

Manet van Montfrans

« Faire face à l'effacement » :
voix du réel et voix du théâtre dans *Daewoo*

Le narrateur de *Paysage fer*¹ évoque la région qu'il a traversée en 1998 une fois par semaine pendant cinq mois à bord du train Paris-Est-Nancy. Dans un paysage dont l'homme s'est absenté, c'est de l'abandon de tout un univers de travail et de vie sociale que témoignent les usines désaffectées, les villes désertes. Si François Bon ramène ses lecteurs dans *Daewoo* au même vieux pays industriel et y poursuit le même objectif que dans *Paysage fer* – retrouver ou garder la trace d'une activité humaine que ni l'histoire ni la littérature ne semblent vouloir prendre en charge –, il ne peut se contenter d'évoquer les seuls paysages. Les vieilles aciéries, les hauts-fourneaux, les conserveries tombent en ruine sur place, ou sont transformés en monuments industriels, mais les fabriques modernes changent de propriétaires, ou sont délocalisées vers des pays à bas salaires. Les ouvriers licenciés ne sont pas seulement laissés pour compte mais il ne leur reste parfois même plus de traces concrètes des lieux où ils ont passé toute une période de leur vie. L'auteur désigne comme image fondatrice du roman le retrait de l'enseigne *Daewoo* du toit de l'usine de la ville de Fameck. Il en avait été témoin lors d'une visite dans le cadre d'un projet théâtral sur la fermeture de trois usines Daewoo fin 2002 / début 2003². Le défi auquel le confronte cette scène se trouve résumé dans la phrase d'ouverture du roman : « Refuser. Faire face à l'effacement ».

Comment François Bon a-t-il relevé ce défi ? Dans *Daewoo*-roman (paru en septembre 2004), un je-narrateur se souvient de l'enquête qu'il a faite en Lorraine pendant l'hiver et l'été de 2003. Il raconte comment il s'est documenté, a visité les trois usines Daewoo ou ce qui en restait³, et s'est entretenu

1. François Bon, *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 2000.

2. L'auteur-narrateur dans *Daewoo* : « L'enquête, le récit m'appartiennent. Je n'avais pas décidé préalablement d'en rendre compte par l'écriture. L'écriture, c'est après ce démontage de l'enseigne. C'est après ce mot dans le ciel, et le W à la fin promené sous la grue. C'est après ces trois silhouettes d'hommes en bleu et jaune sur le toit muet. » (*D*, p. 95) Les références de pages renvoient à la première édition de *Daewoo* (Paris, Fayard, 2004).

3. Une usine avait été détruite par un incendie, la seconde délocalisée en Turquie, la troisième vendue à ThyssenKrupp. Pour un exposé détaillé de l'affaire Daewoo, je renvoie au dossier sur le site de François Bon : *Daewoo*, dossier complet, revue de presse, images, entretiens ; < www.tierslivre.net/livres/DW/index.html >

avec les personnes affectées par le licenciement collectif. En quarante-neuf sections se trouvent résumés les récits de cette enquête et ses résultats : évocations des lieux, documentation sur l'affaire Daewoo, fragments de rapports officiels, extraits de presse, paroles recueillies et restituées sous forme d'entretiens, dialogues repris à la pièce de théâtre représentée en juillet 2004 au festival d'Avignon. Donner une voix aux acteurs ou plutôt actrices du drame que constitue la fermeture des usines et le licenciement collectif, c'est leur donner un visage, c'est faire face à l'effacement.

De nombreux critiques se sont montrés intrigués par l'imbroglio générique que constitue *Daewoo*⁴. Le texte s'affiche en effet comme roman, mais il se laisse lire, et parfois se donne à lire comme un reportage dans lequel une suite d'entretiens est entrecoupée d'extraits de la pièce de théâtre et du dossier de presse, de réflexions métadiscursives, d'évocations des lieux. Faits, chiffres et rapports sont vérifiables, les séquences théâtrales sont de par leur nature fictionnelles, mais quel statut peut-on accorder aux entretiens si l'on prend à la lettre la dénomination générique de « roman » ? L'auteur a-t-il eu de véritables entretiens avec les ouvrières de Daewoo qui, ensuite, ont servi de substrat au texte ou bien a-t-il pris toute la liberté que lui accorde l'étiquette de « roman » pour créer entretiens, et par là personnages ? Dans un des passages métadiscursifs de *Daewoo*, le narrateur dit :

Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils ont été dits : j'en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi-même, dans l'évidence de la rencontre. Je notais à mesure, sur mon carnet, les phrases précises qui fixent une cadence, un vocabulaire, une manière en fait de tourner les choses. La conversation vous met d'emblée dans une perspective ouverte, tout ce qui devient muet si on se contente de transcrire. (D, p. 48)

À une question posée par Jean-Claude Lebrun concernant l'enquête de terrain, dans un entretien dont le titre est une question, « Parler pour ? », Bon répond :

Et si le principe même du roman était l'illusion que tout soit vrai ? Je ne cesse pas dans *Daewoo* de revenir à la question même du statut de ces textes : transporter dans l'écrit un témoignage oral l'annule purement et simplement. Dire une colère, dire une angoisse, cela se construit. Le livre de reportage est pour moi une figure de l'imaginaire littéraire tout aussi bien que la biographie ou le récit de voyage.

Lorsque Lebrun revient au rôle de l'auteur en « position d'accoucheur, puis de conservateur, de la parole de ces femmes », Bon répond : « la position d'accoucheur, conservateur d'accord, pourquoi pas, mais de la langue

4. Cf. Norbert Czarny, « Face à l'effacement », *La Quinzaine littéraire*, n° 883, 1-15 septembre 2004, p. 3 ; Jean Catinchi, « Le roman au travail », *Le Monde des Livres*, 9 septembre 2004 ; Sylvain Bourmeau, « Finalement on appelle roman un livre parce que... », *Les Inrockuptibles*, 25 août 2004 ; Thierry Guichard, « Daewoo et des douleurs », *Le Matricule des Anges*, n° 57, octobre 2004, p. 27.

elle-même, et non des gens. C'est très important : c'est par là que cela nous traverse nous-mêmes. »

Et, dans la suite de l'entretien, après avoir constaté que dans le traitement social de l'affaire Daewoo l'univers privé était tout simplement passé sous silence :

C'est pour cela que je n'ai pas voulu collecter des témoignages, mais que j'ai souhaité que tout du livre soit rigoureusement juste quant aux situations, aux portraits, aux faits : pour avoir la liberté d'aller, oui, soit dans la pièce de théâtre, soit par le récit, là où on aime, là où on souffre, j'avais l'obligation de fiction. Seule exception : au sein du livre, deux chapitres que j'ai intitulés « hommage », l'un concerne une déléguée CFDT de Villers, l'usine de fours à micro-ondes, l'autre concerne la responsable CGT de Longwy. Là, oui honneur au réel⁵.

Dans ses remarques au colloque « François Bon. Éclats de réalité⁶ », l'auteur s'est expliqué sur cette démarche : dans les entretiens de *Daewoo* il ne s'agit pas d'une transcription de témoignages spécifiques mais de la conquête d'une liberté de parole non soumise à la réalité, exigeant la fiction⁷. L'auteur a déployé tout l'arsenal du roman, toutes les techniques d'écriture et du récit pour évoquer un lieu, des visages, des paroles.

Que les entretiens et les dialogues théâtraux dans *Daewoo* aient été composés à partir d'entretiens réels ou bien à partir d'un réservoir langagier beaucoup plus vaste, ils constituent une des formes privilégiées par l'auteur pour atteindre l'objectif formulé en quatrième de couverture : « que le roman soit mémoire ». Les sections consacrées aux entretiens et aux séquences théâtrales constituent près des trois quarts du roman. Cela me semble justifier une analyse de la mise en scène de la parole ouvrière dans *Daewoo* à partir des questions suivantes. Comment l'auteur a-t-il transmis dans les entretiens « ces voix du réel⁸ », de quelle manière présente-il les interlocutrices de son narrateur-interviewer, et quel est le rôle qu'il accorde à ce dernier dans ces sections ? Et comment sont présentés, dans ces discours, les autres acteurs de ce drame qu'est le licenciement collectif, les responsables ?

Je tenterai ensuite de préciser le rapport entre ces entretiens et les séquences théâtrales dans lesquelles le narrateur s'efface, cédant sa place à quatre personnages féminins chargés de « reprendre » la parole ouvrière. Quelles sont les relations entre séquences théâtrales et entretiens, et qu'apportent ces voix théâtrales aux « témoignages personnels » ?

5. « Parler pour ? », entretien de F. Bon avec Jean-Claude Lebrun (*L'Humanité*, le 27 août 2004). (Je souligne)

6. Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 22, 23, 24 mars 2007.

7. Voir à ce sujet également Jean-Bernard Vray : « mais qu'on ne s'y trompe pas, le livre n'est pas un reportage. Il n'est pas non plus, même partiellement, un recueil d'entretiens », (« Daewoo et le "rêve initial de théâtre" », Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 2007, p. 100).

8. Expression utilisée par François Bon au sujet de ses expériences avec les SDF de Nancy, dans « On écrit avec de soi », (Entretien avec Dominique Viart), *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2002, p. 66.

L'analyse de ces différents types de discours, des modalités de leur présentation, et des rôles qu'y remplissent locuteurs et interlocuteurs, montrera que *Daewoo* se situe à la rencontre de deux domaines présents déjà dans les textes issus des ateliers d'écriture, prose narrative et théâtre.

La fabrique de *Daewoo*: les entretiens

Les entretiens sont tous datés et localisés, le narrateur les a enregistrés entre mai et octobre de 2003, quelques mois seulement après la fermeture des trois usines. Les protagonistes dans ces entretiens sont tous femmes, le narrateur ayant choisi de n'interroger que des ouvrières licenciées de *Daewoo* et des militantes syndicales: quatorze d'entre elles s'expriment dans les entretiens⁹. Les entretiens se déroulent dans leur appartement ou dans des locaux publics, une école primaire, le bureau des reclassements. À une seule exception près, ces femmes sont désignées par leur prénom et l'initiale du patronyme, ou par leur prénom et nom de famille. Cette diversification dans la désignation suggère la discrétion d'un enquêteur respectant le souhait de ses interlocutrices de « ne pas faire état du nom, parfois ni du nom ni du prénom » (D, 48). Les sections (vingt-deux au total) consacrées à ces entretiens sont réparties de manière égale sur le roman: le premier entretien se présente dans la quatrième section, le dernier dans la section finale (section 49). Il y a parfois deux ou trois entretiens avec la même personne (Géraldine Roux, Audrey K.) qui sont soit repris dans autant de sections différentes, soit fragmentés sur plusieurs sections (Maryse P., Nadia Nasserri). À ces entretiens s'ajoutent onze séquences théâtrales. De même que les entretiens, ces séquences théâtrales sont réparties sur le livre, de la section 3 à la section 48. La répartition des sections consacrées aux entretiens et/ou au théâtre témoigne d'un art du montage précis sur lequel je reviendrai.

Le narrateur a pris soin de préciser scrupuleusement le mode de fixation des entretiens, par magnétophone ou prise de notes. La majorité des entretiens sont rapportés au discours direct, délimités nettement par leur mise entre guillemets. À l'intérieur des entretiens, dans les récits souvent très vivants des femmes, on rencontre toutes les variantes de discours rapporté: discours direct, discours indirect, discours indirect libre. La reprise des guillemets à l'intérieur d'un seul entretien semble correspondre à des pauses dans la conversation ou bien à des fragments supprimés. Le recours à l'italique sert à mettre en relief certaines citations ou à souligner le choix

9. Deux des trois usines fermées employaient presque exclusivement des femmes. Elles étaient à peu près cinq cents. Les parleuses: 4. Maryse P.; 5. Femme anonyme; 8. Audrey K.; 9. Maryse P.; 11. Anne D.; 13. Aurélie Loing; 15. Valérie Aumont; 16. Géraldine Roux; 19. Barbara G.; 20, 22, 24, 26, (29), 30. Nadia Nasserri; 29. Isabelle Banny; 31. La sœur de Sylvia F.; 33. Marie Durud; 35, 36. Audrey K.; 42. Géraldine Roux; 46. Martine S.; 49. Femme anonyme. Isabelle Banny, militante syndicale de Longwy, figure de manière indirecte dans le livre: c'est dans le commentaire d'un documentaire sur les manifestations ouvrières qu'elle est citée.

de certains termes ou expressions. La syntaxe et le vocabulaire de ces fragments de discours rapportés relèvent d'un français parlé qui nous introduit dans la vie quotidienne, « la normalité écrasante » des banlieues au chômage. La « clôture » des entretiens se fait régulièrement avec un énoncé particulièrement frappant, une remarque ironique ou une question sans réponse.

De temps en temps le narrateur mentionne qu'il y a eu transcription littéraire. Ainsi, dans un premier entretien avec Géraldine Roux, ouvrière pleine d'une indignation revigorante et maîtrisant une « syntaxe infiniment précise », le narrateur dit: « Je retranscris plein texte, sans raccourcis [...] transcription brute (selon sa propre injonction). » (D, 103, 104) A la fin d'une conversation avec la militante Barbara G., il remarque: « Ce sont ses phrases, non pour ce en quoi elles nous renseignent, mais pour cette hauteur du regard. » (D, 130) « Je n'utilisais pas le magnétophone », dit-il lors d'un entretien particulièrement animé dans lequel son interlocutrice (Marie Durud) raconte, sous forme d'une scène théâtrale, l'histoire d'une amie qui, ne supportant plus la dépression de son partenaire au chômage, est venue se réfugier chez elle. Elle joue à la fois son propre rôle et celui de son amie (D, 183). Ou bien encore, au début d'un entretien avec une autre licenciée, Nadia Nasserri, sur un sujet sensible, l'incendie d'origine prétendument criminelle de l'usine à Mont-Saint-Martin, il dit: « elle m'a autorisé à la citer » (D, p. 131). Ces précisions – « sans raccourcis », « transcription brute », « sans magnétophone », « autorisation à citer » – suggèrent que, dans d'autres entretiens, le narrateur a pris plus de liberté, ce qui, plutôt que de détruire l'illusion réaliste, la renforce. Même si on est quelque peu surpris du rapprochement inattendu que le narrateur établit entre Géraldine Roux et l'écrivain Pierre Bergounioux, ou du parallèle établi entre un fragment de lettre laissé par une des ouvrières (Sylvia) et le style de Sarraute: « c'était beau comme du Nathalie Sarraute¹⁰ » (D, 277).

Datation et localisation des entretiens, noms propres, mode de fixation des entretiens, recours au discours direct, français « parlé », mention de transcriptions littérales, de citations, de raccourcis, tout contribue à créer un effet de réel. Effet qui se renforce encore par des fragments comme le suivant: « J'ai dit ça, je l'ai dit comme ça? », s'étonne l'une des interviewées (Valérie Aumont), lorsque le narrateur lui lit, à sa demande, un fragment de son carnet. Le narrateur lui répond que « sa raison de noter avec précision, c'était pour la nécessité de librement peindre: qu'à ce prix seulement on est juste » (D, 102, 103). L'affirmation que les entretiens ont servi de tremplin à l'invention, présuppose qu'ils ont vraiment eu lieu.

10. « C'était sa ressemblance, une manière de mettre les mots, de vous regarder et de bouger, qui me faisait invariablement penser à mon plus que meilleur ami, Pierre Bergounioux » (D, 104). La lettre de Sylvia: « [...] Permanence du non intérieur que j'entends en moi, le socle même de ma personnalité » (D, p. 276).

Le rôle du narrateur: porte-parole ou souffleur?

Dans les sections d'entretiens, la mise en scène est sobre et se répète avec de minimes variations d'un entretien à l'autre. Assis à une table, le narrateur-enquêteur prend des notes, ou met en marche son Mini-Disc; ses interlocutrices, debout, lui tournent le dos et parlent en regardant par la fenêtre ou bien sont assises en face de lui. De la fenêtre on aperçoit un pan d'autoroute, l'immeuble d'en face, les formes rectangulaires de la seule usine qui est encore là. Les femmes sont vues à contre-jour, en silhouette; dans les scènes en face à face le narrateur évite de les regarder et fixe son attention sur les mains, les gestes, une mèche de cheveux qui cache les yeux. Discretion de sa part, pudeur, retenue de la part des ouvrières? Ou bien cette mise en scène peut-elle être interprétée d'une autre manière? C'est une question sur laquelle je reviendrai plus loin.

Le narrateur semble réduire son rôle à celui de locuteur rapportant: après quelques remarques préliminaires esquissant la situation matérielle dans laquelle s'ancre l'entretien, il laisse la parole aux interviewées. Mais sa présence se révèle dans les questions ou réactions qui sont reprises par ses interlocutrices et qui orientent leur récit. Ainsi Maryse P.: « Alors d'accord, je vais vous parler de Sylvia. » (D, 24) Et Nadia Nasserri: « Pourquoi j'aime la nuit dans l'usine? » (D, p. 154), ou bien « Vous me dites: - Pourquoi le feu? » (D, 137) Et la femme anonyme réagissant à un mouvement ou mimique du narrateur: « on n'a pas demandé la vie tapis roulant... Ah, ça vous plaît, l'expression, vous vous en resserez, c'est ça? À votre aise. » (D, 32)

Le narrateur ne s'abstient pas non plus de commentaire: il exprime son admiration pour certaines personnalités, nous livre ses réflexions sur les récits des ouvrières, souligne les particularités linguistiques du discours d'origine, soulignant les inflexions du vieux parler lorrain, porteur d'un passé en voie de disparition. Ainsi, à propos d'un énoncé de la militante Barbara B., qui se dit « ouvrière dans les veines, père mineur », le narrateur remarque, de manière lapidaire: « tel quel, phrase nominale, concision de formulaire » (D, 126). Et devant le flux de paroles de Géraldine Roux, « ouvrière expérimentée », il note laconiquement « Premier entretien Géraldine, plus de batterie, fin. » (D, 114) Par ailleurs, il n'hésite pas à mettre en question son propre rôle: il enregistre les réactions ironiques ou étonnées de ses interlocutrices devant son travail de copiste, et réfléchissant à sa propre démarche, se demande parfois de quel droit il se promène dans ces banlieues sinistrées.

Par cette présence discrète, le narrateur semble partager avec ses interlocutrices la responsabilité des paroles qu'il rapporte. En cela *Daewoo* ressemble aux textes issus des ateliers d'écriture comme *C'était toute une vie*¹¹

11. François Bon, *C'était toute une vie*, Lagrasse, Verdier, 1995.

ou *Prison*¹². Le narrateur-enquêteur sur le terrain occupe au fond la même position que le narrateur-animateur des ateliers d'écriture: il ne s'agit pas seulement de faire dire et de faire écho à des voix autrement condamnées à se perdre, mais également de travailler sur sa propre réception de leur situation.

Dire la colère et le manque: les filles du feu

Dans de longs monologues narratifs, les interlocutrices du narrateur-enquêteur évoquent en rétrospective les événements qui ont marqué le processus de fermeture des usines: plan social, grèves, occupation des usines, violences, séquestration des chefs, lutte syndicale, lutte des ouvrières licenciées; et ses suites: chômage, reclassement, travail de remplacement souvent dérisoire (dans les supermarchés, l'industrie d'amusement, les travaux ménagers, le cimetière des chiens).

L'introduction de ces différentes voix narratives permet surtout la diversification de la focalisation. Les sentiments exprimés varient avec les caractères et les situations abordées: angoisse, colère, humiliation, rébellion, ténacité, résignation, abattement. Les femmes racontent la dure exploitation à laquelle elles ont été soumises, elles ont l'impression d'avoir été privées du droit fondamental au travail, privées d'une vie sociale qui compensait pour elles malgré tout la monotonie et la dureté du travail à l'usine. Elles ont perdu la lutte qui les avait réunies contre le groupe sans visage qui les a mises dehors, elles se sentent rejetées par la société qui a hâte de les oublier: « on est les superflues » (Sylvia, D, 28).

Au sein du texte figure l'évocation de l'incendie qui avait détruit l'usine à Mont-Saint-Martin dans la nuit du 23 au 24 janvier 2003, et avait été la solution radicale d'un problème encombrant pour la direction de l'entreprise. Un ouvrier avait été inculpé et condamné à plusieurs mois de prison. Le lecteur connaît déjà le récit de cet événement spectaculaire et « spectacularisé » dans la version qu'en a donnée une femme anonyme dans le second entretien du texte. Hantée par l'image de cet incendie dont elle a été témoin et qui symbolise la destruction de tout espoir, elle est en proie à ce qu'elle appelle « l'angoisse d'être ».

Ce récit est repris par une autre ouvrière, Nadia Nasserri, qui bien que n'ayant pas assisté à l'incendie, tient à donner son interprétation des faits. Cet entretien est rendu en cinq fragments, tous intitulés *incendies, violences, révolte* (le premier fragment dans la section vingt, le cinquième dans la section trente¹³). Il est interrompu par une enquête du narrateur concernant les violences qui avaient précédé la fermeture de l'usine Cellatex à Givet, en

12. François Bon, *Prison*, Lagrasse, Verdier, 1997.

13. Combative, indignée, Nadia Nasserri refuse de se résigner au silence devant l'injustice que constitue pour elle l'emprisonnement de l'ouvrier de Mont-Saint-Martin.

2001. Par ce retour en arrière, il met en perspective la fermeture des usines Daewoo, qui est loin de constituer un phénomène isolé comme le montre une liste presque interminable d'entreprises dans d'autres secteurs, condamnées à la disparition par la nouvelle économie (section : *incendie, violences, révoltes: Cellatex et les autres*, D, 146-153).

En accordant à l'évocation de l'incendie, de la colère et de la violence une position si stratégique au cœur de son texte, et en l'intercalant entre deux « hommages » aux militantes syndicales Barbara G. et Isabelle Banny¹⁴, l'auteur réalise le souhait qu'exprime le narrateur au moment où il conçoit le projet de doubler le projet théâtral d'un roman :

« Ce qu'on souhaiterait extorquer du réel, même ici à Fameck, c'est comme du Jérôme Bosch avec les mots où il y aurait de la nuit, des éclats de fresque, d'étranges inventions, et le surgissement en gros plan de visages comme palpés. Plus l'arrière-fond d'incendie, tel que je le revoyais dans Jérôme Bosch. (D, p. 97)

Les entretiens font entrevoir non seulement toute une histoire de lutte ouvrière mais aussi les drames de la vie privée qu'entraîne le licenciement. Dans ces entretiens, une figure apparaît en creux, celle d'une femme, figure de proue de la résistance, qui s'est suicidée en avril 2003. Dès le premier entretien, avec Maryse P., le questionnement des femmes est ainsi agencé par une absence et une absente. Le nom de Sylvia F., – c'est ainsi que le narrateur a décidé de l'appeler dans le texte –, revient dans presque tous les entretiens, c'est également sur cette figure de femme et ce nom, Sylvia, que se termine le livre, qui lui est dédié. Dans un contexte où le feu est partout – dans les souvenirs, dans les incendies volontaires, dans l'évocation du travail dans les aciéries, dans les souvenirs que le narrateur a de sa propre expérience comme stagiaire à Longwy –, ce récit de la quête d'une figure féminine perdue nous rappelle *Les Filles du feu* de Nerval. Rapprochement qui se justifie par le choix de certains autres prénoms – Aurélie (Loing), Audrey (K.) – inspirés peut-être également par *Sylvio* de Nerval : Aurélie, l'actrice, et l'énigmatique Adrienne. Barbara G., engagée comme pontier à l'aciérie Sollac après son licenciement de Daewoo, exprime ce rapprochement avec *Les Filles du feu* de manière plus crue : « Nous, on est dans le cul du diable. » (D, 127)

Les autres acteurs du drame

Les multiples actions de résistance ayant toutes échoué, il ne reste aux ouvrières qu'une seule arme, celle de la protestation verbale. Et c'est là que le recours au discours direct se révèle particulièrement efficace : l'écart qui existe entre deux discours et entre deux types de situations sociales crée une

14. Cf. note 4, Entretien avec Lebrun.

satire caustique des us et coutumes linguistiques du milieu des affaires et du monde politique, du discours perçu comme lieu rhétorique de la dissimulation. Fortes de leur situation précaire, les femmes savent choisir leurs mots pour atteindre leur cible, elles démasquent les discours des députés bien intentionnés, des chefs d'entreprises rusés, qu'elles désignent par « eux les cravates ». C'est par tout un travail de citation à l'intérieur du discours rapporté que la *novlangue* des représentants de la société néo-libérale, députés, chefs d'entreprise, ministres, est impitoyablement déconstruite.

Tout à fait exemplaires à cet égard sont les entretiens avec Géraldine Roux (D, 103-114 et 233-249). Rompue au combat verbal, le sosie féminin de Pierre Bergounioux prend à partie toute la classe dirigeante, en confrontant leurs discours polis à la réalité brutale. « Désolée de vous embêter », dit-elle au narrateur, « mais avant de parler de moi, ce serait bien de parler d'eux, un peu. Qui ils sont, d'où ils sortent. Et des idées qu'ils défendent, côté pouvoir » (D, 105). Elle a fait un dossier des articles de presse sur l'affaire Daewoo, et cite avec un plaisir sardonique les communiqués bureaucratiques dont le ridicule rend tout commentaire superflu : « Mais les choses bougent. Pour la deuxième fois, cette année, nous avons réussi à monter un séminaire interministériel consacré aux restructurations, avec des représentants de l'Éducation, de l'Emploi, de l'Intérieur. Il a fallu près de cinq ans d'efforts pour le mettre en place. » (D, 107) Ou ce sont les euphémismes employés par les différents fonctionnaires qui sonnent terriblement faux dans la situation des licenciées : « Si la conjoncture continue de se dégrader, la crispation sociale pourrait se généraliser. Il sera alors difficile de faire entendre le mot "mutation" là où on ne verra que des crises ». Ou encore : « le temps est à l'usine jetable. Cette idée heurte les salariés, on garde toujours un haut fourneau dans sa tête ». Et le commentaire de Géraldine Roux : « il n'y a pas d'usine jetable [...], sans qu'on jette avec ce qu'on y a mis, nous » (D, 109). L'humour, l'ironie et le sarcasme constituent l'arme des démunis.

Les séquences théâtrales : ce théâtre qu'on a tous dans la tête

Dans l'entretien déjà cité avec Lebrun, Bon dit :

Pendant longtemps, j'avais deux textes, la pièce de théâtre, et ces récits. Et puis un jour j'ai compris que ces phrases du théâtre, c'était les mots qui reviendraient là-bas, dans la Fensch, grâce au travail de Charles Tordjman, et que le thème du roman c'était la construction de la pièce, le retour des mots vers le réel.

Et au sujet du projet théâtral il remarque sur son site :

Il n'était plus question de « théâtre sur ». Nous avons voulu un quatuor, des actrices capables d'arpenter verticalement ces langages, du « Lehrstück » hérité de Brecht à la farce, pour mettre en avant non pas le témoignage, mais

le choc, et ce qui s'en induit pour la communauté. Non pas la misère pourtant réelle, mais les ressorts intérieurs de la colère ou de la résignation¹⁵.

Dans le passé, Bon a pris déjà certains de ses textes narratifs comme point de départ pour un travail théâtral (*C'était toute une vie: Vie de Myriam C.*, 1998; *Mécanique*¹⁶: *Quatre avec le mort*¹⁷). Il a également juxtaposé prose narrative et théâtre dans un seul texte (*Parking*¹⁸, 1996). Et il a écrit directement pour le théâtre (*Quoi faire de son chien mort? et autres textes courts pour la scène*¹⁹)²⁰. Mais dans *Daewoo*, il insère les extraits de la pièce de théâtre dans le récit. Contrairement aux entretiens répartis de manière égale sur le livre, les séquences théâtrales se concentrent dans le premier et le dernier tiers du livre: quatre séquences dans le premier et sept dans le dernier²¹.

Les mêmes histoires sont racontées ainsi au moins deux fois: dans les entretiens et dans les extraits théâtraux. Jusqu'à la section 17, c'est la version théâtrale qui vient en premier et précède les entretiens avec lesquels elle est liée. Entre les sections 17 et 32, il y a une pause, tout l'espace étant pris par le récit des incendies et des violences. À partir de la section 32, c'est l'inverse: les séquences théâtrales renvoient à des entretiens antérieurs dans le texte. Dans les trois premières séquences, les actrices se souviennent des actes de protestation début 2003. C'est un combat d'arrière-garde, mais vécu dans une profonde solidarité: la fête organisée par défi pour marquer la fermeture de Fameck²², la séquestration dans l'usine d'un des chefs²³, et la visite collective à un député, qui ne fait aucun effort pour les gens qu'il représente²⁴. La quatrième séquence (section 17) est consacrée à la présentation des actrices.

15. François Bon, *Daewoo*, dossier complet, revue de presse, images, entretiens; < www.tierslivre.net/livres/DW/index.html >.

16. François Bon, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001.

17. François Bon, *Quatre avec le mort*, Lagrasse, Verdier, 2001.

18. François Bon, *Parking*, Paris, Minuit, 1996.

19. François Bon, *Quoi faire de son chien mort? Et autres textes courts pour la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.

20. Bon: « J'ai constamment travaillé, pour la structure, l'illusion et la phrase, en me servant d'outils pris au théâtre, le montage cut, le déjà-là et l'effet de cœur de la tragédie. » (François Bon / Jean-Christophe Millois, « Entretien avec François Bon » (1995), in *Prétexte* n° 7). Dans « Entre écriture blanche et réalisme précaire, le théâtre de François Bon », Wolfgang Asholt, mentionne entre autres *Parking* (1996), texte dans lequel les monologues d'une fille et de sa mère sont transformés dans la partie finale en une « Version pour trois acteurs », les deux personnages étant liées par une intervention directe de l'auteur (in Dominique Rabaté et Dominique Viart (éd.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009). Dans *Un fait divers*, l'histoire d'un meurtre reconstruite rétrospectivement par ceux qui en ont été témoins, est interrompue par les réflexions d'un metteur en scène ou par des comédiens qui jouent le rôle des protagonistes.

21. 3. théâtre extrait 1: samedi soir danse; 6. théâtre extrait 2: de la faculté de révolte (séquestration du chef); 10. théâtre extrait 3: délégation auprès des politiques; 17. théâtre extrait 4: présentation des comédiennes; 32. théâtre extrait 5: logique de l'argent; 34. théâtre: chômage et vie privée, le sac; 37. théâtre extrait 6: grande farce des formations et reclassements; 39. illusion plus que théâtre: la copine qui déprime; 43. théâtre dans l'usine (une imagination); 44. théâtre extrait 7: traversées d'usine; 48. théâtre, fin: perspective.

22. Section 3 (p. 20-24), reprise dans 19 (Barbara G.), p. 129.

23. Section 6 (p. 38-42), reprise dans l'entretien avec Nadia Nasseri (section 24, p. 143, 144).

24. Section 10 (p. 59-63).

Leurs noms sont hautement symboliques: Ada, Naama, Tsilla et Saraï sont les premiers noms de femme inscrits dans la bible (*Genèse* 4 : 19-22). L'histoire de Saraï (ou Sarah) est liée au premier exode en Égypte et au mariage forcé avec le pharaon (*Genèse* 12 : 10-20). Les thèmes de l'exode et du mariage imposé reviennent dans le deuxième intertexte figurant dans cette présentation, *Les Suppliantes* d'Eschyle. Cette tragédie raconte l'histoire des cinquante filles de Danaos qui, échouées sur la rive d'Argos, la terre de leur origine, demandent l'hospitalité et la protection du roi du pays, pour pouvoir échapper au mariage avec leurs cousins égyptiens. Le roi, après avoir consulté son peuple, y consent et repousse la demande d'extradition. Bien que pour le voyageur qui passe par la Lorraine, cette région n'ait peut-être rien d'une terre promise, pour ses habitants, le vieux sol de fer, le ciel souvent gris sont liés étroitement à leur vie. Ils y sont chez eux²⁵. Le départ forcé vers d'autres villes, d'autres banlieues, et la dispersion de tout un groupe social sont présentés et ressentis comme une diaspora.

À partir de la section 32, les séquences théâtrales portent sur la vie d'après la fermeture et d'après la lutte: ce sont des vies « privées » dans le double sens du mot. Le chômage affecte les couples et entraîne les divorces²⁶. Les efforts pour trouver un nouvel emploi font découvrir aux ouvrières une autre forme d'hypocrisie sociale: « la farce des formations et reclassements²⁷ ». La solitude et le désespoir minent la vitalité jusqu'à la dépression suicidaire²⁸. Les souvenirs de la solidarité créée par le travail, les manifestations, et même l'enterrement d'une des leurs, aboutissent au constat désabusé que désormais il ne leur reste plus de « façons d'être ensemble » (*D*, 256-261).

En dépit d'un parcours apparemment labyrinthique, l'auteur respecte plus ou moins la chronologie des événements – fermeture, lutte ouvrière, délocalisation ou vente des usines, conséquences pour la vie de celles qui restent les mains vides. La fête de la fermeture fin décembre 2002 est racontée dans la première séquence théâtrale (section 3). La dernière (48) évoque le retrait de l'enseigne du toit de l'usine, en février ou mars 2003, scène qui, comme nous l'avons vu, se trouve à l'origine du roman, et est racontée par le narrateur dans la section 15 (*D*, 95).

Le va-et-vient continu entre séquences théâtrales et entretiens, créé par la répétition de certaines scènes, amène le lecteur à revenir sans cesse sur ses pas pour rechercher le fragment qu'il croit déjà avoir lu. Lors d'une telle lecture l'opposition entre les entretiens, que l'on croit, malgré tout, plus

25. Dans l'entretien avec Thierry Hesse (*art. cit.*, p. 152), François Bon remarque qu'en Lorraine, l'identité est moins territoriale que sociale, à cause des générations dans les mines, dans les aciéries, des exils, des guerres. La destruction du tissu social y est d'autant plus grave.

26. La séquence théâtrale de la section 34 (p. 197-200) renvoie à l'entretien avec Marie Durud (section 33, p. 182-193).

27. Extrait de théâtre dans la section 37 (p. 204-213) renvoie à la section 35 (p. 197-200).

28. Section 39: « illusion plus que théâtre: la copine qui déprime » (p. 217-222).

proches du réel brut, et les dialogues théâtraux, plus « artificiels », tend à s'effacer. À cela s'ajoute que certains entretiens ont déjà une dimension fortement théâtrale: en parlant, les ouvrières se dédoublent, elles miment une scène qu'elles ont vécue, entament un dialogue imaginaire avec les auteurs des rapports officiels. Par exemple, la femme d'un ouvrier (Anne D.), qui a été témoin de l'incendie, revit ses cauchemars lorsqu'elle les raconte: la « rêveuse » est parfois interrompue par son double éveillé. À propos d'une autre interlocutrice (Marie Durud), le narrateur remarque: « j'aimais sa manière quand elle parlait de faire tous les personnages à la fois chacun avec sa voix. Au bout d'un moment à s'y laisser prendre, c'étaient eux tous qui étaient dans la pièce. » Suit une scène théâtrale dans laquelle Marie dialogue avec une amie (D, 183-185). Au narrateur, seul dans une chambre d'hôtel Fameck en septembre 2003, reviennent des images du théâtre, un décor nu, une femme immobile, assise. Imperceptiblement l'image se concrétise, la porte s'ouvre et l'actrice entre: « Si celle qui était là, est personnage ou actrice, c'est l'ambiguïté justement qui permet d'écrire. » (D, 227) « Illusion plus que théâtre » s'intitule cette section²⁹.

Les scènes théâtrales se caractérisent par une même indétermination entre prose narrative et drame. De même que les ouvrières dans les entretiens, les actrices commentent une situation vécue, des expériences qui appartiennent déjà partiellement au passé et dont elles se souviennent dans le temps vide d'après les événements, pendant les mois de désolation où tout est déjà en train de s'effacer. Dans les deux types de discours, le ton oscille entre l'abattement, une forme d'autodérision modérée par une force vitale, et une critique sarcastique à l'égard d'une société régie par un libéralisme sauvage.

La frontière entre entretiens et séquences théâtrales est donc parfois assez floue. Cependant, il y a quelques différences fondamentales. Je me limiterai à trois d'entre elles. En premier lieu, le narrateur-enquêteur est absent de ces séquences théâtrales. En 2000, Bon écrit à propos de son travail avec les acteurs de la Comédie française pour la représentation de sa pièce *Quatre avec le mort* (automne 2002): « C'est le corps d'un autre qu'on engage, par bouche et doigts. Et qui fait qu'on disparaît soi-même comme totalité écrivant, que cesse effectivement l'auteur³⁰. » Et en 2004, dans un entretien avec Thierry Hesse, parlant de la situation dans laquelle il arrive à écrire pour le théâtre:

J'ai pu franchir la barrière à condition de ne pas écrire pour un acteur qu'on a face à soi, mais pour le dos, la nuque de l'acteur et qu'on le pousse devant

29. Il est intéressant de relever ici ce que, dans l'entretien déjà cité avec D. Viart, François Bon remarque au sujet de la citation, ces morceaux de phrases transplantées, qui renforcent l'illusion du réel: « ce qui me fait y recourir, c'est qu'ils me semblent avoir chacun, parcellairement, décalé quelque chose de ce lieu de théâtre qu'invente le récit entre la réalité et le langage » (« On écrit avec de soi », p. 65).

30. Dossier *Quatre avec le mort*, le journal de travail de la pièce. < <http://www.tierslivre.net/archiv/THquatre.html#j1> >.

soi, en se bouchant soi les yeux. [...] Écrire pour le corps d'un acteur, cela permet d'écrire depuis un endroit qu'autrement on censure. D'aller délibérément dans la censure, où la prose vous exposerait vous³¹.

Cette volonté de distance, cette réserve qui coexiste avec la pudeur, rappelle celle du narrateur-interviewer de *Daewoo*, lorsqu'il écoute ses interlocutrices³². Dans ce comportement le narrateur est particulièrement proche de son auteur, lorsque celui-ci écrit pour le théâtre. Même discrétion, même stratégie d'écriture:

Peut-être parce qu'on n'ose pas regarder trop dans les yeux et directement l'acteur, à qui on demande tant, à qui on demande d'aller marcher dans vos hontes ou frayeurs intimes: on lui regarde les mains et les doigts [...]. Ce n'est pas petit, parce que les mains peuvent être loin en avant du visage, et définir tout un espace, mais on ne verra encore que les mains et la bouche, la nuque. Et quand on écrit, là, devant l'écran, qu'on met un mot après un autre, très vite, quitte à s'arrêter toute la journée ensuite avant de tenter à l'aube du lendemain la réplique suivante, c'est justement ces lèvres et ces mains qu'on voit littéralement et physiquement, devant soi, sans corps ni figure, articuler sonorement les trois mots qu'on a écrits³³.

Dans cette évocation du travail pour le théâtre on peut reconnaître le travail de l'auteur de *Daewoo*, feuilletant chez lui les dossiers de presse, imaginant les situations, y mêlant ses observations des lieux, construisant ses personnages, y compris son narrateur, en leur soufflant leurs répliques. Et, comme nous l'avons vu, dans les sections entretiens on voit déjà émerger le théâtre.

En second lieu, il ne s'agit plus, comme dans les entretiens, de personnages bien distincts qui prennent la parole. Les quatre actrices aux noms bibliques représentent le collectif des ouvrières, leur rôle correspond à celui que jouait le chœur dans la tragédie antique. Bien que la mise en page ressemble à celle du texte de théâtre habituel, dans la plupart des scènes qu'elles jouent, il s'agit plus d'une succession de fragments de récits, de commentaires ou d'évocations que de dialogues entre plusieurs personnages qui seraient différenciés par leur âge, apparence et passé. Dans l'extrait intitulé « présentation des comédiennes », l'une des actrices dit qu'elle aurait aimé jouer *Les Suppliantes* dans la salle de théâtre de Floranges. Or, dans *Les Suppliantes*, le chœur est le protagoniste clé. Les femmes cherchant refuge auprès de la population d'une ville qui risque une guerre si elle les accueille, constituent une communauté qui d'un moment à l'autre peut se dissoudre. Ceci est rappelé dans le commentaire d'une des actrices: « La pièce, c'est

31. François Bon « Entretien avec Thierry Hesse », *L'Animal, Littératures, Arts & Philosophies*, n° 16, Printemps 2004, p. 153.

32. Cf. « Marie Durud, je la revois elle aussi de dos, regardant par la fenêtre les immeubles au loin, [...] se parlant comme à elle-même, comme indifférente aux notes que je prenais. » (D, p. 184)

33. Dossier *Quatre avec le mort*. Voir la note 22.

juste ce moment, une bascule. Ce qui soude une communauté humaine, et peut à chaque instant totalement disparaître. » (D, p. 115)

En troisième lieu, le contexte a changé radicalement. Deux représentations de la pièce ont eu lieu pour un public constitué presque uniquement d'ouvrières licenciées (mars et octobre 2003). Le narrateur mentionne ces représentations (c'est, littéralement, le retour des mots vers le réel) et rapporte les réactions qu'elles ont suscitées (Barbara G., p. 121, Marie Durud, p. 193). Ceci évoque la notion brechtienne de *Lehrstücke*, pièces didactiques, représentées pour les gens qui ont en sont le sujet, ouvertes à un échange avec le public, visant à la « distanciation ». Le public à Floranges se voit confronté à ses propres expériences, représentées par des actrices et offertes à l'écoute des autres. Les entretiens visent à faire émerger de la masse anonyme des licenciées des personnages, des sujets, des « visages ». La représentation de la pièce de théâtre basée sur leurs paroles les réintègre dans une communauté (imaginaire), le chœur, représentant celle qui s'était dissoute après la fermeture des usines.

Daewoo: Roman-théâtre

Par l'intrication de textes d'entretiens et de séquences théâtrales, *Daewoo* s'inscrit dans le prolongement des textes issus des expériences des ateliers d'écriture. Dans ces récits publiés dans les années quatre-vingt-dix, Bon faisait déjà entendre la voix des rejetés de la société du monde post-industriel. Et cela par un recours particulier et systématique aux paroles ou aux écrits des participants aux ateliers, montés dans un dispositif polyphonique remarquable, « pour », écrit-il, « aller ensemble dans ce qui n'a jamais été dit ». Dans un texte comme *Prison* on trouve également une mise en scène de la parole : un des derniers chapitres (le cinquième chapitre « Solitude des errants ») porte sur la dernière session de l'atelier d'écriture consacrée à la lecture des textes que les participants ont confiés au narrateur. Ce qui est né lors de la confrontation solitaire avec le papier blanc ou d'un aparté avec l'animateur de l'atelier est ensuite offert à l'écoute des autres – détenus et gardiens.

On reconnaît ce processus dans *Daewoo*. À cette différence près que dans *Daewoo*-roman le rapport entre prose narrative et théâtre a été fortement modifié : non seulement les séquences théâtrales y occupent une place beaucoup plus importante mais il existe également une osmose plus forte entre prose et théâtre. Les entretiens sont théâtralisés, les séquences théâtrales sont narrativisées. Le roman constitue le chantier du théâtre, le lecteur voit émerger la pièce des entretiens. Dans la présentation des entretiens, l'auteur renforce l'impression que tout est vrai, quitte à détruire cette illusion dans les passages métadiscursifs. Dans les séquences théâtrales, les composantes intertextuelle et métadiscursive créent un effet de distanciation supplémentaire par rapport au réel.

À elle seule la pièce de théâtre n'aurait peut-être pas suffi à relever le défi formulé dans la première phrase du texte : « Refuser. Faire face à l'effacement. » Le scandale Daewoo fera place à d'autres affaires et disparaîtra de l'actualité, la pièce se détachera du contexte particulier dans lequel elle a été conçue, les ouvrières dont les expériences sont à la source des séquences théâtrales seront oubliées. En juxtaposant « les voix du réel » à celles du théâtre, *Daewoo*-roman garantit le retour des mots vers ce réel, même s'il n'en reste plus aucune trace dans la vallée de la Fensch.