent dès lors affronter les problèmes de l'écriture, se découvrir écrivains quand, parfois, ils ne voulaient que raconter des perceptions immédiates. Cette prise de position a pour effet de privilégier deux postures principales. L'une est celle du texte en « je » dont le contrat implicite tient dans le parallèle entre la biographie d'un auteur 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 médiations indirectes. Le gain est évident en ce qui concerne le statut de vérité. Mais on voit tout aussitôt les contraintes 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.

C'est là en quelque sorte tomber de Charybde en Scylla. Admettons en effet 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 le genre autobiographique 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 ordinaire, 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. Les rappels de la condition sociale de l'écrivain ou ses interventions explicites dans le récit courent le risque de casser la narration, comme si l'on tentait d'y introduire des notes en bas de page ou ces digressions érudites dont le roman éducatif a souvent abusé.

La question du narrateur chez Goux ne se résume donc pas aux choix à la fois très politiques et très contemporains que l'on a mis en lumière (Chauvin, *op.cit.*). Elle fait écho à une tradition véritablement fondatrice de la littérature prolétarienne. Dans les *Mémoires de l'enclave*, le récit à plusieurs voix, le narrateur qui problématise ses propres interventions, l'origine variée des discours cités (documents, lettres de lecteurs, journal du narrateur), la variété des tons utilisés (le langage maîtrisé du militant syndical s'opposant à l'énonciation hésitante d'une mère de famille) sont autant de nécessités. Toutes rappellent que parler du monde du travail du point de vue des travailleurs n'est jamais un acte littéraire neutre.

Susciter l'intérêt

Une autre question cruciale est celle de l'intérêt. Comment transformer la vie monotone des ouvriers en sujet intéressant pour un vaste lectorat ? Comment, en définitive, faire de la littérature à partir de la banalité quotidienne ? 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 puisse s'accrocher le récit. À la limite, l'esthétique de la véracité pourrait exiger 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 questions, les auteurs prolétariens ne sont pas les premiers à les avoir rencontrées. Elles sont au cœur de la poétique du roman naturaliste du XIX^{ème} siècle qui, le premier, a su créer des personnages a priori non romanesques. Flaubert avait expérimenté plusieurs voies : *Madame Bovary* 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 antihéros par excellence, devenaient bouffons et touchants à la fois à force d'accumuler des expériences toujours négatives. Dans *Germinal*, Zola 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.

Chez lui, 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. 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. 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.

L'ouverture du *Pain quotidien*, le roman d'Henri Poulaille, montre bien le recours simultané à ces deux modèles, le roman de l'ennui et le roman de l'événement topique. L'incipit est le suivant : « C'était jeudi. Il était cinq heures. » (Poulaille, 1980: 1). Ce 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 (voyez 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 ? » (Poulaille, 1980: 21). A 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 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 ! (Poulaille, 1980: 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 crée le contraste nécessaire : « Mars ! Courrières... Quinze cents victimes. » (*idem*: 332). Accident, grève, répression se succèdent alors rapidement, et le roman prolétarien poursuit sa

route dans les voies plus classiquement romanesques tracées par *Germinal*.

Parce que le naturalisme avait eu, le premier, la volonté 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. De ce point de vue, la plupart des romans de la mine (*Gueule-Rouge*, *Profondeur 1400*, *Une femme dans la mine*, *Les Faces noires* et bien d'autres) font inévitablement penser à des variations sur *Germinal*. Se mesurer à Zola est donc un des grands enjeux de la littérature traitant de la mine. C'est ce que dit Constant Malva à un de ses correspondants :

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. (Malva, 1980: 78).

Pourtant 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 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 populaire : nourritures lourdes, dévorées plutôt que consommées, avec frénésie et impatience (Grignon & Passeron, 1989: 218).

De même, les loisirs ouvriers, noces, séances au cabaret, kermesses, danses et chansons, et, avec une particulière fréquence, l'importance des thèmes sexuels, sont la matière 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.

De la même manière, le récit prolétarien reprend 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 ». Ainsi chez Jean-Louis Vandermaesen : « On n'échappe pas à la mine quand on est fils de mineur » (Vandermaesen, 1931: 172). Toutefois, rarement le déterminisme fait-il système chez les prolétaires, qui mettent plus volontiers en évidence des parcours individuels.

La distribution stéréotypée des personnages et les symétries démonstratives de *Germinal* — Catherine manquant de pain et Cécile dévorant de la brioche — se retrouvent parfois aussi dans les romans prolétaires, 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 » (Mitterand, 1980: 77). 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 prolétaires.

Dans la même perspective, celle d'échapper au modèle naturaliste, un grand nombre de récits prolétaires se cantonnent dans le récit bref. Mais ils ne peuvent éviter d'affronter les mêmes questions. L'*incipit* du récit de Habaru ; « Ce soir là, une attente poussait les hommes hors de chez eux » (Conteurs: 55) montre bien l'immobilisation précaire du cours des choses dans laquelle s'inscrit une anecdote ténue et dramatique. De même, la phrase étonnante qui ouvre *Un ouvrier qui s'ennuie* : « Il y a quelques jours, le 15 août exactement, je m'ennuyais comme d'habitude... » (Malva, 1981: 15) 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 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.

A la fin de son ouvrage, Jean-Paul Goux rédige un chapitre intitulé « Elle, il se souvient... » qui est, pour une part, un pastiche de Perec, mais également une sorte de catalogue de phrases mémorielles consacrées à des fragments de réalités brutes. « Que le premier cinéma de la Cité s'appelait le Tivoli » ou « « Que Sochaux a fabriqué les patins de char et des moteurs d'avion destinés à l'Allemagne » (Goux: 612 et 613) sont des échos qui ne sont pas attribués à un narrateur précis, des fragments dépourvus d'intérêt en soi, mais dont l'affectivité ouvre un espace poétique pour le lecteur. Ici encore, une proposition littéraire moderne permet de prendre distance à l'égard de la narration classique.

Aux frontières des genres

Ni Poulaille ni aucun de ses disciples n'ont défini un genre littéraire spécifique. La plupart des romanciers prolétariens se sont bornés à infléchir des modèles déjà constitués. Il reste néanmoins que le critique hésite lorsqu'il doit se prononcer sur le genre auquel appartiennent des œuvres comme *Ma nuit au jour le jour*, *Les Affamés*, 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, 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 prolonge les *Capitaines courageux* de Kipling (Peisson, 1930), Tristan Rémy explore, lui, le monde du cirque comme un reporter attentif à la dimension humaine (Ambroise, 2003). Augustin Habaru alterne des reportages sociaux et des nouvelles (Aron, 1980), 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-mineur (Aron, 2006).

Le livre de Goux est exceptionnellement long, mais il relève de conditions de publication qui n'existaient pas entre les deux guerres. Son ampleur est liée au temps investi : plusieurs mois de résidence, des centaines d'heures d'enquête, la nécessité sans doute que les commanditaires « en aient pour leur argent ». Mais l'effet est le même : il

ne s'agit ni d'un reportage, ni d'une fiction, mais d'une œuvre hybride, on l'a dit, qui traverse les frontières des genres.

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 littéraires. Dans leur esprit, une esthétique du ténu pouvait effacer les signes trop visibles du travail rhétorique.

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

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. (*L'Humanité*, 27 octobre 1927, cité par Péru: 63).

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

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. (Habaru, 1932: 1).

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 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.

J.-M. Péru 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 reproduisant le parler oral, imiter une syntaxe incorrecte 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 (Philippe, 2002) 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 » unique à ce problème. Mais il est aisé de voir quelques-unes des solutions inventées par nos auteurs. Si nous revenons, par facilité, une fois encore au *Pain quotidien* de Poulaille, nous lisons à trois lignes d'intervalle les deux phrases suivantes :

- « 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. » (Poulaille, 1980: 21s).

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 constate ainsi que 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 insérée dans *Mauvais temps* 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'anthropomorphisme 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 » (Conteurs: 75). Cette image rejoint la métaphore déployée par Zola tout au long des descriptions du puits :

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. (Zola, 1968: 39).

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.

Par un curieux paradoxe, 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 avant-gardiste. Depuis les textes de Robert Linhart (*L'Etabli*, 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). Les *Mémoires de l'enclave* n'échappent pas à ce mouvement.

Mais c'est à leur manière, en faisant de l'écriture blanche et minimale un moment parmi d'autres, une ou deux séquences d'un texte largement ouvert à des énoncés divergents. Car le narrateur ici n'est précisément pas un ouvrier, et répudier sa compétence littéraire eût été trahir sa maîtrise savante de l'écriture. Son honnêteté est de le reconnaître au cœur même du travail littéraire. Sa simplicité est ailleurs : dans sa capacité à se fondre dans la foule des autres voix.

Bibliographie :

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

ANDRE, Francis (1985). *Les Affamés*. Bressoux-Liège-Attert: W'allons-nous-L'Ardoisière, (« Voix du peuple »).

ARON, Paul (2003). « Augustin Habaru et le reportage social », *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, pp. 131-142.

ARON, Paul (2006). « Lecture » de Constant Malva, *Ma nuit au jour le jour*, Bruxelles: Labor, 2001 (coll. Espace Nord), pp. 233-265 [réédition 2006].

- CHAUVIN, André (2006). «Voix ouvrières dans *Mémoires de l'enclave* (Jean-Paul Goux) et *Daewoo* (François Bon) », *Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles* sous la direction de Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, pp. 361-377.
- GOUX, Jean-Paul (2003). *Mémoires de l'enclave*. Paris: Mazarine, 1986 ; rééd. Arles: Actes Sud, coll. « Babel ».
- GRENOUILLET, Corinne (2007). « Une Histoire de l'âge industriel : Les *Mémoires de l'enclave* de Jean-Paul Goux », *Les Formes du temps : Rythme, histoire, temporalité*, Textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 341-351.
- GRIGNON, Claude & PASSERON, Jean-Claude (1989). *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Gallimard / Le Seuil.
- HABARU, Augustin (1932). « Des ouvriers répondent à notre appel », *Monde*, 9 avril.
- HUBERMONT, Pierre (1993). *Treize hommes dans la mine*. Bruxelles: Labor, 1993 (« Espace Nord » n°86) (prem. éd. 1930, éd. corr. 1938).
- Les Conteurs de Wallonie II*, 1989. Anthologie composée par Paul Aron, Bruxelles: Labor.
- VANDERMAESEN, Jean-Louis (1931). *Les Faces noires*. Flémalle-Haute: Carrefour.
- MALVA, Constant (1981). *Un ouvrier qui s'ennuie ; Mon homme de coupe*, Genève: Slatkine (ed. or.: 1940).
- MALVA, Constant (1985). *Correspondance*. Bruxelles: Labor (« Archives du futur »).
- MITTERAND, Henri (1980). *Le Discours du roman*. Paris: PUF.
- PEISSON, Edouard (1930). *Hans le marin*. Paris: Grasset.
- PERU, Jean-Michel (1991). « Une crise du champ littéraire français », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, sept. n° 89, pp. 47-65.
- PHILIPPE, Gilles (2002). *Sujet, verbe, complément : Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*. Paris: Gallimard.
- POULAILLE, Henri (1980). *Le pain quotidien*. Paris: Stock 2 (prem. éd. Valois, 1931).
- RENARD, Marius (1907). *Ceux du Pays Noir*. Bruxelles: Association des écrivains belges.
- ZOLA, Emile (1968). *Germinal*. Paris: Garnier-Flammarion.