

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Le chantier, une réalité du monde moderne dans ses
représentations littéraires en France

verfasst von | submitted by
Alexandra Huber BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 509 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Französisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Teresa Hiergeist

Abstract

Ce travail traite une réalité de l'ère industrielle moderne, le chantier, et cherche à établir dans quelle mesure cette réalité a une place dans la littérature française. Pour répondre à cette question, ce travail analyse des textes dans lesquels le chantier est représenté, ce qui peut prendre des formes diverses. On propose ainsi trois catégories différentes : les textes dont la représentation du chantier est la thématique principale, ceux dans lesquels la thématique du chantier apparaît ponctuellement et enfin on est confronté à des formes d'écriture qui représentent le chantier en se situant aux confins du littéraire. La poésie, dont il apparaît qu'elle est traversée par ses différentes tendances, est traitée séparément. L'analyse révèle que la temporalité limitée propre au chantier, la technicité souvent complexe des actions à représenter, sont des facteurs qui semblent rendre difficile le travail de l'auteur confronté à la réalité du chantier. On se demande donc ce qui pousse un auteur à intégrer malgré tout à son écriture la représentation du chantier et quels enjeux lui sont liés. Ce travail montre ainsi la diversité des emplois littéraires de la thématique du chantier et les enjeux divers dont elle se trouve investie : complexité des relations entre les classes sociales, valeurs idéologiques, visée philosophique, et, particulièrement accentué dans le temps actuel, l'enjeu mémoriel. On propose donc ici une première approche d'une thématique qui mériterait une analyse plus fouillée, par un élargissement tant des modes de représentation concernés (champ littéraire, mais aussi autres langages esthétiques) que des outils de réflexion sur la place du chantier (sociologie, philosophie).

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit einer Realität des modernen Industriezeitalters, der Baustelle, und versucht festzustellen, inwiefern diese Realität einen Platz in der französischen Literatur hat. Um diese Frage zu beantworten, werden in dieser Arbeit Texte analysiert, in denen die Baustelle in unterschiedlichen Formen dargestellt wird. Es werden drei verschiedene Kategorien vorgeschlagen: Texte, in denen die Darstellung der Baustelle das Hauptthema ist, Texte, in denen die Thematik der Baustelle punktuell auftaucht, und schließlich wird man mit Schreibformen an der Grenze zum Literarischen konfrontiert, die ihrerseits die Baustelle thematisieren. Die Lyrik, die diese verschiedenen Tendenzen verbindet, wird gesondert behandelt. Die Analyse zeigt, dass die zeitliche Begrenzung der Baustelle und die oft komplexe Technik der darzustellenden Handlungen, Faktoren sind, die die Arbeit des Autors, der mit der Realität der Baustelle konfrontiert ist, zu erschweren scheinen. Man fragt sich also, was einen Autor dazu bewegt, die Darstellung der Baustelle trotzdem in sein Schreiben zu integrieren, und welche Herausforderungen damit verbunden sind. Diese Arbeit zeigt, wie vielfältig die Thematik der Baustelle in der Literatur verwendet wird und welche vielfältigen Herausforderungen dies darstellt : komplexe Beziehungen zwischen den sozialen Klassen,

ideologische Werte, philosophische Ziele und, in der heutigen Zeit besonders akzentuiert, die Herausforderung einer Erinnerungsarbeit. Es handelt sich hier um eine erste Annäherung an eine Thematik, die eine eingehendere Analyse verdiene, indem sowohl die betroffenen Darstellungsweisen (literarisches Feld, aber auch andere ästhetische Sprachen) als auch die Instrumente zur Reflexion über den Ort der Baustelle (Soziologie, Philosophie) erweitert würden.

Abstract

This work focuses on a reality of the modern industrial age, the building site, and seeks to establish the extent to which this reality is represented in French literature. To answer this question, the project analyses texts in which the building site is present, which can take a variety of forms. We propose three different categories: texts in which the representation of the building site is the main theme, those in which the theme of the building site appears occasionally and finally we are confronted with forms of writing that represent the building site on the borders of literature. Poetry, which appears to be traversed by its various tendencies, is discussed separately. The analysis reveals that the limited time frame of a building site, and the often complex technical nature of the actions to be represented, are factors that seem to make it difficult for the author to face the reality of a building site. This raises the question of what motivates an author to include a representation of the building site in his or her writing, and what issues are linked to it. This work shows the diversity of literary uses of the theme of the building site and the various issues it raises: the complexity of relations between social classes, ideological values, philosophical aims and, particularly in the present day, the issue of remembrance. What we offer here is a first approach to a theme that deserves to be analysed in greater detail, by extending both the modes of representation involved (literature, but also other aesthetic languages) and the tools for reflection on the importance of the building site (sociology, philosophy).

Sommaire

Introduction	1
1. La représentation du chantier adhérent au projet central du texte	5
1.1. L'enjeu idéologique	5
1.2. L'enjeu philosophique	16
1.3. L'enjeu mémoriel	21
2. La représentation du chantier intervenant latéralement ou ponctuellement : de l'équivoque à la subversion	33
2.1. Émergence du chantier dans une catégorie particulière des écrits de guerre	34
2.1.1. Eugène Dabit, Maurice Genevoix – un ouvrier et un intellectuel dans la guerre-chantier	34
2.1.2. Eugène Dabit, André Malraux, Blaise Cendrars, Maurice Genevoix – Résonances complexes entre l'élément-thème du générationnel-familial et les occurrences du chantier	40
2.1.3. Blaise Cendrars, André Malraux – déroute du monde de l'esprit sur fond de chantier	45
2.2. Innovation romanesque et intégration de la thématique du chantier	49
2.3. Les mutations de l'écriture de Jean Giono à travers la place du chantier dans certains de ses textes	55
2.3.1. Le chantier comme l'espoir d'un projet collectif	55
2.3.2. Le chantier comme désillusion et fracture	56
2.3.3. Le chantier sarcastique et la sortie du romanesque	65
3. Écrire le chantier hors de la littérature ?	67
3.1. André Gide et Albert Londres – hors et dans le littéraire pour témoigner	67
3.2. L'élaboration de panneaux patrimoniaux concernant le chantier hydroélectrique à Pralognan-la-Vanoise : un processus complexe d'échanges entre l'initiative d'un intellectuel et la capacité mémorielle d'une collectivité locale	70
4. La représentation du chantier dans la poésie	78
4.1. L'usage référentiel de la thématique du chantier	79
4.2. L'usage méta-poétique de la thématique du chantier	87
4.3. Une autre poétique du chantier – renversement, subversion et déconstruction	90
Conclusion	98
Sources	103
Annexe	107

*Il y a un jour où tout à coup j'aperçois cet objet qui,
depuis dix ans, était sous mes yeux et qu'en réalité je n'avais jamais véritablement vu.*

Jean Follain (Le bol oublié)

Introduction

Les chantiers sont un facteur décisif des mutations qui font le visage de l'ère industrielle moderne, marquant l'impact de l'activité économique dans tous les paysages. Mais qu'est-ce qu'un chantier ? Généralement dès que les travaux dépassent la capacité de l'individu de les effectuer et nécessitent la main d'œuvre d'un collectif, il s'impose de parler d'un chantier. Un autre facteur important est la temporalité limitée, le fait que le chantier va disparaître une fois que l'édifice est terminé, derrière celui-ci. Ainsi la réalité du chantier se présente sous une sorte de double-mutation.

Premièrement le chantier en soi avec son caractère de temporalité limitée et son apparence changeante présente cette forme de mutation qu'on peut apercevoir dans le processus qui mène à l'achèvement. C'est peut-être une cause pour laquelle le chantier n'a pas une grande place dans la littérature. Le caractère temporaire favorise probablement le regard des auteurs qui se pose avant tout sur l'œuvre et néglige le chantier. Il faut préciser pourtant que ceci est ou était dans l'histoire la vue occidentale du chantier uniquement. Pierre Boulle, traité plus tard, souligne cette différence avec la culture japonaise. En Occident une œuvre est censée représenter l'ingéniosité technique qui va perdurer des centaines d'années pendant que la culture japonaise comme elle est décrite dans son livre *Le pont de la rivière Kwaï* priorise la fonctionnalité immédiate et n'accorde pas d'importance à la durabilité et à l'aspect architectural de l'œuvre.

Deuxièmement le chantier est aussi soumis à une mutation dans le temps. Au cours des différentes époques le chantier a beaucoup évolué, notamment en ce qui concerne la technique. Les tâches manuelles ont disparu et ont fait place à une mécanisation. Dire que la pelle et la pioche sont remplacées par une console qui manœuvre une machine paraît peut-être simplifié mais permet de montrer l'écart et l'importance de cette seconde mutation. Dans un temps pas encore trop éloigné, voir sur un chantier des hommes travailler avec des pioches quand il s'agissait de creuser un trou n'était pas du tout rare. Maintenant même des travaux de petite taille sont effectués majoritairement par de grandes machines.

Les avancées techniques transforment aussi la condition de travailleur de chantier, la dangerosité diminue, ainsi que la mortalité et le nombre de travailleurs.

La sémantique du chantier se développe ou se transforme également au cours des décennies. Le mot désignait initialement une pièce de bois qui fonctionne comme sorte de cale (XIII^{ème} siècle). Il est utilisé (XVII^{ème} siècle) ensuite dans le cadre du chantier naval où il désigne le bloc de bois qui porte la quille du bateau en construction. Enfin le mot désigne le lieu de travail. L'évolution de l'emploi du mot ne s'arrête pourtant pas à cela. Dans la langue parlée s'ajoute aussi un sens plutôt négatif (« Le chantier est énorme » ; « un chantier » permanent). C'est surtout dans le langage politique que le chantier et son champ lexical sont présents. Par exemple le président Emmanuel Macron lors de son discours de sa première victoire à l'élection présidentielle, n'emploie pas exactement le mot « chantier » mais son discours évoque tout le champ lexical qui lui appartient (« risque », « énergie », « tâche », « construire », « travail », « force », « courage »). On pourrait presque observer une sorte de glissement du mot « travail », encore très employé notamment dans le cadre de la politique de grands travaux vers le mot « chantier ». Il semble que comparé aux langues germaniques, cet emploi métonymique du terme serait plutôt une spécificité française. En ce qui concerne la politique et son rapport au chantier il s'agit de tout un protocole. Par exemple la tradition d'ouverture d'un chantier par le « premier coup de pioche » a le caractère d'un rituel illusoire visant à fusionner le *télos* et l'*aitios*, l'ingénieur ou l'architecte et la main d'œuvre. C'est le décret artificiel d'un mélange de classes associatif ou combinatoire comme il est conçu par Auguste Comte – bien sûr dans ce cas seulement momentané et symbolique – : celle des entrepreneurs dont la téléologie est toujours présente, complexe, et celle des opérateurs, qui se plient aux ordres mais qui eux-mêmes n'ont pas l'idée de la finalité de leur travail, ou ne sont pas tenus de se l'approprier.

Depuis que l'action réelle de l'Humanité sur le monde extérieur a commencé, chez les modernes, à s'organiser spontanément, elle exige la combinaison continue de deux classes distinctes, très inégales en nombre, mais également indispensables : d'une part, les *entrepreneurs* proprement dits, toujours peu nombreux, qui, possédant les divers matériaux convenables, y compris l'argent et le crédit, dirigent l'ensemble de chaque opération, en assumant dès lors la principale responsabilité des résultats quelconque, d'une autre part, les *opérateurs* directs, vivant d'un salaire périodique et formant l'immense majorité des travailleurs, qui exécutent, dans une sorte

d'intention abstraite, chacun des actes élémentaires, sans se préoccuper spécialement de leur concours final.¹

La question de recherche pour ce travail est : quel rôle peut jouer cette réalité du chantier dans la littérature française et quelle sémantique peut-on voir s'y développer ? Quelle place prend la représentation du chantier dans chaque texte ? Quel enjeu présente l'emploi de la représentation du chantier ? De quelle façon les auteurs se servent de cette représentation et pourquoi ?

Les œuvres littéraires analysées seront, pour essayer de répondre à ces questions, distinguées, regroupées et mises en relation selon plusieurs catégories. Dans un premier temps il s'agit d'identifier le degré de présence du chantier dans les textes. La présence du chantier peut se manifester très différemment selon l'œuvre. Le chantier peut dans peu de cas être la thématique principale de l'œuvre comme on peut le voir chez André Chamson ou Pierre Boule. Dans d'autres œuvres, le chantier se limite à un élément d'étayage plus ou moins en arrière-plan du récit. Mais il y a aussi des auteurs chez qui le chantier fait une irruption imprévue dans un texte qui n'a pas de lien direct avec le chantier. La présence dépend aussi de la nature du chantier. Est-ce qu'il s'agit de chantiers permanents liés à une activité ou un besoin économique permanent comme c'est le cas dans les chantiers navals, des carrières ou des chantiers forestiers ? Ou est-ce qu'il s'agit d'un chantier visant la réalisation d'une infrastructure importante pour le développement économique comme par exemple des chemins de fer ou des routes ? Dans un deuxième temps il s'agit de faire un déchiffrement de l'enjeu du thème pour l'ensemble du texte qui peut selon le cas naviguer entre les deux points extrêmes « délibéré/évident » comme c'est le cas de Jules Verne par exemple et « incertain/équivoque » comme on peut le voir chez Jean Giono.

Dans la première partie du travail je vais analyser les textes dont le décodage de l'enjeu du thème paraît plus ou moins simple. Pour *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, on verra l'enjeu idéologique prédominant qui vise à instruire le lecteur dans un sens positiviste et une foi absolue dans la science et la technique. Pierre Boulle dans *Le Pont de la rivière Kwaï* investit également le chantier d'un enjeu idéologique, mais d'une idéologie raciale. Dans le texte

¹ Comte, Auguste : *Discours sur l'esprit positif*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin 1990. p. 136-137.

Histoire d'un ruisseau d'Élisée Reclus on verra apparaître l'enjeu philosophique et à la fin de ce premier chapitre *Les Hommes de la route* d'André Chamson, un fort enjeu mémoriel : garder souvenir l'œuvre littéraire d'un vécu singulier, celui des travailleurs d'un chantier.

La deuxième partie traitera les différents textes dans lesquels la représentation du chantier intervient de façon décentrée. Ces interventions latérales ou ponctuelles, ce compactage va être facteur d'équivoque. Le décodage du sens de la représentation du chantier devient plus difficile, notamment dans une catégorie particulière des écrits de guerre parmi lesquels on va analyser *Petit-Louis* d'Eugène Dabit, *La Boue* de Maurice Genevoix, *Les Noyers d'Altenburg* d'André Malraux et *Bourlinguer* de Blaise Cendrars qui vont montrer les perturbations dans cette crise de civilisation et la mise en question de différents codes ainsi que la critique de la vie intellectuelle mise en relation avec la représentation du chantier. Chez Michel Butor dans *La Modification* et Marguerite Duras dans *Un barrage contre le Pacifique* la place de la représentation du chantier dans des textes porteur d'innovation romanesque sera éclaircie. Cela nous amène finalement à l'œuvre de Jean Giono dans laquelle la représentation du chantier joue un rôle important durant différentes phases de son écriture qui vont être représentées par *Regain*, *Que ma joie demeure*, *Bataille dans la montagne* et *Le bestiaire*.

Le troisième chapitre est consacré aux textes non littéraires activant la représentation du chantier et la façon dont ils utilisent des procédés littéraires. On verra le chantier colonial dans le *Journal de voyage* chez André Gide ainsi que dans les écrits du journaliste Albert Londres. Le projet patrimonial sur un chantier hydroélectrique réel montre ensuite la complexité de l'enquête de témoignages entre l'incertitude de communication, l'enjeu de la collectivité locale et la volonté de faire récit patente chez certains témoin-auteurs.

On pouvait douter en s'engageant dans ce travail que la représentation du chantier soit assimilée par les registres canoniques de l'écriture poétique. Pourtant on a constaté sa présence importante, de Charles Baudelaire à Jean Follain. On verra s'associer de façon complexe la référence à des canons littéraires et l'effort des auteurs de les révolutionner. Les tendances observées dans les chapitres précédents réapparaissent et convergent.

1. La représentation du chantier adhérent au projet central du texte

Dans ce premier chapitre je présente quatre textes d’auteurs différents que je classe en trois catégories selon l’enjeu idéologique, philosophique ou mémoriel. Cependant tous ces textes ont en commun ce qu’on peut appeler le décodage du texte qui paraît assez simple. Un autre point commun est la façon dont les textes intègrent la représentation du chantier dans le récit. D’une manière évidemment délibérée la représentation du chantier dans les textes choisis sert l’objectif central des textes ou leurs enjeux que je m’efforcerai d’analyser ensuite.

1.1. L’enjeu idéologique

Je propose d’analyser en premier lieu deux textes à fort enjeu idéologique : *L’île mystérieuse* de Jules Verne paru en 1874 et *Le Pont de la rivière Kwaï* de Pierre Boulle publié en 1952. Bien qu’écrits à presque 80 ans d’écart, les deux textes n’ont pas seulement l’enjeu idéologique en commun. La technique narrative de deux auteurs se ressemble et d’abord le temps joue un rôle très important dans les deux textes.

Jules Verne décrit la fuite en ballon de cinq prisonniers politiques de la guerre de sécession en Amérique. Un ouragan les amène sur une île déserte dans le Pacifique et leur survie dépend uniquement de leurs capacités de construire, d’inventer et de répondre à tous les problèmes existentiels qui se posent. Leur vie devient un chantier permanent à partir du moment où ils atterrissent sur cette île inhabitée. On pourrait penser que le temps ne joue plus aucun rôle pour ces prisonniers de l’île mystérieuse qui se nomment eux-mêmes « colons », mais le récit précise toujours exactement depuis combien de jours ils sont déjà sur l’île, de combien de jours ils ont besoin pour telle ou telle tâche. Il semble que le contact avec le temps soit aussi une façon de rester en contact avec la civilisation dont ils sont si éloignés.

[...] nous ferons de cette île une petite Amérique ! Nous y bâtirons des villes, nous y établirons des chemins de fer, nous y installerons des télégraphes, et un beau jour, quand elle sera bien transformée, bien aménagée, bien civilisée, nous irons l’offrir au gouvernement de l’Union !²

² Verne, Jules : *L’île mystérieuse*. Dans : Bibliothèque d’éducation et de récréation J. Hetzel. Paris : Livre de poche 1982 p. 139-140.

Pendant que les « colons » de Jules Verne ne savent pas combien de temps ils vont rester sur cette île et si jamais ils parviennent à partir, le colonel Nicholson, un des personnages principaux de Pierre Boulle, sait exactement le temps qui lui est donné pour achever la construction du pont sur la rivière Kwaï. L'auteur met en scène ce chantier dans la jungle cambodgienne où les prisonniers anglais sont forcés par les autorités japonaises de construire un pont ferroviaire. La date de premier passage d'un train est fixée et ce lourd ultimatum pèse sur les forces et la santé des prisonniers. L'importance du temps est renforcée par le deuxième fil du récit du travail de sabotage de l'équipe secrète de la « Plastic & Destructions Co. Ltd » qui veut faire exploser le pont juste au moment du passage du premier train.

Pour Jules Verne comme pour Pierre Boulle la représentation temporelle du chantier est un premier point important qui sert l'idéologie respective du texte. Jules Verne souligne ainsi la progression positiviste de son chantier sur l'île mystérieuse, chaque heure et chaque jour sont remplis de travail qui permet de civiliser et habiter cette île déserte et en même temps de compter les jours passés n'est qu'une façon de rester en contact avec leur ancienne patrie toujours aimée. Pierre Boulle, selon une idéologie de supériorité qu'on peut également identifier comme idéologie raciale utilise la représentation temporelle du chantier pour montrer la supériorité des Anglais aux autorités japonaises. Cela permet de montrer d'un côté de quoi les Anglais sont capables (construction d'un pont dans un délai restreint avec des moyens basiques dans des conditions de vie et de travail effroyables) et d'un autre côté que ce n'est pas seulement un pont comme il serait construit par les Japonais eux-mêmes mais plutôt un monument qui va perdurer dans le temps et marquer le génie d'ingénierie anglaise.

Après cela, il aborda les calculs et les diagrammes, puis un plan définitif. Il avait réussi à obtenir un rouleau de papier à peu près convenable de son collègue japonais, qui se glissait parfois silencieusement derrière lui, contemplant l'œuvre naissante, sans pouvoir dissimuler son admiration effarée.³

L'ordre du récit suit dans les deux textes la chronologie. Ainsi l'étayage de l'ordre du récit suit l'ordre du chantier. Cela contribue beaucoup à la vraisemblance du continu. Dans *L'île*

³ Boulle, Pierre : *Le Pont de la rivière Kwaï*. Paris : Le Livre de Poche 1958 p. 98.

mystérieuse, l'ordre du récit paraît très important car le chantier suit une sorte de plan logique de l'ingénieur Cyrus Smith qui consiste à fabriquer d'abord des outils grâce auxquels certains travaux deviennent ensuite possibles. Les étapes de travail sont la plupart des temps même décrits de façon tellement détaillée que le lecteur a toujours l'impression qu'en suivant le récit étape par étape il pourrait parvenir à la même réalisation. C'est un aspect didactique qui a justifié également l'édition dans le *Magasin d'éducation et de la récréation*. Et c'est un aspect de plus qui souligne l'idéologie du progrès. Avec le savoir de l'ingénieur Cyrus Smith les cinq hommes sont capables de se procurer tout ce dont ils ont besoin pour vivre. Il est d'autant plus fâcheux, pour les rescapés, que ce soit précisément lui qui n'atterrisse pas comme les autres avec le ballon sur la côte parce qu'il est emporté par un coup de vague juste avant : « Et celui qui manquait, celui au secours duquel les quatre survivants du ballon couraient tout d'abord, c'était leur chef naturel, c'était l'ingénieur Cyrus Smith ! »⁴. Sans l'ingénieur le reste de « l'équipe » est tout d'abord obligé de se contenter de la chasse-cueillette. Avec la seule allumette qu'ils possèdent ils réussissent à faire le feu. Ils chassent des oiseaux et cueillent des lithodomes mais surtout ils sont toujours à la recherche de l'ingénieur qu'ils finissent par trouver finalement miraculeusement à l'aide de son chien Top. La construction du récit vise donc à rendre évidente l'idée que des hommes privés du savoir dont un ingénieur peut être dépositaire sont perdus, qu'ils arrivent tout au plus à survivre. L'auteur souligne ici par contraste l'importance de l'industrialisation et du progrès de la Science. Toute la vie moderne n'est pas imaginable sans industrie et ingénierie. Avec des moyens finalement très simples Jules Verne fait comprendre cela facilement aux lecteurs, certainement aussi à la jeunesse.

Pierre Boulle construit son récit en deux fils parallèles, l'ordre du récit suit l'ordre du chantier également. Mais le fait que les deux fils du récit poursuivent un but contraire crée un effet de suspense. Le lecteur qui suit en parallèle la construction du pont par les prisonniers anglais sous le commando du colonel Nicholson et les préparatifs pour le jour X du premier passage de train qui sera celui de la destruction du pont. Jusqu'au dernier moment le lecteur ne peut

⁴ Verne, Jules : *L'île mystérieuse*. Dans : Bibliothèque d'éducation et de récréation J. Hetzel. Paris : Livre de poche 1982 p. 40.

pas savoir quel plan va réussir. Construction et destruction sont ainsi ingénieusement liées. Le lecteur peut ainsi être partagé entre les camps opposés jusqu'à la fin du livre. Par ailleurs, le fait que les acteurs du récit et du contre-récit soient des Anglais renforce encore une fois l'idéologie raciale. Peu importe comment le récit se termine, ce sera toujours une victoire pour les Anglais supérieurs aux Japonais : soit le pont montre par son édification le génie des Anglais, soit l'équipe secrète arrive à le détruire, ce qui sera également une victoire anglaise.

Cet effet de la destruction menaçante se trouve aussi chez Jules Verne. A la fin du livre quand les colons découvrent la force mystérieuse qui les a protégés des nombreuses fois, le colonel Nemo, ils découvrent aussi le fait que le volcan va détruire l'île prochainement. L'espace joue un rôle très important dans *L'île mystérieuse*. Depuis leur arrivée les colons cherchent à découvrir chaque coin de l'île pour trouver une éventuelle présence humaine. À différents moments, une force inexplicable leur vient en aide sans qu'ils parviennent jamais à identifier la cause de ces bienfaits. Ce n'est qu'au moment où le colonel Nemo lui-même veut entrer en contact avec eux qu'il s'ouvre pour eux un espace sous-marin nouveau. S'approprier l'espace reste donc un travail, un chantier quotidien, ce qui va encore une fois avec l'idéologie du progrès positiviste.

Un autre point commun aux deux récits est leur focalisation sur la figure du chef. Chez Jules Verne c'est assez complexe, on ne peut pas vraiment dire que Cyrus Smith soit le personnage principal. Les cinq colons sont toujours ensemble et chacun d'eux joue son rôle. Le personnage de Cyrus Smith n'est pas mis en avant de façon romanesque, sa supériorité s'exprime uniquement par sa connaissance de la Science. Et le jeune Harbert, qui lui, est une sorte d'encyclopédie de toutes les espèces de plantes et des animaux est instruit d'avantage par Cyrus Smith, qui le voit comme son élève et successeur. La description de Cyrus Smith, qui est un ingénieur, montre tout de suite son importance : « Véritablement homme d'action en même temps qu'homme de pensée, il agissait sans effort, sous l'influence d'une large expansion vitale, ayant cette persistance vivace qui défie toute mauvaise chance. »⁵ Un homme qui sait tout faire, qui est autant intelligent qu'apte au travail manuel, est l'idéal pour

⁵ Verne, Jules : *L'île mystérieuse*. p. 23.

cette aventure et pour guider les quatre autres hommes. Mais Cyrus Smith n'est pas le seul à avoir des qualités :

Quant à Pencroff, il avait été marin sur tous les océans, charpentier dans les chantiers de construction de Brooklyn, aide-tailleur sur les bâtiments de l'état, jardinier, cultivateur, pendant ses congés, etc., et comme les gens de mer, propre à tout, il savait tout faire. Il eût été véritablement difficile de réunir cinq hommes plus propres à lutter contre le sort, plus assurés d'en triompher.⁶

Cet optimisme absolu dont le lecteur est frappé persiste tout au long du récit. On observe une fois de plus que Jules Verne écrit selon un principe d'optimisme à l'égard du progrès : et dans cette perspective, la guerre, ici la Guerre de sécession, n'est pas, comme on le verra chez des auteurs ultérieurs, un élément qui amène à douter de la civilisation, d'autant plus que les personnages sont évidemment dans le « bon camp », comme l'atteste la présence du noir Nab évidemment émancipé par Cyrus Smith dont il reste le serviteur, membre à part entière du groupe, sinon réellement de même polyvalence comme le montre sa seule application aux tâches culinaires, et une camaraderie de portée douteuse avec le singe qui les rejoindra. Chez Jules Verne cet optimisme permet aux personnages de tout entreprendre et en même temps de tout réussir. De la fabrication de briques à celle d'un four, de la poterie jusqu'à la nitroglycérine tout réussit : « Cette dernière opération, Cyrus Smith l'avait faite seul, à l'écart, loin des Cheminées, car elle présentait des dangers d'explosion, et, quand il rapporta un flacon de ce liquide à ses amis, il se contenta de leur dire : « Voilà de la nitro-glycérine ! »⁷ L'auteur opte pour une mise en récit de l'efficacité, qui présente le risque de n'offrir au texte aucun aliment dramatique ni psychologique, les matériaux traditionnels du roman. L'abondance des passages exposant scrupuleusement des techniques dans la première partie du livre surtout, certains faisant appel à des notions de géométrie déjà élaborées a pu décourager de nombreux lecteurs. Par intertextualité, cette aporie narrative rebondit dans le roman de François Mauriac *Le Sagouin* : le jeune garçon délaissé confie à l'instituteur qui s'est chargé provisoirement de son éducation sa passion pour le roman de Jules Verne dont il avoue sauter tous les passages techniques pour se consacrer à une identification à Ayrton, le proscrit. Mais pour en revenir à la figure du chef, tous les travaux

⁶ Verne, Jules : *L'île mystérieuse*. p. 241.

⁷ Verne, Jules : *L'île mystérieuse*. p. 336.

que les colons entreprennent sont toujours pensés et dirigés par Cyrus Smith. C'est lui qui sait toujours ce qui est à faire d'abord, quel travail est le plus nécessaire à quel moment et aussi comment le réaliser et qui fait quoi. Il est la tête de chaque opération et il la coordonne. Pourtant on pourrait imaginer qu'il se contente de donner des ordres, et de regarder faire les autres mais ce n'est pas le cas. Cyrus Smith est lui-même présent à chaque travail qu'ils font et les tâches les plus délicates, il les fait lui-même comme on vient de l'observer dans le passage sur la nitroglycérine. Parmi les cinq hommes aucun ne fait défaut quand il s'agit de travailler, même le reporter dont on pouvait imaginer que c'est uniquement un intellectuel, travaille comme les autres et ce qui est souligné dans un passage qui met en valeur son habileté : « Quant à Gédéon Spilett, il prenait sa part du travail commun, et n'était pas le plus maladroit, - ce dont s'étonnait toujours un peu le marin. Un « journaliste » habile, non pas seulement à tout comprendre, mais à tout exécuter ! »⁸. À ce titre, le texte de Verne marque un écart par rapport à la conception d'Auguste Comte déjà évoquée, et fait pencher le propos vers une forme d'égalitarisme, alors que le chantier, dans tout autre contexte, met en évidence la différence entre les entrepreneurs et les opérateurs.

Une seule fois dans le livre les positions changent. C'est quand il s'agit de construire un bateau, un canot. D'abord pour la première fois ce n'est pas l'idée de Cyrus Smith mais celle de Pencroff. C'est pourquoi aussi il y a pour la première fois une sorte de débat. Normalement Cyrus Smith annonce un travail qui est approuvé par tout le monde sans discussion. Il demande toujours l'accord de ses compagnons, mais c'est plus ou moins par politesse. Pour la proposition de Pencroff c'est différent. Cyrus Smith reconnaît que l'idée est bonne mais, surtout pour la durée de l'opération il émet des doutes. Cependant après une négociation entre Cyrus Smith et le marin Pencroff, le dernier obtient gain de cause. Ce qui semble provoquer le désaccord c'est que la construction excède la finalité rationnelle. Il n'est pas absolument nécessaire de construire ce bateau. De plus il est étonnant d'observer comment la construction du bateau autorisée à Pencroff, exempté pour cela des tâches auxquelles continuent d'œuvrer ses compagnons, inverse les rôles puisque la conception du

⁸ Verne Jules : *L'île mystérieuse*. p. 371.

bateau en tant que construction lui est entièrement dévolue et que l'ingénieur ne fait que lui prêter la main. Quel sens donner à cette perturbation de la hiérarchie à l'œuvre jusque-là ? Si on regarde la vie de l'auteur de près on découvre que ce bateau fait une sorte de poche du rêve intime de l'auteur qui voulait toujours devenir marin, mais a été empêché par son père de réaliser son rêve. Cela explique très probablement l'importance que Jules Verne accorde à cette scène dans le livre. Il fait en sorte que ce soit l'idée et le rêve d'un personnage qui n'est pas un ingénieur, et le laisse défendre son rêve et convaincre l'ingénieur. C'est comme si dans son personnage il réalisait lui-même d'une certaine façon son propre rêve.

Dans *Le Pont sur la rivière Kwaï* la focalisation de la figure du chef est beaucoup plus évidente. Même si le colonel Nicholson, lui-même prisonnier, n'a plus autorité officiellement sur les soldats, c'est par une grève de la faim qu'il obtient le droit à continuer de commander sur les hommes anglais. Les prisonniers anglais, animés par cet exemple sabotent eux-mêmes le travail de sorte que les autorités japonaises cèdent la direction des travaux du pont au colonel Nicholson. Même si Nicholson n'est pas le seul personnage du côté anglais qui prend place dans le récit il est quand même la figure clé du récit. « Le colonel Nicholson s'était borné à saisir lui-même une corde du mouton et à tirer vigoureusement pendant le temps d'une dizaine de chocs, pour donner l'exemple. »⁹ Nicholson, par sa volonté et sa force de caractère devient l'incarnation de la supériorité anglaise qu'il est conscient de représenter.

Il suivait d'un œil satisfait cette matérialisation progressive, en faisant facilement abstraction de toute la poussière des activités élémentaires. Le résultat d'ensemble en arrivait à affecter seul son esprit, symbolisant et condensant en une structure vivante les efforts acharnés et les innombrables expériences capitalisées au cours des siècles par une race qui s'élève peu à peu jusqu'à la civilisation.¹⁰

Et en même temps il devient la figure tragique du récit. A la fin du livre, le jour où le premier train devrait passer le pont, l'officier Shears des forces secrètes qui attend pour faire sauter le pont est découvert par le colonel Nicholson. Bien que Shears essaie de lui expliquer le plan, le colonel Nicholson est trop attaché à « son » œuvre.

⁹ Boulle, Pierre : *Le Pont de la rivière Kwaï* p. 117.

¹⁰ Boulle, Pierre : *Le Pont de la rivière Kwaï* p. 118.

Cette vieille bête aux yeux clairs avait probablement rêvé toute sa vie de faire une construction durable. A défaut d'une ville ou d'une cathédrale, il a bondi sur le pont ! Et vous auriez voulu qu'il le laissât démolir !... Ces vieux colons de notre vieille armée, sir ! Je suis sûr qu'il avait lu tout notre Kipling national dans son extrême jeunesse et je parie que des phrases entières dansaient dans sa cervelle branlante, pendant que l'ouvrage sortait de l'eau. « Yours is the earth and everything that's in it, and which is more, you'll be a man, my son ! » Je l'entends d'ici. « Il avait le sentiment du devoir et le respect du travail bien exécuté... l'amour de l'action aussi... comme vous, comme nous, sir !... »¹¹

La focalisation sur la figure du chef, le colonel Nicholson, va de pair également avec une vision très hiérarchisée du chantier. Les simples soldats anglais qui ne se distinguent pas du colonel Nicholson car eux comme lui sont des prisonniers de guerre, doivent se trainer encore mourants sur le chantier pour finir le pont pendant que le colonel Nicholson tient à faire l'inspection finale du pont. Il a gardé le moral haut dans le camp de prisonniers et il a construit le pont. Tout le récit suit cette organisation téléologique avec le but de la construction du pont. Bien que ce soit une double téléologie de construction et destruction la figure du colonel Nicholson est la clé pour que la construction l'emporte.

Jules Verne et Pierre Boulle ne promeuvent pas du tout la même idéologie et pourtant ils se servent tous les deux de la représentation du chantier pour cela. Le chantier paraît le cadre idéal pour établir leurs idéologies respectives devant un fond plus ou moins réaliste qui comme on a pu le voir entre autres par l'ordre du récit suivant l'ordre du chantier, contribue à la vraisemblance du récit. Un autre point commun est la destruction imminente qui n'apporte pas seulement du suspense mais aussi un effet supplémentaire de réalisme dans l'idéologie probablement un peu trop lisse. La représentation du chantier donne place à différents éléments, la hiérarchie, la figure du chef, l'organisation téléologique, qui servent l'enjeu principal du texte, l'idéologie du progrès positiviste chez Jules Verne et une idéologie de suprématie raciale chez Pierre Boulle.

Néanmoins l'idéologie de Pierre Boulle reste intacte malgré la fin tragique du livre pendant que chez Jules Verne, où en apparence tout se termine bien, le lecteur passionné peut observer des petites fractures que l'auteur insère et qui fragilisent son idéologie. Se pose alors la question du sens que Jules Verne a voulu donner à son œuvre et de la possibilité qu'il ait pu d'introduire des fractures dans la visée générale progressiste qui lui était imposée

¹¹ Boulle, Pierre : *Le Pont de la rivière Kwaï* p. 239.

par son éditeur. De nombreux travaux contemporains sur l'œuvre de Jules Verne adoptent uniquement cette perspective scientifique, du progrès positiviste, cette idéologie dont je viens de parler. Michel Serres par exemple dans son livre *Jouvences sur Jules Verne applique* à Jules Verne différents concepts scientifiques, les mettant en relation avec Kant, Leibniz, Freud.

Qu'on tende vers un point, attiré par lui, selon les lois de Saint-Simon, par une force newtonienne, et ce point, quel qu'il soit, pôle Nord, pôle Sud, ou centre, a un rapport avec le cercle. Il est sublime comme condensation locale de la totalité. Il est là comme tout. Intersection de tous les méridiens de la sphère ou maître ombilical de leur égalité. L'île mystérieuse, modèle réduit du monde physique et de l'histoire humaine, est localisée, latérale, dans l'espace du globe et segmentaire pour le cercle du temps.¹²

Bien que l'aspect scientifique soit évident chez Jules Verne on comprend difficilement le sens d'une lecture aussi restreinte. D'autant plus que les concepts réels et scientifiques ne sont qu'évoqués sans être cités, ni développés ou expliqués. Ce regard sur Jules Verne paraît donc assez pauvre. Surtout en comparaison avec François Mauriac et son livre *Le Sagouin* qui montre notamment par l'intertextualité une lecture bien différente et beaucoup plus fine de *L'île mystérieuse*. Guillaume, le petit garçon au centre du récit de Mauriac, se trouve chez l'instituteur, dont la mère espère non seulement un jugement sur le garçon mais aussi qu'il s'en occupe de lui, qui est déjà renvoyé de différentes écoles et qu'elle-même ne supporte pas. L'instituteur demande à Guillaume de choisir un livre et c'est justement *L'île mystérieuse* qu'il choisit. Il avoue à l'instituteur qu'il saute tous les passages techniques du livre mais lui lit son passage préféré :

« Arrivé à l'endroit où croissaient les premiers beaux arbres de la forêt, dont la brise agitant légèrement le feuillage, l'inconnu parut humer avec ivresse cette senteur pénétrante qui imprégnait l'atmosphère, et un long soupir s'échappa de sa poitrine. Les colons se tenaient en arrière, prêts à la retenir s'il eût fait un mouvement pour s'échapper. Et en effet, le pauvre être fut sur le point de s'élancer dans le creek qui le séparait de la forêt et ses jambes se détendirent un instant comme un ressort... Mais presque aussitôt il se replia sur lui-même, il s'affaissa à demi et une grosse larme coula de ses yeux. « Ah ! S'écria Cyrus Smith, te voilà donc redevenu homme, puisque tu pleures ! »¹³

L'enfant ne dit pas qu'il s'identifie avec le personnage Ayrton mais le lecteur le déduit par le passage qu'il choisit de lire. L'instituteur, qui par conséquent devrait s'identifier au

¹² Serres, Michel : *Jouvences sur Jules Verne*. Paris : Les Éditions de Minuit 1974 p. 97-98.

¹³ Mauriac François : *Le Sagouin*. Paris : Le Livre de Poche 1951 p. 113-114.

personnage de Cyrus Smith, abandonne le garçon en difficulté qui trouve la mort ensuite. Cette lecture de Jules Verne en complet contraste avec le positivisme met le doigt sur les fractures dans *L'île mystérieuse* et souligne l'importance de la psychologie de personnage. La lecture de François Mauriac peut mener le lecteur de Jules Verne sur une piste de réflexion complètement différente de celle que propose Michel Serres, qui ne fait pas place à cet aspect. François Mauriac met le fait de sauter les passages techniques dans la bouche d'un enfant mais il est évident que beaucoup d'autres lecteurs de Jules Verne lisent aussi de cette façon. Pourtant la portée du passage choisi par le garçon n'est probablement pas perçue autant. L'angle de vue du progrès positiviste ne se concentre pas sur l'humanité qui réapparaît en Ayrton grâce à Cyrus Smith. On peut trouver exagéré ce renversement d'idéologie. Cependant on ne peut nier que le récit de Jules Verne manifeste d'autres fractures. Suivant ce fil de subversion que la thématique de la navigation (représenté par les figures de Pencroff, Ayrton et Nemo) a introduit dans un monde clos selon le programme positiviste d'aménagement scientifique de la nature, la dette considérable accumulée au cours du récit par les colons envers la figure rebelle qui est le capitaine Nemo fait vaciller quelque peu la foi positiviste. De plus le fait que Nemo dispose exactement du même capital technique que Cyrus Smith tout en représentant une conception pessimiste de l'histoire humaine met en cause l'unité de l'axe technico-scientifique et de l'axe socio-moral qui reste la clé de voûte du progrès. Plus encore il s'esquisse à la fin du roman par le récit que fait Nemo de sa propre vie un autre chantier, utilisant le même réservoir de connaissances, mais pour constituer son abri sous-marin à l'écart du monde qu'il rejette. L'idée d'une réalisation appuyée sur les ressources du progrès technique s'oppose à l'idée du progrès comme essor de la collectivité humaine. Certes bien moins ouvertement subversif que Reclus dans le texte que je vais présenter ensuite, Jules Verne notamment avec l'avant-dernier mot laissé à la nature qui dévaste et anéantit tout le chantier entrepris par une gigantesque éruption de volcan, reprend contact comme on va voir Reclus le faire avec une conception historique plus respectueuse de la pensée de Buffon et d'une vision cyclique que du progrès continu porté par la foi positiviste.

Cette source intellectuelle du texte de Jules Verne s'opposant à la veine positiviste plus apparente dans le projet éditorial, est particulièrement sensible dans un des passages du roman où le travail des colons s'interrompt pour faire place à des échanges de vue qui sont plutôt des enseignements de l'ingénieur à usage pédagogique de ses compagnons. La question du futur du destin de l'humanité et de la nature est abordée : le propos de l'ingénieur resitue l'activité humaine dans l'activité de la nature, immense chantier travaillant sur une échelle de lieu et de temps beaucoup plus vaste.

[Y] aura les nouveaux continents, que des milliards de milliards d'animalcules travaillent à bâtir en ce moment.

– Et quels sont ces maçons-là ? demanda Pencroff.

Les infusoires du corail, répondit Cyrus Smith. Ce sont eux qui ont fabriqué, par un travail continu, l'île Clermont-Tonnerre, les atolls, et autres nombreuses îles à coraux que compte l'océan Pacifique. Il faut quarante-sept millions de ces infusoires pour peser un grain, et pourtant, avec les sels marins qu'ils absorbent, avec les éléments solides de l'eau qu'ils s'assimilent, ces animalcules produisent le calcaire, et ce calcaire forme d'énormes substructions sous-marines, dont la dureté et la solidité égalent celles du granit. Autrefois, aux premières époques de la création, la nature, employant le feu, a produit les terres par soulèvement ; mais maintenant elle charge des animaux microscopiques d'emplacer cet agent¹⁴

Le passage marque certes la double influence, l'une du positivisme – et on remarque que la nature donnant mission rappelle le statut de l'entrepreneur par rapport aux opérateurs chez Auguste Comte- et l'autre, plus ancienne, celle des *Époques de la nature* de Buffon (1778). Il est frappant de rapprocher le cadre intellectuel ainsi suggéré par le roman de Jules Verne des pages dans lesquelles Buffon dans son *Histoire naturelle* définit les rapports de l'homme avec la nature selon trois stades qu'il nomme : nature sauvage, nature cultivée, nature dégénérée. À l'aube des grands progrès de la science particulièrement de la science de la nature dont il est l'initiateur, Buffon oppose dans un premier temps la nature sauvage et la nature cultivée, ceci à l'avantage de l'action humaine qui aménage la nature. Mais c'est sans oublier le plan dans lequel la nature elle-même est un immense chantier bien évidemment organisé comme création par la providence divine. La nature dégénérée est le stade où c'est le dérèglement de l'humanité qui compromet la viabilité de cet espace historique intermédiaire accordé à l'humanité pour modifier la nature harmonieusement. Et on peut aisément rapprocher le

¹⁴ Verne Jules : L'île mystérieuse p. 192.

pessimisme de Nemo justifiant son retrait de l'humanité, de ce passage quelque peu visionnaire de Buffon.

1.2. L'enjeu philosophique

Le texte *Histoire d'un ruisseau* d'Élisée Reclus est peu connu à notre époque. A sa parution il était pourtant édité par le même éditeur dans le même feuillet *Le Magasin d'éducation et de récréation* que celui de Jules Verne. On peut être étonné de ce que la subversivité beaucoup plus radicale du texte d'Élisée Reclus par rapport à celui de Jules Verne ait pu franchir le stade de l'édition notamment lorsqu'Élisée Reclus commence son travail subtil d'équivalence et d'analogie entre le domaine humain et le domaine de la nature au fil du ruisseau au sujet justement de l'éducation.

Dans nos écoles et nos lycées, nombre de professeurs, sans trop le savoir et même croyant bien faire, cherchent à diminuer la valeur des jeunes gens en enlevant la force et l'originalité à leur pensée, en leur donnant à tous même discipline et même médiocrité ! ¹⁵

L'éducation joue un rôle capital chez les deux voire trois auteurs avec François Mauriac. Malgré l'écart de radicalité entre les deux auteurs, il y a beaucoup de proximité entre *L'Île mystérieuse* et *L'Histoire d'un ruisseau*. Les deux textes présentent une sorte de vue encyclopédique du monde tout en utilisant le langage du chantier. Ainsi le choix du langage et de la représentation du chantier n'étonne pas quand on pense à la double signification du mot édification qui peut désigner également un chantier comme un jeune esprit. Chez Élisée Reclus c'est la nature elle-même qui est un chantier permanent qui, à travers les descriptions du ruisseau, est relaté avec l'histoire de l'homme et de la société que l'auteur observe. Le texte dessine un tableau très détaillé ce qui est un autre point commun avec Jules Verne. Et chez Élisée Reclus, la vision du monde est très complète.

On peut se questionner également sur la nature du texte. Est-ce que c'est vraiment un récit ou n'est-ce pas déjà une conception philosophique ? Le texte est divisé en vingt chapitres dont chacun décrit un stade du ruisseau. Il commence par la source du ruisseau jusqu'au fleuve en décrivant d'abord la phase de la nature elle-même, sauvage, suivie par la phase où l'homme entre en interaction avec elle et en dernier lieu la phase qui se concentre sur la

¹⁵ Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Bibliothèque d'éducation et de récréation. Paris : J. Hetzel 1869 Chap. I.

société industrielle où le fleuve ne rend que service. La spatio-temporalité du texte est induite par le cours du ruisseau. Le titre *Histoire d'un ruisseau* peut paraître trompeur à première vue car l'espace paraît beaucoup plus important. Si on suppose qu'Élisée Reclus a voulu reprendre le genre *Histoire Naturelle* de façon philosophique, cela expliquerait le titre. Évidemment on peut interpréter le mot « histoire » aussi par le fait que la source devient un grand fleuve et ainsi c'est quand même son histoire en quelque sorte que le lecteur suit. Essentiel est le langage d'un chantier :

Durant l'inondation, le petit cours d'eau, oubliant ses habitudes pacifiques, se met à ravager et à détruire. Il emporte ses ponts, recreuse son lit, déplace ses remous et ses rapides, nivelles ses cascades, rase les parties de la berge qui s'opposent à sa marche, évide des grottes profondes à la base des falaises.¹⁶

Ce passage témoigne de la pluralité des actants. Ce n'est pas l'homme seul qui travaille, c'est aussi et surtout la nature. Le ruisseau personnifié travaille dans son chantier. Emporter, recréer, déplacer ne seront certainement pas des verbes qu'on associe d'emblée avec la description d'un ruisseau cependant qu'ils ne peuvent pas manquer à celle d'un chantier. Mais aussi le mot « travail » est employé très souvent :

Ces incessantes transformations de ses rives, le ruisseau les accomplit par un double travail : d'un côté, il démolit en emportant grains de sable, molécules d'argile, débris menuisés de rochers, fragments de racines usées par le flot, de l'autre côté, il édifie en déposant tous ces restes en une couche qui s'élève peu à peu du fond de l'eau.¹⁷

Sa vision même du chantier est très complète. La démolition et l'édification, des parties essentielles d'un chantier, y figurent. Cette complémentarité est remarquable parce que la démolition est la partie du chantier la plus oubliée dans les textes étudiés dans ce travail.

Ces passages qui décrivent tout d'abord la nature, Élisée Reclus les met en relation avec l'homme. La nature devient ainsi une sorte de miroir de la société. Ces relations de miroir complexes montrent des similitudes, des oppositions, des divergences et on pourrait presque dire que l'auteur élabore un modèle « éco-politique » avec son texte.

Le labeur est indispensable à qui veut jouir du repos, de même que le loisir journalier est nécessaire à chaque travailleur pour renouveler ses forces. La société ne cessera de souffrir, elle sera toujours dans un état d'équilibre instable, aussi longtemps que les hommes, voués en si

¹⁶ Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Bibliothèque d'éducation et de récréation. Paris : J. Hetzel 1869 Chap. X.

¹⁷ Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Chap. XI.

grand nombre à la misère, n'auront pas tous, après la tâche quotidienne, une période de répit pour régénérer leur vigueur et se maintenir ainsi dans leur dignité d'êtres libres et pensants.¹⁸

Ce regard perçant avec lequel Élisée Reclus regarde la société, il le prouve encore dans maints autres passages, par exemple quand il compare la pisciculture, et le soin, qu'on y porte pour les poissons qui vont naître, à l'hôpital où il meurt toujours tellement d'enfants juste après la naissance et il pose la question de ce qui est plus important entre le poisson et l'enfant. Ce rapprochement peut paraître étrange d'abord mais l'auteur le rend vraisemblable. Il se pose des questions aussi par rapport à l'enseignement qu'il voit de façon très critique également :

« Que le collégien sorti de la prison, sceptique et blasé, apprenne à suivre le bord des ruisseaux, qu'il contemple les remous, qu'il écarte les feuilles ou soulève les pierres pour voir jaillir l'eau des petites sources, et bientôt il sera redevenu simple de cœur, jovial et candide. »¹⁹

La nature selon lui est le meilleur enseignement pendant que les professeurs enseignent seulement « discipline et médiocrité »²⁰ À un autre moment qui fait bien sûr penser à Jules Verne, car le texte aborde les progrès de la Science, on voit comme chez Jules Verne un certain optimisme :

Quand la science sera faite et que l'homme, sachant parfaitement quel doit être son genre de vie, saura en outre quelles eaux, quelle atmosphère convient à la guérison de ses maux, alors nous pourrons jouir de la plénitude de nos jours et prolonger notre existence jusqu'au terme naturel, pourvu que notre état social ne soit pas toujours de nous entre-haïr et nous entre-tuer.²¹

C'est un optimisme du progrès, une vision du futur, son regard de la société qui l'entoure reste pourtant très réaliste. Mais il y a aussi des passages où les deux options, pessimisme et optimisme, se mélangent :

Certes, nous n'osons point dire que nos jours la vie est devenue moins pénible pour tous les hommes. Des multitudes d'entre nous, déshérités encore, vivent dans les égouts sortis des palais de leurs frères plus heureux ; des milliers et des millions d'individus parmi les civilisées habitent des caves et des réduits humides, grottes artificielles bien plus insalubres que ne le sont les

¹⁸ Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Bibliothèque d'éducation et de récréation. Paris : J. Hetzel 1869 Chap. XII.

¹⁹ Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Chap. XII.

²⁰ Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Chap. XII.

²¹ Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Chap. XII.

cavernes naturelles où se réfugiaient nos ancêtres. Mais, si nous considérons la situation dans son ensemble, il nous faut reconnaître combien grands sont les progrès accomplis.²²

La pluralité des actants ne s'arrête néanmoins pas à la nature et à l'homme, il faut ajouter également l'auteur actant. Les passages évoqués montrent un effet de focalisation subversif. Élisée Reclus insère beaucoup d'aspects pédagogiques voire politiques dans son texte. Le langage et le cadre philosophique ont tendance à voiler cela mais ils ne peuvent pas cacher entièrement l'intention pédagogique du texte. Avec le simple pronom « nous » l'auteur s'inclut dans la description des faits, dans les problèmes qu'il observe mais auxquels il propose en même temps des solutions. L'enjeu philosophique reste très présent dans le texte. Chez Élisée Reclus le lecteur a l'impression d'être face à une autorité intellectuelle de première force. C'est à l'opposé de Jules Verne dont l'œuvre présente également de nombreux aspects didactiques et pédagogiques mais sans que le lecteur perçoive une autorité intellectuelle. Paradoxalement le fait de suivre le ruisseau ne présente pas du tout de restriction pour l'auteur. Il arrive aisément à parler de nombreux sujets qu'on n'associe pas forcément au ruisseau. Ce sont surtout les sujets qui présentent une fracture radicale entre Jules Verne et Élisée Reclus, dont la politique et la contre-éducation.

On observe également dans le texte d'Élisée Reclus la téléologie de la liberté à l'œuvre dans l'humanité, (un aspect que Jules Verne n'accentue pas malgré le fait que les colons cherchent la liberté au début du texte). Ce point essentiel revient tout au long du récit et le lecteur attentif perçoit son importance dans de nombreux passages. Ainsi à la fin du texte où l'auteur résume encore une fois le lien qu'il a tissé depuis le début du texte entre l'homme et la nature, par le ruisseau :

[...] chaque jour elles s'aiment davantage et, de concert, elles commencent à regarder vers un idéal commun de justice et de liberté. Les peuples, devenus intelligents, apprendront certainement à s'associer en une fédération libre : l'humanité, jusqu'ici divisée en courants distincts, ne sera plus qu'un même fleuve, et, réunis en un seul flot, nous descendrons ensemble vers la grande mer où toutes les vies vont se perdre et se renouveler.²³

Quant à la construction du texte, dans les trois grandes parties, nature, interaction entre l'homme et la nature, et l'homme, l'influence ou l'inspiration buffonienne sont quasi

²² Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Chap. IV.

²³ Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Chap. XX.

certaines. Elles sont explicites chez Jules Verne, qui mentionne Buffon quand il s'agit d'apprivoiser un singe comme l'aurait fait Buffon²⁴. Élisée Reclus ne le mentionne pas mais son texte s'apparente beaucoup à Buffon qui distingue comme on l'a vu la nature sauvage, la nature cultivée et la nature dégénérée. Néanmoins surtout dans son évocation de la nature sauvage, l'idée de la nature diffère complètement de la conception d'Élisée Reclus et encore plus de l'idée qu'on se fait de la nature sauvage de nos jours :

Dans toutes les parties basses, des eaux mortes et croupissantes faute d'être conduites et dirigées ; des terrains fangeux, qui, n'étant ni solides ni liquides, sont inabordables, et demeurent également inutiles aux habitants de la terre et des eaux ; des marécages qui, couverts de plantes aquatiques et fétides, ne nourrissent que des insectes vénéneux et servent de repaire aux animaux immondes.²⁵

L'image négative que Buffon propose de la nature sauvage et l'homme, qui est présenté comme le seul capable de faire de la nature une terre cultivée et vivable nous paraît aujourd'hui dépassée quand dans le mouvement écologique il n'est que question de retour à la nature sauvage. Élisée Reclus reprenant la structure de Buffon a pourtant quelque chose de moderne. Son texte est en même temps poétique, critique mais aussi plein d'espoir dans le progrès, ce qui le rapproche de Jules Verne.

Un aspect important qui va nous amener au chapitre suivant mais qu'on trouve aussi chez Élisée Reclus, c'est le caractère mémoriel. La pensée mémorielle ne se réfère chez lui point à un siècle ou à des événements précis, c'est ainsi qu'elle se distingue d'une démarche historique. Il voit la question beaucoup plus globalement. Il pense à toutes les générations précédentes, au travail qu'elles ont accompli, et il voit l'histoire comme « précieux héritage d'expériences ». On pourrait peut-être voir Élisée Reclus comme l'auteur d'une voie médiane, faisant un pont philosophique entre l'idéologie du progrès positiviste de Jules Verne et André Chamson qui regarde l'objet du progrès, la route, d'un regard mémoriel. Ainsi Élisée Reclus se positionne philosophiquement dans la suite de la philosophie grecque qui distingue axiologie et mnésique mais qui les lie.²⁶ Le « précieux héritage d'expériences » exprime cette idée de

²⁴ Verne, Jules : *L'île mystérieuse*. p. 567.

²⁵ Buffon : *Morceaux choisis de Buffon*. Paris : Chez Jules Renouard et C^{ie} 1847 p. 18.

²⁶ cf. Vernant, Jean-Pierre : *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Gallimard, Folio 1989.

ne garder en mémoire que des choses de valeur. Le respect du passé mêle une dimension scientifique et une dimension éthique.

1.3. L'enjeu mémoriel

Le texte d'André Chamson *Les hommes de la route* a également une double consistance. Celle-ci combine l'aspect mémoriel mais cette fois-ci avec l'aspect historique tout en recourant à la fiction. On peut même parler d'une indécision entre une certaine historicité qui est évidente quand l'auteur dessine le portrait de la société cévenole du 19^{ème} siècle et la valeur mémorielle ou documentaire. Ayant fait une recherche dans les archives d'André Chamson à Nîmes j'ai pu constater cette valeur mémorielle dont témoignent des nombreux commentaires adressés à André Chamson, qui le félicitent pour ce véritable portrait des Cévenoles : « Un livre serré, solide ; roman, si l'on veut, mais à peine. Une fresque paysanne plutôt. ».²⁷ Ce commentaire court révèle plusieurs choses assez justes. « Serré » devient dans un autre commentaire moins bienveillant :

Trop de sujets traités. Aucun d'eux suffisamment poussé. Sur ses données, Chamson aurait dû faire trois ou quatre romans, chacun plus long que celui-ci. [...] Premier roman : la route. Ce sujet suffisait. Pour le volume actuel, ce titre « les hommes de la route » n'est pas justifié. La route est finie page 72 (sur 249).²⁸

André Chamson a choisi le titre *Les Hommes de la route* et ce que dit le commentaire n'est pas entièrement faux. Le chantier de la route ne dure pas tout au long du récit par contre d'une certaine façon il continue à influencer la vie des personnages principaux. Quand le premier commentaire parle d'une fresque au lieu d'un roman cela montre également l'unité problématique du texte. Le récit présente un problème de priorité de la représentation du chantier par rapport aux thèmes adjacents, ce qui peut probablement dérouter le lecteur. Les premiers manuscrits montrent pourtant que certains thèmes comme par exemple la mixité religieuse, entre les catholiques et les protestants, prenait une place beaucoup plus importante dans les versions antérieures et étaient déjà réduits par l'auteur lui-même. Des passages comme le suivant ne font plus partie du texte final :

Les hommes simples au-delà de toutes les illusions religieuses et sociales, ils avaient usé successivement toutes les formes de la religion chrétienne, catholicisme et protestantisme ils

²⁷ Archives André Chamson à Nîmes

²⁸ Archives André Chamson à Nîmes

avaient dépouillé, siècle après siècle, toutes les confiances mystiques faibles pour affermir la joie de vivre et cependant la joie de vivre ou plutôt cet attachement grave et joyeux qui [illisible] la force de la vie leur était resté.²⁹

Cette hauteur de vue philosophique sur la religion, son impact sur les gens simples, André Chamson l'efface de son texte. Il reste quelques petites phrases qui gardent cet aspect de sa pensée comme par exemple quand il décrit le mariage du meilleur ami du personnage principal :

Protestant d'origine, mais complètement détaché de toute pratique, homme simple contre les prêtres et furieusement obstiné dans cette méfiance, c'était chez lui, comme chez un grand nombre d'autres travailleurs de terre, réflexe profond, impérieuse nécessité et peut-être longue expérience, mais non pas, comme chez les demi-gentilhomme campagnard ou les petits-bourgeois d'arrondissement, influence orgueilleusement adoptée, de Voltaire, ou plus bassement, imitation des agitateurs de l'année 48.³⁰

Concernant le style de l'auteur, cette phrase dévoile, une façon dont la phrase élabore un schéma psychologique explicatif par une série d'éléments mis en apposition. Cette lourdeur inévitable résulte d'une analytique psychologique assez pesante qu'on retrouve déjà dans le style de Romain Rolland, grande figure précisément de l'intellectuel unanimiste du début du 20^{ème} siècle.

À part les aspects religieux, il garde néanmoins encore nombreux sujets comme la révolte sociale, la psychologie du couple et celle de la femme en particulier ainsi que le destin du héros. Lorsqu'on compare les différents stades du texte, il est plutôt frappant de voir qu'il y a si peu de changement entre les versions. De plus les archives ne montrent aucun travail préparatoire ; on n'y trouve pas d'études sur la technique du chantier, aucune note sur des éventuelles observations. On peut se demander s'il n'en a simplement pas fait, s'il les a jetées lui-même ou si elles se sont perdues. Il est difficile avec les documents qui restent de se représenter sa façon de travailler.

Comme il était déjà mentionné dans un des commentaires, le livre aborde la construction d'une route en montagne. Ce chantier routier occupant la première partie du texte correspond à la jeunesse du héros Combes. Par cette entrée du texte de Combes et du

²⁹ Archives André Chamson à Nîmes

³⁰ Chamson, André : *Les Hommes de la route*. Paris : Bernard Grasset 1927 p.58.

chantier en parallèle il semble que la personnalité de l'homme naît avec l'œuvre à laquelle il contribue de ses mains. Une fois la route finie, le chantier disparaît du récit et de la vie de Combes, mais reste présente en quelque sorte en arrière-plan tout au long du livre pour ressortir à la fin. L'auteur boucle son histoire avec la projection du vieillard Combes dans sa jeunesse au chantier. Il revient à l'endroit et il emprunte la route construite, se rappelle le travail, les camarades et ce cheminement mémoriel qu'il entreprend rappelle au lecteur l'importance de ces deux ans du chantier dans la longue vie d'un homme. Le chantier a marqué sa vie de jeune homme, le fait que son résultat, l'édifice, cette route ne lui a pas servi une seule fois jusqu'à la fin de sa vie peut surprendre. Pourquoi Combes n'a-t-il jamais emprunté la route ? En regardant de près le récit de sa vie, on s'aperçoit que le héros malgré son changement de vie apparent n'a jamais fondamentalement changé lui-même. Il est resté au fond de lui et redevient d'une sorte durant sa vie, un homme de montagne, qui n'avait pas besoin de cette route ni avant ni après sa construction. Quand il veut quand-même l'emprunter une fois à la fin de sa vie, il s'en excuse presque auprès de son ancien camarade du chantier : « Nous l'avons faite, nous pouvons bien nous en servir un peu... » L'ajout qu'il voulait « marcher un peu, comme un riche »³¹ montre bien que l'homme qui peut parfaitement s'identifier au chantier et à la mémoire du même évoqué par l'édifice ne peut par contrepoint s'identifier ni à ceux qui l'ont conçu ni à ceux pour lesquels la route était faite. On remarque aussi que la mémoire qu'il garde du chantier est importante pour lui personnellement mais qu'entre lui et son fils l'ancien temps de la vie en montagne lui importe plus à lui transmettre. Cette structure du récit, revenant au début et faisant du chantier un élément qui circonscrit le récit, rend cet élément de mémoire encore plus visible.

L'élément mémoriel se rattache à la question de la temporalité. Les deux ans du chantier sont confrontés, dans ce roman relativement court, aux plus de soixante-dix ans de vie du héros.

« Il ne vivait alors que pour le travail de la route. C'était le grand labeur de sa jeunesse. [...] Chacun de ses gestes, jusqu'à sa démarche lente et sûre, semblait fait pour accomplir les plus durs travaux de la montagne, mais toutes ses forces ne s'employèrent ensemble et dans une même joie que pendant ces deux années où, de Saint-André au col du

³¹ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 228.

Minier, dans les châtaigneraies, les pentes de bruyères, les petits près et les sombres masses de sapins, surgit la nouvelle route. »³²

Que le héros n'ait vécu que pour la route, montre que le temps du récit de ces deux ans passe plus lentement que le reste de sa vie racontée. L'intensité de cette césure qui marque la fin de sa vie en montagne, la fin de ses travaux paysans de son adolescence et le début de sa vie comme homme, comme ouvrier, justifie le ralentissement du temps du récit. De plus la particularité du chantier en tant que travail passager est très présente dans les dialogues des ouvriers : « 'Encore une semaine. 'C'est toujours un dimanche de moins.' [...] 'Quand la route sera finie' [...] 'Pourquoi ne resterais-tu pas à Saint-André ? »³³ Ils vivent un temps très intense dont ils savent pourtant que c'est un temps limité et que la fin s'approche inévitablement avec chaque semaine de travail achevé. Le jour finalement où la route est terminée est un jour de joie pour les travailleurs :

« À la minute même où ils se touchèrent – comme en une communion charnelle – la partie nord bien finie, empierrée déjà et toute blanche, et celle du sud à peine indiquée pendant les derniers mètres, à travers les mottes d'herbes, une explosion d'allégresse mêla tous ces hommes. »³⁴

Cependant cette joie est déjà entrecoupée par un moment de nostalgie de la part des ouvriers, prononcé par Combes qui voit déjà venir le temps où la route construite ne sera plus qu'un édifice comme tant d'autres et que le travail qui était nécessaire et surtout les hommes qui étaient nécessaires, qui s'investissaient, seront oubliés :

« 'Quel travail ! On ne s'imaginera jamais ce que ça nous a coûté, quand on passera par-là, hiver, été, par le mauvais temps ou par le soleil. On méprise toujours le travail des anciens. Nous méprisons bien, nous autres, les chemins ferrés qui vont d'un village à l'autre et pourtant il en a fallu des bras pour remuer ces pierres et pour faire leur lit.' »³⁵

Ce contraste exprimé par l'auteur entre « l'orgueil formidable au visage » avec lequel Combes répète « Nous avons fait notre route ! »³⁶ et les considérations nostalgiques qui précèdent justement cette scène de joie commune semblent purement littéraires. Déjà le fait de penser à l'indifférence, qu'on montrera à « leur » route un jour, dans le moment même de la

³² Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 21-22.

³³ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 42.

³⁴ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 69.

³⁵ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 68-69.

³⁶ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 70.

réussite paraît peu probable dans un contexte non littéraire. Cela reste pourtant envisageable contrairement à la pensée méta-réflexive formulée concernant le mépris du travail des anciens. Se souvenir paraît essentiel. André Chamson a certainement perçu cela chez les ouvriers ou du moins imaginé d'une façon qui semble assez juste cette crainte de l'oubli. La lutte de mémoire que le héros entreprend à la fin de sa vie reste pourtant solitaire. Le plaisir qu'il ressent en évoquant encore une fois avec des personnes qui sont d'anciennes connaissances ses souvenirs le conduit à se surmener en entreprenant cette marche, et reste un essai singulier de garder la mémoire vivante, lui-même déjà à la fin de sa vie.

À la question de la mémoire de la route qui importe au personnage s'ajoute la question de la mémorabilité de la représentation du chantier. Qu'est-ce qui est important pour André Chamson de représenter, les hommes qui travaillent, leur psychologie et motivation, les techniques employées ? Qu'est-ce que le lecteur est censé retrouver, garder en mémoire justement ? Qui étaient-ils, ces hommes de la route, et comment peut-on se représenter le chantier ?

Il est important avant tout de comprendre la motivation du héros pour ce travail. En quelques phrases le lecteur est amené à comprendre que ce n'est pas la volonté de Combes qui le pousse à se faire embaucher mais celle de sa femme qui dit « si tu ne vas pas travailler à la route, nous ne mettrons jamais un sou devant l'autre, dans ce désert. »³⁷ Il ne se plaint pourtant jamais et accepte cette décision avec une parfaite sérénité. L'espoir de sortir de la pauvreté est le moteur. Le récit parvient à souligner ce cheminement de paysan berger à l'ouvrier qui se fait très vite mais qui ne présente pas une élévation de rang social. Le fait que c'est un cheminement collectif mène à se demander à qui sert cette route. Ceux qui travaillent et y gagnent leur vie pendant la durée du chantier ne semblent pas aussi lucides que la génération précédente, qui n'a pas ce choix. Ainsi le père d'un ouvrier du chantier résume amèrement : « C'est encore une histoire de la route. Quatre sous de gagnés en deux ans de travail et puis tout un pays qui part à sa mort ! »³⁸ Que la nouvelle route ne passera pas à côté de la bergerie de ce vieil homme, fixe le fait que ce n'est qu'une question de

³⁷ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 9.

³⁸ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 50.

temps très bref qu'elle va être abandonnée par son fils après sa mort. Le fait qu'une œuvre collective, un chantier qui devrait servir la collectivité ne serve qu'à une petite quantité de personnes que le récit ne s'efforce même pas de représenter et que la grande majorité de personnes, notamment celles qui ont œuvré, n'en tirent qu'un profit temporaire et médiocre, vise le décalage entre la collectivité ouvrière qui édifie, et la collectivité à laquelle l'édifice est utile. C'est une de forces du texte de garder trace de ce cheminement collectif et de cette évolution.

La route, l'auteur la personnifie et précise qu'elle est « comme un être vivant ».³⁹ Ainsi elle est accompagnée par les équipes d'ouvriers. On ne sait pas combien d'hommes travaillent dans une équipe, ni combien d'hommes travaillent sur le chantier en total. Leur apparence « bruns, coiffés de feutres noirs cirés par la pluie et les traces des doigts en sueur ; des hommes trapus, en bras de chemise [...] »⁴⁰ bien qu'assez détaillée, n'évoque aucune individualité mais uniquement des éléments liés au fait d'être dehors tout le temps, en plein soleil ou dans la pluie et le froid. Le héros fait toujours équipe avec un homme, nommé Audibert. La première description d'une tâche réelle : « Ils creusaient tous deux des trous de mine dans les roches que les contremaîtres marquaient à la craie, sur le tracé de la route. »⁴¹, s'entremêle très brièvement dans tout un passage qui décrit le lieu, plus précisément l'ancienne bergerie de Combes à la hauteur de laquelle la nouvelle route passe à un moment. Derrière le dialogue de deux hommes sur leur décision de ne plus vivre dans leurs bergeries, la description du travail paraît se cacher presque même si elle est évoquée, la mèche, le briquet, la course pour se mettre à l'abri et l'alerte aux autres travailleurs de prendre la même précaution. Et à la fin de ce court passage, qui laisse entrevoir la technique de travail : le renversement, la mine éclatante éteignant le dialogue et « tous les hommes se levaient et retournaient au travail en silence ».⁴² Plus loin le narrateur s'efforce de décrire une journée typique du chantier. Est-ce que la description du travail, de la technique employée ont plus d'importance ? On apprend quand exactement le travail commence, l'évocation du temps

³⁹ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 22.

⁴⁰ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 22-23.

⁴¹ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 24.

⁴² Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 26.

qu'il fait et sans rentrer dans aucune description de travail, le lecteur apprend qu'à dix heures tout le monde prend une pause d'une heure. Sont décrits précisément en quoi consiste le repas et de quoi parlent les travailleurs. Dans un court passage qui suit, le narrateur laisse entrevoir l'organisation du chantier, les équipes stationnaires qui sont en train, soit de creuser des trous pour miner, soit de bâtir des accotements de la route. Ce qui revient plusieurs fois c'est qu'on insiste sur le silence dans lequel les travailleurs œuvrent. L'exception concerne le travail de mise en place d'une pierre lourde sur un endroit exact, le « 'han' sonore »⁴³ du chef d'équipe pour coordonner un effort commun. Une deuxième exception présente les hommes « qui allaient et venaient d'équipe en équipe, le long de l'immense chantier mouvant, animés par leur marche, chantaient. » Cela donne l'impression que la sonorité du chantier est beaucoup plus importante pour le narrateur que le travail ou la technique elle-même. Au profit de la compréhension le narrateur ne le fatigue pas avec des longues descriptions techniques auxquelles il ne pourrait probablement pas trouver grand intérêt. Les tâches évoquées malgré tout comme bâtir semblent choisies exprès car facilement représentables et compréhensibles pour un lecteur peu instruit techniquement. Par contre cette élation de la technique a comme effet, que la pénibilité du travail, ainsi que la dangerosité sont difficiles à percevoir. D'une éventuelle mortalité, il n'est même pas question. Une seule fois dans le récit le danger est évoqué et mêmes quelques accidents mais ils ne sont pas approfondis. Un étonnant dialogue entre Combes et Audibert qui travaillent dans un passage périlleux montre en même temps la peur pour eux-mêmes et l'inquiétude pour ceux qui vont l'emprunter un jour. « Je plains ceux qui monteront par-là, avec leur charrette, dans les mauvais temps. »⁴⁴ Cette angoisse qui paraît crédible est pourtant tout de suite écartée par l'entrepreneur qui essaie de les rassurer dans une des rares occurrences où le narrateur évoque sa présence.

Dans *Les Hommes de la route*, le chantier paraît encore très manuel. Il y a une seule machine qui est décrite : le cylindre à cheval. Pourtant le fait qu'il soit tiré par des animaux montre que des machines motorisées ne sont pas encore employées. Dans ce passage la dureté du

⁴³ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 37.

⁴⁴ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 65.

travail qu'on aperçoit parfois assez vaguement est rendue visible par le fait qu'il y a des tâches qui ne seraient pas faisables de la main d'homme seul, sans chevaux, plusieurs à la fois même :

« De moment en moment, l'énorme machine s'arrêtait : autour d'elle, la sueur des chevaux se déchirait en nuages dans le tourbillonnement des mouches et des taons. Les charretiers, le fouet passé derrière la nuque, les joues écarlates, le cou gonflé, sans voix, s'accroupissaient sur le talus et prenaient leur tête dans leurs mains. »⁴⁵

L'homme et l'animal souffrent ensemble. Des jurons, des cris s'adressent aux chevaux. Le partenaire animal n'est pas perçu comme tel, il semble plutôt qu'on voit plus les animaux comme faisant partie de l'outil de travail, la machine à cylindre.

Globalement en ce qui concerne les techniques de travail décrites dans ce chantier de la route, on pourrait retenir que seulement quelques travaux, assez faciles à comprendre pour le lecteur sont évoqués. Leur place dans le récit est ainsi réduite et fait place à la psychologie des travailleurs, l'importance de l'atmosphère et du lieu. Il ne faut pourtant pas oublier que même en facilitant la lecture ainsi, l'auteur parvient à rendre hommage aux travailleurs et à ce type de chantier, comme à la représentation du chantier en général qu'on peut voir que chez lui dans cette dimension et importance.

À côté de passages qui décrivent la technique du chantier on trouve aussi des passages méta-réflexifs dans le style de ceux qu'on a déjà vus sur le mépris du travail des anciens qui sont également intéressants à analyser. Le lecteur observe une focalisation auctoriale qui prête à différents degrés à la confusion entre le narrateur omniscient comblant une matière narrative mince et le regard d'historien. La description du travail par exemple fait illusion de réalisme. Ce qui le met aussitôt en question c'est la perception des travailleurs d'eux-mêmes, la façon dont ils perçoivent leurs identités qui paraît plutôt idéalisée par l'auteur, pour ne pas dire projetée sur ses personnages : « là, sans témoins, ils parlaient librement des affaires municipales ou de celles de l'Etat, mais sans jamais perdre entièrement leur prudence de petits travailleurs de terre, d'hommes sans appui. »⁴⁶ Qu'un travailleur s'exprime lui-même ainsi, ou pense seulement de la sorte est peu probable et détruit au moins pour un lecteur

⁴⁵ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 67.

⁴⁶ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 35.

attentif ce qu'on pourrait croire réaliste. Mais cette vue auctoriale alterne avec la vue d'historien observateur comme les passages montrant l'identité de travailleur qui sonnent de façon plus authentique, comme la conviction de Combes exprimée à sa femme Anna : « Je suis un homme à vivre cent ans, sans broncher, et je travaillerai toute ma vie... »⁴⁷ Facilement on imagine la clairvoyance probablement un peu naïve mais sans illusion que sa vie sera dominée par le travail, que son statut de travailleur ne changera pas.

Est-ce qu'on pourrait nommer ce style d'André Chamson de « populisme » ? Oui, dans un sens positif du terme, comme lui-même l'a utilisé et comme Jean-Claude Larrat le décrit ainsi : « Les humbles – bergers, ouvriers, paysans... - ne participent pas moins intensément à l'Histoire en train de se faire que les conquérants et autres guides des peuples. » Il montre également que cette façon d'écrire ne reste pas unanime : « Sous des allures de régionalisme désuet la réflexion d'André Chamson est en fait une protestation anticipée contre les totalitarismes du siècle qui se sont chaque fois appuyés sur des « uchronies ».⁴⁸ La sympathie manifeste exprimée par Larrat pour l'effort d'élargissement du romanesque auquel l'écriture d'André Chamson participe se justifie par les éléments de mon étude, mais j'ai essayé de mettre en évidence les limites de cet élargissement et notamment la difficulté pour le texte écrit par un intellectuel de faire entrer le lien réel entre aspect technique du chantier et psychologie du travailleur.

La tentative honnête opérée par le texte d'André Chamson pour faire entrer un pan du réel qui était largement fermé à la littérature, l'univers du chantier, présente d'emblée ses limites dans un tel paragraphe qui montre l'écrivain intellectuel prisonnier du brevet commun qu'il s'accorde par une forme de maîtrise de l'expression qui est en fait un carcan d'où il tourne le dos au monde qu'il pense accueillir et faire découvrir à ses lecteurs, en lui imposant une intelligibilité préformée. Cela ne retient pas l'effort pour l'enjeu mémoriel de la représentation du chantier dont son texte fait preuve. Bien que le récit paraîsse parfois un peu hétérogène il témoigne d'une réalité peu refléter dans la littérature française.

⁴⁷ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 56.

⁴⁸ Larrat, Jean-Claude : Chamson et Malraux contre « uchronie ». Dans : *Présence d'André Malraux*. Printemps 2003. No. 3. Malraux et les essayistes des années 1920 p. 5.

On constate également ces disparités du texte en étudiant les réactions du lectorat d'André Chamson. Certaines réactions, notamment des autres écrivains lient le texte au champ littéraire en le jugeant tout de même très réussi et souvent très touchant, mais on trouve aussi des réactions qui situent le texte au-delà du littéraire :

Vous savez très bien et moi aussi, mon ami, que la plupart des hommes cherchent dans les livres un moyen d'oublier la vie et, dans la vie, un moyen d'oublier les livres. [...] Savez-vous mon ami pourquoi j'aime votre dernier roman ? C'est très simple. Je vois les montagnes, je vois les montagnards. [...] Moi-même je suis le fils de montagne. C'est la chose pourquoi j'aime votre *Les Hommes de la route*.⁴⁹

« Au-delà du littéraire » est l'expression qui convient probablement aussi pour Balzac qui contrairement aux auteurs qu'on vient d'analyser ne se limite pas à un enjeu précis mais qui ouvre la vue sur la littérature comme grand projet social. *Le Médecin de campagne* de Balzac est présenté dans deux éditions de poches par deux préfaces différentes, l'une de Pierre Barbéris⁵⁰, professeur de littérature marxiste et l'autre de Le Roy Ladurie⁵¹, un historien non marxiste. Le thème du livre montre la dynamisation économique d'une région agricole sous l'influence d'un homme. Le Roy Ladurie en souligne le caractère utopique, s'acharnant même sur les divers éléments d'invraisemblance. Pierre Barbéris quant à lui expose de façon très détaillée les circonstances de l'écriture du livre, comme souvent chez Balzac abracadabrantes au point de menacer l'unité du projet littéraire, tout en montrant que le roman s'inscrit dans le début de la modernité économique dont Balzac est témoin, acteur malheureux en tant qu'imprimeur, et observateur visionnaire. Ni l'un ni l'autre ne prêtent une attention complète aux différentes occurrences du chantier dans le roman de Balzac. Certes ces occurrences sont rapides et dispersées dans le récit. Mais c'est cette dispersion même qui esquisse une vision du chantier beaucoup plus complète et réaliste que ne le fera toute la littérature française postérieure que j'ai étudiée. En effet le lecteur attentif ou suffisamment passionné par ce texte de facture littéraire très approximative, aura enregistré le récit fait par le héros de ses difficultés pour lancer l'entreprise de construction d'une route, ce qui donne matière aux réflexions qu'il soumet à son interlocuteur, l'officier Genestas, ancien de la Grande armée, réflexion qui fouille l'interaction entre le mouvement collectif et l'individu dans l'accélération

⁴⁹ Archives André Chamson Nîmes

⁵⁰ cf. Balzac, Honoré de : *Le Médecin de campagne*. Préface de Pierre Barbéris. Paris : Le Livre de poche 1972.

⁵¹ cf. Balzac, Honoré de : *Le Médecin de campagne*. Préface d'Emmanuel Le Roy Ladurie. Paris : Gallimard 1974.

économique en cours. Ensuite, il aura assisté à une réunion de notables où est traitée la nécessité de construire un pont. Enfin il va compatir dans un des sommets dramatiques du récit avec le pontonnier rescapé de la Bérézina, scène d'une portée capitale puisqu'elle active la vision héroïque d'un « opérateur » selon l'expression d'Auguste Comte dont le travail a valeur sacrificielle. Ce qui est assorti d'une réflexion sur l'enjeu social dans la société moderne de la mémoire ouvrière. Ainsi je me permets de le répéter : la « malfaçon » du texte qui gêne même le plus sympathisant des deux préfaciers est peut-être au contraire ce qui lui permet de faire place à plus de réalité et notamment de cette réalité en essor qu'est le chantier. Et je trouve appui à cette idée dans ce passage d'Erich Auerbach dans son grand ouvrage *mimésis - la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* :

Le défaut d'ordre et rationalité du texte est une conséquence de la hâte avec laquelle Balzac travaillait, mais ce n'est pas pour autant un hasard, car sa hâte est pour une bonne part une conséquence des images qui le hantent. Le thème de l'unité du milieu l'a saisi lui-même avec tant de force que les choses et les gens qui le constituent prennent pour lui une sorte de significations seconde, différente de leur signification rationnelle et bien plus importante qu'elle, qu'on désignerait le mieux par l'adjectif « démonique ».⁵²

Il est remarquable d'observer que chez deux auteurs qui prolongent chacun à sa façon le réalisme balzacien, Victor Hugo et Gustave Flaubert, cette complexité de vision esquissée par Balzac au sujet du chantier va disparaître, remplacée par un usage romanesque très simplificateur des matériaux narratifs contigus à la réalité du chantier.

J'ai évoqué l'acharnement du *Le Roy Ladurie* sur les invraisemblances du texte de Balzac, notamment lorsqu'il souligne plaisamment le caractère miraculeux des réalisations nécessitant ouvrage collectif. Pourtant le chapitre des *Misérables* consacré à la prospérité industrielle de Montreuil-sur-mer suite à l'action de Monsieur Madeleine alias Jean Valjean est autrement plus invraisemblable. Pour reprendre le style de *Le Roy Ladurie*, les usines sortent de terre comme les champignons après la pluie, et la prospérité qui en découle paraît instantanée au lecteur : celui-ci, s'il exerce un peu de recul sur ce monument incontesté de la littérature française, observe nécessairement que cette esquisse (très inspirée du roman de Balzac étudié - action socio-économiquement rénovatrice d'un philanthrope saint-simonien)

⁵² Auerbach, Erich : *mimésis. la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Traduction : Cornélius Heim). Paris : Gallimard 1968. p. 467.

est essentiellement encore une fois un repoussoir cette fois-ci pour la déchéance de Fantine, la mise en place de la figure de Javert, et l'apparition de Cosette, tous sommets dramatiques au service du propos dénonciateur porté par le roman.^{53,54}

Quant à Flaubert, faisant intervenir les ateliers nationaux dans les pages de *L'Éducation sentimentale* consacrées à la Révolution de 1848, il évacue tous les matériaux qui pourraient donner vie à cette épisode historique certes courte : ce qui l'intéresse, c'est le potentiel de comique de l'échec comme le souligne Maxime Leroy et notamment le bain forcé des classes sociales dans les assemblées, dans son grand livre sur *l'Histoire des idées sociales en France* qui observe essentiellement le 19^{ième} siècle. Il commente finement tout en le citant largement un passage de *L'Éducation sentimentale* qui restitue de façon très humoristique sinon impartial une vive discussion dans un club intitulé le Club de l'Intelligence. La proposition par un participant de supprimer les églises par esprit d'économie entraîne le conflit de classe ainsi résumé :

Brusquement, une voix s'écrie que c'était là « démolir d'un seul coup, comme un maçon, sans discernement ». La discussion tourne à la farce : « - Vous insultez les maçons ! hurla un citoyen couvert de plâtre. » Il voulut se battre, se croyant provoqué. Trois hommes ne furent pas de trop pour le mettre dehors. Le grotesque, Flaubert le saisit avec une extraordinaire vivacité visuelle. Les yeux clairs, le coup de crayon précis : le dessin est beau, un beau caricatural.⁵⁵

Ce dernier mot, « caricatural », a bien évidemment, mêlés, sa valeur d'éloge de l'efficacité littéraire du texte de Flaubert et le constat de sa partialité.

Comparé à l'ouverture de Balzac au matériau que propose l'univers du chantier, l'examen du traitement du même matériau dans un texte qui fait exemple de la littérature actuelle semble marquer un renfermement sur des stéréotypes. Dans *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal le titre évoque bien sûr le chantier de construction d'un pont et programme une investigation littéraire approfondie de la thématique. Et certes le livre traite ce sujet, mais le lecteur peut-être trop critique ne peut manquer de repérer la succession de diverses

⁵³ Cet effet est souligné par la rupture spectaculaire entre le titre du livre cinquième de la première partie du roman, « La descente », qui concerne Fantine, et celui du premier chapitre de ce livre « Histoire d'un progrès dans les verroteries noires », annonçant l'essor industriel de Montreuil-sur-mer.

⁵⁴ cf. Hugo, Victor : *Les Misérables*. Dans : La bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 648 : version 1.0.

⁵⁵ Leroy, Maxime : *Histoire des Idées sociales en France*. Paris : Éditions Gallimard 1954. p. 73.

couvertures de la réalité par des stéréotypes issus de l'air du temps. De la psychologie du chef du chantier, solitaire machiste et musculeux en manque de mère, à son affaire avec une ouvrière, en passant par l'arrêt des travaux pour cause écologique (nidification des oiseaux) ou l'accident de travail, il semble qu'il n'y ait pas de sujet concernant le chantier qui ne soit pas traité et pourtant on n'a jamais l'impression de vraiment entrer dans un de ces sujets et d'apprendre quelque chose. Le récit reste superficiel et la multitude de personnages fait qu'on ne s'identifie avec aucun. Et en ce qui concerne le style, la phrase suivante donne un aperçu de sa recherche :

Stade de foot à Chengdu, annexe de port gazier à Cumaná, mosquée à Casablanca, pipeline à Bakou – les hommes en ville marchent vite, vêtus de gabardines sombres qui leur font les hanches étroites, le nœud de cravate comme un petit poing fermé sous le col dur, le chapeau noir à trois bosses, regards tristes et fines moustaches, tous ressemblent à Charles Aznavour, il téléphone à sa mère pour le lui dire –, station d'épuration mobile au nord de Saïgon, complexe hôtelier pour salariés blancs à Djerba, studios de cinéma à Bombay, centre spatial à Baïkonour, tunnel sous la Manche, barrage à Lagos, galerie marchande à Beyrouth, aéroport à Reykjavík, cité lacustre au cœur de la jungle.⁵⁶

Une phrase, qui semble fournir beaucoup d'informations, s'en saturer, s'étayant sur un imaginaire référentiel mondialisé, mais qui n'apprend rien au lecteur, agrémentée par la petite touche intellectuelle avec l'allusion au chanteur Charles Aznavour. Les préfaces de Balzac analysées plus haut sont très critiques pour un livre qui reflète l'ouverture d'esprit de son écrivain : difficile d'imaginer ce que les préfaciers chacun selon sa perspective, aurait dit au sujet de *Naissance d'un pont*.

2. La représentation du chantier intervenant latéralement ou ponctuellement : de l'équivoque à la subversion

Dans le premier chapitre on voyait la représentation du chantier qui sert l'enjeu principal du texte, cependant la représentation du chantier peut intervenir également de façon décentrée dans des textes romanesques. Ce décentrement est dans la majorité des cas accompagné par le compactage de son univers sémantique. À l'opposé des textes étudiés dans le premier chapitre ces deux aspects sont facteurs d'équivoques. Ainsi ils présentent une difficulté plus ou moins grande à décoder le sens de la représentation du chantier dans l'économie du

⁵⁶ Kerangal, Maylis de : *Naissance d'un pont*. Paris : Gallimard, verticales 2010 p. 12-13.

texte. Dans certains cas il résulte une puissance subversive investie dans l'usage littéraire ou métalittéraire de la représentation du thème.

2.1. Émergence du chantier dans une catégorie particulière des écrits de guerre

Parmi les textes écrits et publiés sur les deux guerres mondiales, il se trouve une catégorie de textes qui font part des expériences de la guerre, mais moins ou parfois pas du tout centrés sur le combat. Ils mettent au centre la crise de civilisation dont la guerre a été le révélateur. Les textes font ressortir le brassage et la mise en question des valeurs et des codes mais aussi des hiérarchies bouleversées dont les personnages font l'épreuve. Le contexte vécu du chantier, comme l'accès de ce vécu à l'expression littéraire permet de façon particulièrement intense le déploiement de ces perturbations.

2.1.1. Eugène Dabit, Maurice Genevoix – un ouvrier et un intellectuel dans la guerre-chantier

Dans son livre *Petit-Louis* qui est majoritairement autobiographique Eugène Dabit raconte sa jeunesse à Paris dans un milieu modeste de travailleur. Après que son père est entré en guerre, il travaille encore quelques semaines pour soutenir sa mère avant de s'engager lui-même. Ainsi il partage son point de vue de travailleur sur le début, ainsi que le déroulement, de la guerre de 14. En comparant ce récit d'Eugène Dabit avec celui de Maurice Genevoix cela fait comprendre la rencontre problématique entre la compétence pratique, la compétence d'un ouvrier et la compétence scripturale.

Un passage qui décrit l'organisation du travail de la sape dans *Petit-Louis*, rappelant tout de suite le chantier : « Depuis sept heures du matin, dans la sape, nous travaillons à creuser une sortie de secours. »⁵⁷ apprend au lecteur par la suite : qui fait quoi exactement, avec quel outil et aussi pourquoi un tel fait un tel travail et pas un autre selon les métiers civils des soldats : « Béguel, Salvat, Gleize, manient la pelle ou la pioche ; derrière eux, Gradouble et Bruger, charpentiers dans le civil, posent les bois de mine. Avec Masse je transporte les déblais. »⁵⁸ Cependant cela reste un passage assez court. Comment expliquer cela ? En lisant on comprend que le travail à effectuer est très répétitif et le fait que l'auteur même en

⁵⁷ Dabit, Eugène : *Petit-Louis*. Paris : Éditions Gallimard 1988 p. 194.

⁵⁸ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 194.

n'étant pas ce qu'on pourrait appeler un auteur intellectuel se plie aux attentes communes de la littérature de ne pas fatiguer le lecteur mais de le surprendre ou l'occuper toujours avec du nouveau. Pierre-Edmond Robert résume cela de façon très pertinente : « Jamais il n'est tenté de rechercher l'effet. On ne trouve chez lui aucune ficelle de la narration, scènes convenues, transitions habiles, renversements de situation, mais toujours cette honnêteté de la vision »⁵⁹.

Maurice Genevoix servait comme Eugène Dabit dans la guerre de 14 et dans sa série de livres *Ceux de 14* il en témoigne. Nous allons regarder de plus près le tome intitulé *La Boue*. Maurice Genevoix est Lieutenant et contrairement à Eugène Dabit il n'est pas issu du milieu des travailleurs. « Vous veniez de Normale supérieure. Je n'aime pas beaucoup cette école. »⁶⁰ C'est le capitaine qui le dit à Maurice Genevoix sans mépris, car c'est déjà vers la fin du livre et la fin de guerre et il a appris à le connaître. « La guerre a passé sur vous. »⁶¹ Une phrase qui souligne que peu importe l'origine, la guerre laisse son empreinte en chaque soldat. Mais que Maurice Genevoix soit un intellectuel n'est pas seulement exprimé par le capitaine, cela se voit et est thématique à plusieurs reprises au cours du récit. Corinne Grenouillet constate :

« La disposition d'esprit initiale de Genevoix son ethos d'officier modèle, sa bienveillance naturelle, sa modération même, son souci – même après plusieurs mois de carnage, en janvier 1915 – de devenir « meilleur soldat qu'auparavant » font d'autant mieux ressortir la valeur critique de témoignage comme genre, lequel interroge directement le politique. »⁶²

Déjà au premier travail que Maurice Genevoix décrit, les différences entre les capacités, l'apprentissage et le savoir des hommes ressortent. Ce qui reste chez Eugène Dabit seulement esquissé, le fait que chaque soldat accomplisse la tâche correspondant au métier qu'il a appris, est plus important chez Maurice Genevoix notamment parce que lui-même n'a pas appris un travail manuel. Quand il s'agit alors de couvrir une tranchée, sa volonté seule ne suffit pas à convaincre :

⁵⁹ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 271.

⁶⁰ Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue*. Paris : Flammarion 1964 p. 198.

⁶¹ Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue* p.199.

⁶² Grenouillet, Corinne : *Vérité et réalisme du témoignage : les récits de guerre de Maurice Genevoix*. Dans : *The French Review*, Vol. 90, No. 1. 2016. p. 152.

Il me toise avec une irrévérence où je mesure mon infériorité. Ses paroles, toutefois, ménagent mieux mon amour-propre : « Vous avez bonne volonté, mon lieutenant. Mais l'travail de la terre, quand on n'y est pas accoutumé, ça casse vite un bonhomme en deux... »⁶³

Ils trouvent alors un compromis et engagent dans leur équipe encore un troisième homme « un valet de ferme, dur de peau et bon à tout »⁶⁴. On voit qu'ici ce n'est même pas un métier spécifique qui est demandé, ce qui compte c'est de savoir « faire œuvre de ses dix doigts » comme dit une expression du français populaire. L'intellectuel est perçu comme faible, donc on lui donne une tâche, qui est pénible aussi, mais plus facile à réaliser. Le passage surprend quand-même : « Les dents serrées, les reins déjà douloureux, je me remets au travail avec une allégresse qui abolit en moi la sensation du temps qui coule. Pendant que le fer de ma bêche tranche et décolle le terreau gras, ma pensée va son libre chemin. »⁶⁵ Cela paraît à première vue contradictoire. Le travail est tellement fatigant qu'il a déjà mal partout mais il faut continuer et pourtant il travaille avec allégresse. D'où vient cette allégresse ? L'explication de Maurice Genevoix souligne encore plus sa formation d'intellectuel car on imagine difficilement le valet en question tout à l'heure s'exprimant ainsi :

Jamais, depuis que dure cette guerre, je n'ai vu chez ces hommes pareil entrain laborieux. C'est comme s'ils avaient compris, tout d'un coup et tous ensemble, que nous nous installions dans la guerre. Les voici qui travaillent et qui créent... Et parce qu'une fraternelle entente harmonise et soutient leur effort, mes yeux s'enchantent de les voir et mon cœur se dilate d'orgueil.⁶⁶

Son sentiment exprimé de façon littéraire et sa métaréflexion, sur la façon dont il voit travailler ses camarades, différencie beaucoup sa description du travail de celle du même travail qu'on a déjà vu chez Eugène Dabit. C'est une sorte d'idéalisation de voir le travail dans l'armée comme une fraternelle entente mais cela correspond en même temps au fait qu'il y avait beaucoup d'intellectuels qui se sont engagés volontairement dans cette première guerre mondiale (même si ce n'est pas précisément le cas de Maurice Genevoix).

Rien que par ces quelques passages de ces deux auteurs l'opposition entre le champ intellectuel et l'origine populaire sont visibles. Mais la différence ne s'exprime pas que dans les textes même, les deux auteurs n'ont pas non plus les mêmes possibilités d'accès à

⁶³ Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue* p. 48.

⁶⁴ Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue* p. 48.

⁶⁵ Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue* p. 49.

⁶⁶ Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue* p. 49.

l'édition. *Petit-Louis* d'Eugène Dabit pourrait être vu comme un simple roman d'apprentissage, d'un jeune garçon qui devient un homme, cependant il est beaucoup plus que cela. C'est un document assez authentique de son temps et contrairement aux autres textes sur la guerre analysée dans ce travail, c'est un roman, écrit par un travailleur, non pas par un intellectuel. Et c'est exactement cela qui a posé des nombreux problèmes à l'auteur pour trouver du soutien, un lecteur et surtout un éditeur. Eugène Dabit déclenche toute une discussion sur la nature de la littérature prolétarienne⁶⁷ et sa valeur. Dans la postface du livre Pierre-Edmond Robert met à jour ces divergences. Il cite Paul Nizan qui déclare sévèrement « Si nous voulons qu'une littérature prolétarienne existe un jour, ce livre est le modèle des livres à condamner. »⁶⁸. Ce qu'il lui reproche avant tout c'est qu'il écrit « avec toute la gratuité convenable aux romans de la maison Gallimard ».⁶⁹ Ce jugement est d'autant plus violent quand on sait quel parcours Eugène Dabit a dû faire, et combien l'accès à l'édition était difficile. Et c'est aussi après, pendant des années on ne lui accorde pas une place importante dans les études universitaires, ni dans les préoccupations des critiques, ni pour les rééditions comme le décrit bien Pierre Bardel.⁷⁰ Selon Pierre-Edmond Robert, André Gide, qu'Eugène Dabit vénérât et à qui il envoie son manuscrit ne veut pas se charger lui-même de ce jeune écrivain et le renvoie à Roger Martin du Gard. Celui-ci se montre d'accord pour travailler avec Eugène Dabit mais seulement si le travail du texte se fait selon sa propre méthode. Cela impose à Eugène Dabit tout un travail de correction et même une réécriture qui suit un plan élaboré avec Roger Martin du Gard. P.-E. Robert décrit ce long processus de réécriture, et souligne que la troisième version déplaît toujours à R.M. du Gard qui la juge « trop autobiographique et de surcroît mal écrite ».⁷¹ C'est surprenant qu'Eugène Dabit ne se décourage pas et que finalement la quatrième version de son livre finisse par être publiée. Par contre il n'est pas étonnant que le texte reste assez unique dans son genre, vu les

⁶⁷ « La plupart des écrivains prolétariens sont aujourd'hui largement, voire totalement oubliés. » Ambroise, Jean-Charles. Écrivain prolétarien : une identité paradoxale. Dans : *Sociétés contemporaines*, vol. n° 44, no. 4, 2001. p. 41-55.

⁶⁸ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 259.

⁶⁹ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 259.

⁷⁰ Bardel, Pierre : *Eugène Dabit, Petit-Louis*, réédition 1988, Postface de P. E. Robert – Maryvonne Baurens, Eugène Dabit, Dimension et actualité d'un témoignage, 1986. Dans : PERSÉE : Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon Littératures, 1988, Vol. 19 (1) p. 197-198.

⁷¹ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 267.

difficultés qu'un auteur comme lui a dû affronter et surmonter. Vu toute cette réécriture plus ou moins forcée pour parvenir à l'édition, le jugement de Paul Nizan reflète la hauteur de vue avec laquelle les intellectuels regardaient un écrivain d'origine prolétaire. Le commentaire d'Henri Barbusse montre complémentaiement que ceux qui ne rabaissent pas Eugène Dabit le réduisent à un « vrai réalisme » et un « esprit populaire et prolétarien ».⁷² Ces deux notions ne sont pas connotées négativement en soi mais montrent tout de même une tendance à classer l'auteur et son œuvre hors de la « vraie littérature » écrite par des « vrais littéraires » donc des intellectuels. La discussion semble être avant tout une discussion de classe. Eugène Dabit qui se défend contre les attaques, écrit dans une lettre à Henri Barbusse « Nous avons un autre désir, celui de porter témoignage et de servir le plus purement et le plus activement possible. ».⁷³ La notion de témoignage est très importante pour Eugène Dabit et c'est certainement ce qui touche le plus le lecteur, l'impression de ne pas être trompé et de découvrir une réalité rapportée par quelqu'un qui se charge de cette forme de mémoration littéraire. Malgré le fait qu'Eugène Dabit rencontre une forme de double-censure de son texte par l'inadaptation du projet textuel aux exigences marxisantes et aux exigences du code littéraire, P.-E. Robert résume la valeur de ce livre dans lequel selon lui « subsiste un témoignage où le talent du conteur ne le dispute pas au contenu ».⁷⁴

La temporalité est un autre aspect intéressant à comparer chez Eugène Dabit et Maurice Genevoix. « [T]rois cents kilos de ferraille, et ce n'est pas fini ! »⁷⁵ montre la perception de l'homme travaillant de la durée du travail qui semble s'allonger en sens inverse de sa mémoire, le souvenir, qu'il a en travaillant, de sa dernière escapade à la maison qui « est déjà loin ! ».⁷⁶ Dans une autre situation décrite par Eugène Dabit il s'agit du chargement de fourgons et il n'y a pas qu'un seul facteur mais plusieurs qui bousculent l'organisation. Encore une fois on a l'aspect temporel important, la nuit qui commence à tomber et en plus la hâte qui s'explique par les combats qui s'approchent et qui déclenchent une peur de ne pas pouvoir partir à temps. Eugène Dabit explique le problème ainsi :

⁷² Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 261.

⁷³ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 261.

⁷⁴ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 271.

⁷⁵ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 160.

⁷⁶ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 160.

À l'entrée de la sape le commandant gesticule, lance des ordres que le lieutenant Dumoulin répète d'une voix sifflante. Ce sont des ordres incompréhensibles, contradictoires, des appels, des invectives parce que nous n'allons pas assez vite à plier bagages. [...] On grogne, on se bouscule, on s'agite, et le travail n'avance pas.⁷⁷

Le lecteur parvient bien à s'imaginer dans ces quelques lignes que la précipitation et le manque d'organisation structurée font perdre encore plus de temps et augmentent l'angoisse. Ensemble avec la description des travaux dans la sape, c'est un passage essentiel pour comprendre la première guerre mondiale, résumé par le dialogue de deux soldats :

- On fout le camp à l'arrière ! s'écrie Salvat.
- Penses-tu, réplique Gleize. C'est la guerre de mouvement qui commence. Les Boches ont traversé la Marne.⁷⁸

Le temps importe pour décrire plusieurs facteurs : la pénibilité des tâches du chantier-guerre, des souvenirs de soldats, la peur des événements approchants mais en tout cela Eugène Dabit ne s'éloigne jamais de la linéarité des événements décrits. Le langage qu'il emploie est assez simple et quand il rapporte au discours direct une parole de soldat : « Du cran, petit gars ! »⁷⁹ cela paraît plus authentique que les paroles rapportées par André Chamson dans *Les hommes de la route* par exemple. Son style reflète également cette simplicité, l'un des aspects les plus marquants chez Eugène Dabit est le fait que son histoire n'a pas de climax, pas d'exagération dramatique quoi qu'il se passe. Contrairement à ce qu'on pourrait penser cela ne rend pas le récit ennuyeux mais renforce le caractère flegmatique mais sans connotation négative.

Maurice Genevoix utilise une rhétorique narrative très différente. Le récit n'est pas linéaire, son texte est un jeu travaillé sur la temporalité. L'organisation du livre suit une file de mémoire, de sa pensée invisible. Il utilise un faisceau d'analepses et prolepses, et le lecteur ne peut jamais trop savoir à quel moment de la guerre il se trouve, ni même parfois dans quel moment du récit. Mais ce n'est pas important pour ce que l'auteur veut faire passer. L'atmosphère, les personnages avec leur caractère, la durée, les conditions sont tissées de sorte que le lecteur y plonge et accompagne d'une sorte le narrateur de tout près. C'est aussi le langage qu'il emploie, les dialogues rapportés et le parler des soldats le plus proche

⁷⁷ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 221.

⁷⁸ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 223.

⁷⁹ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 160.

possible de ce qu'il avait entendu lui, qui augmente cette impression. Maurice Genevoix reconstitue à chaque personne son accent, sa façon de parler et fait ainsi très bien apparaître la mixité de l'armée. Les hommes de tous les coins de la France, de différents métiers, de différents statuts sociaux, sont mélangés dans une même compagnie, une même guerre. Dans son livre il peut rapporter toutes les pensées, convictions et avis de ces camarades mais lui-même ne met pas en question la guerre. C'est un document qui fait témoignage. Maurice Genevoix partage ses souvenirs beaucoup plus intellectuellement qu'Eugène Dabit, ce qui ajoute une vue complémentaire. Étant un récit beaucoup plus mûr, la comparaison de Maurice Genevoix à Eugène Dabit donne au récit ouvrier presque un ton un peu infantile ou naïf, ce qui n'est pourtant pas du tout une critique. Norton Cru le résume ainsi : « Aucun récit de guerre ne ressemble plus à un roman, si bien que certains critiques se sont demandés dans quelle mesure l'imagination avait aidé à romancer la réalité. Il n'en est rien. Si ces critiques avaient vécu la vie du front, ils l'auraient reconnue chez Genevoix, sans transposition. »⁸⁰

2.1.2. Eugène Dabit, André Malraux, Blaise Cendrars, Maurice Genevoix – Résonances complexes entre l'élément-thème du générationnel-familial et les occurrences du chantier

Eugène Dabit dessine le milieu ouvrier. Petit-Louis admire son père. Avec sa mère ensemble il forme une petite famille de travailleurs, modestes mais heureux, jusqu'à ce que son père reçoive l'ordre de mobilisation. Le garçon ne veut pas que son père parte, il ne peut s'imaginer leur famille sans lui. Mais lors de la première permission de son père il lui fait part de son projet de s'engager soi-même. Et quand c'est Petit-Louis qui reçoit sa première permission il décide de rendre visite à son père :

Bien différent de sa photo où il a l'air d'un loustic. A quarante-cinq ans il se tient mollement, comme un vieillard, et il marche en traînant les pieds. Il a maigri. Ses joues sont flasques, son front et ses yeux ternes ; il porte une barbe d'une semaine, grisâtre et dure. Ses mains calleuses aux ongles cassés, sèches comme du cuir, sentent le tabac, la sueur, le fumier. Un territorial, trop vieux pour se battre, assez bon pour réparer les routes ou charrier du matériel.

– Tu vois, fait-il en se dandinant, ça va. On se la coule douce.
Mon cœur se serre de tristesse.⁸¹

⁸⁰ Cru, Jean Norton. *Témoins*. 1929. Nancy : PU de Nancy 2006.

⁸¹ Dabit, Eugène : *Petit-Louis* p. 208.

Son père est devenu un territorial. Comme soldat il ne combat pas, il est entièrement occupé à accomplir les tâches de la guerre-chantier. C'est la première fois dans le texte que Petit-Louis a pitié de son père. Il connaît lui-même la dureté des travaux et il voit combien ce travail du guerre-chantier a fait vieillir son père. Lui-même est devenu un homme dans la guerre pendant que son père « se tient comme un vieillard » maintenant. La guerre a passé sur eux et a fait ressortir l'élément générationnel.

Les Noyers d'Altenburg est un récit « déconcertant, tant lui manque, en apparence, cette unité forte »⁸² comme le décrit Marius-François Guyard dans la préface du livre. Et il est vrai que les différents personnages principaux, les lieux et les temps différents de ce qui est décrit déstabilisent la lecture mais la rendent en même temps très captivante. André Malraux parle aussi de son père, il est même une figure principale dans son livre. Cependant son rôle est beaucoup plus complexe ou d'une certaine façon on pourrait même dire diffus. Il mélange dans son texte les souvenirs de son père de la Première Guerre mondiale avec les siens de la Deuxième Guerre mondiale. Il apporte en même temps une vision du monde philosophico-intellectuel sur la guerre-chantier. Dans la préface, Marius-François Guyard laisse entrevoir cette constellation : « Le narrateur a découvert en 1940 l'homme ordinaire, le Français mobilisé. Son père, Vincent Berger, écoutant les conversations des soldats, croyait entendre en 1915 « le peuple allemand. Le peuple tout court, peut-être : les hommes ». André Malraux décrit la vie de son père comme agent secret de l'Allemagne et des Jeunes-Turcs, sa participation aux colloques philosophiques mais ce qui est le plus frappant c'est son récit de l'attaque au gaz dans la guerre de 14. Son père accompagne plus ou moins le professeur qui est responsable pour le gaz et en attendant l'attaque observe les simples soldats, écoute leurs conversations sur leurs métiers, leurs familles, et ce qu'ils ont vu et vécu déjà dans la guerre. Il découvre tout leur monde et il les voit réagir, agir contre les ordres, poussés par la pitié et leur sens de l'humanité secourant les gazés russes. Les soldats sont au premier plan ; ils sont décrits comme maris, pères et hommes. L'élément générationnel-familial apparaît non seulement par le dispositif narratif du père et du fils mais

⁸² Malraux, André : *Les Noyers de l'Altenburg*. Préface de Marius-François Guyard. Paris : Éditions Gallimard 1997.

aussi dans la vie même des soldats. On pourrait dire qu'André Malraux mélange dans son texte les éléments intergénérationnels et interclasses.

Du point de vue philosophique, le chantier a une autre résonance complexe avec l'élément générationnel chez André Malraux. Au début du livre (et aussi à la fin) se trouve un chapitre intitulé « Camp de Chartres » avec la date 21 juin 1940. André Malraux partage ici ses propres souvenirs de la Deuxième guerre mondiale. Cependant son récit ne ressemble point à ceux d'Eugène Dabit ou de Maurice Genevoix qui restent assez réalistes. Chez André Malraux, ses propres vécus sont tous « transformés en fiction » comme le résume M.-F. Guyard. Cela se voit tout de suite dans ce chapitre divisé en introduction et conclusion. À part le fait encore assez simple que l'auteur change le lieu du camp de prisonniers où il était à Sens et le transpose à Chartres, la construction de ce chapitre est étonnante. Peter Tame explique cela ainsi : « Il s'agit donc dans ce « Prologue » d'un Chartres isotopique, c'est-à-dire d'un espace fictif créé pour révéler au lecteur français une « vérité fictionnelle » plus profonde que la vérité historique et qui puise dans l'imaginaire collectif de tous les Français. »⁸³ Comme les prisonniers sont détenus dans la cathédrale, André Malraux superpose dans son récit le camp et la construction de la cathédrale : « De la cathédrale, de la ville, des églises jusqu'à la Loire, de tous les points de la défaite, plus de cinq mille hommes ont été réunis dans un vaste chantier de travaux publics, et il en arrive de nouveaux d'heure en heure. »⁸⁴ On voit ainsi que l'apparition du chantier fait pont avec celle de la Cathédrale : « Un éclatant soleil d'après-midi s'engouffre par les hautes verrières : je suis dans le vaisseau de Chartres en construction... »⁸⁵ Ce qu'on peut observer c'est que l'homme quand il s'intéresse à la construction d'un édifice semble toujours s'intéresser à des chantiers très éloignés dans le temps. Ainsi le Moyen Âge s'intéressait à l'Antiquité et depuis peut-être une centaine d'années l'homme moderne se préoccupe des techniques (entre autres) de construction du Moyen Âge. On ne peut certainement pas généraliser cela ainsi banalement et simplement, pourtant le fait que l'homme semble s'intéresser à des choses éloignées n'est pas absurde. On pourrait imaginer André Malraux comme prisonnier, comme intellectuel,

⁸³ Tame, Peter : *Utopies et isotopies dans Les Noyers de l'Altenbourg d'André Malraux*. Dans Presses universitaires de Rennes ; 2011. 9.

⁸⁴ Malraux, André : *Les Noyers de l'Altenbourg* p. 20.

⁸⁵ Malraux, André : *Les Noyers de l'Altenbourg* p.16.

comme admirateur d'art, n'ayant rien à faire qu'attendre, que contempler l'architecture de la cathédrale et s'interroger sur sa construction, pas uniquement l'aspect technique mais aussi la volonté de construire avec des moyens de l'époque un édifice pareil. Dans cette volonté commune, animée par la foi, quel contraste en pleine guerre où le mot d'ordre est plutôt la destruction ! Cette superposition de chantiers est comme un contrepoint intellectuel, comme une lutte visionnaire qui rêve d'un collectif constructif. L'intérêt de l'intellectuel pour ce que les générations précédentes ont construit s'associe à cette illusion d'une présence au-delà du temps du chantier de la cathédrale.

Dans *Bourlinguer* de Blaise Cendrars le chantier est présent dans beaucoup de situations différentes et non pas seulement en connexion avec la guerre. Dès sa petite enfance l'auteur est confronté à des chantiers. Il évoque par exemple « l'idée absurde d'un lotissement en pareil lieu de méditation et de silence »⁸⁶ qu'a eue son père dans son enfance. L'opposition du chantier qui est destructeur et de la nature dont on peut encore sentir l'odeur.

[...] tout raviné par l'incessant charroi des entrepreneurs qui montait les matériaux de construction et descendait des gravats (cela sentait encore le basilic, la résine de pin, le romarin par endroits et la riche odeur du crottin écrasé en ton pas exclusivement l'essence et le mazout car l'on n'était pas encore à l'époque du machinisme intensif et des constructions de béton armé en série qui allait suivre sans tarder, et l'on dit que c'est le progrès !)⁸⁷

On remarque le mot « raviné » qui est un mot « intra-naturel » normalement, mais que l'auteur déplace dans le champ de l'interaction de l'homme avec la nature. Ce déplacement fait ressentir encore plus l'antipathie à résonance œdipienne et elle s'enracine dans le clivage entre le projet et sa réalisation. La double-téléologie est ainsi attaquée, à la fois l'absurdité du projet et la réalisation. On voit aussi que « le progrès » est vu très négativement et que l'écologie, une notion inventée beaucoup plus tard, paraît déjà l'occuper d'une certaine façon. Le projet est mis en question par la dénonciation de l'opération, le chantier lui-même. Tout cela est évidemment accompagné par une philosophie plus générale qui met en question le rapport « naturel » entre les générations : « C'est de la magie, et l'enfant participe plus sûrement de l'hypocrisie générale et des mensonges et des conventions de ses

⁸⁶ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer*. Paris : Éditions Denoël 1948 p.119.

⁸⁷ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p.119.

parents qu'il ne se nourrit de la mamelle de sa mère. »⁸⁸ Il voit de façon très critique les parents et leurs impacts, dans un exemple comme le chantier absurde de son père ou plus généralement par leurs conventions comme il le dit ici.

Maurice Genevoix évoque aussi l'élément intergénérationnel. Contrairement aux textes qu'on vient d'analyser, il ne se réfère pas à son père néanmoins l'élément intergénérationnel est aussi présent. Maurice Genevoix l'évoque en observant la classe 14 » : « C'est plein de bonne volonté, ça veut bien faire. Mais ça ne tient pas, ça se vanne tout de suite...Trop jeunes, réellement trop. »⁸⁹ Cette pitié envers la génération née en 1894 et presque entièrement mobilisée, ici exprimée par un camarade de Maurice Genevoix qui doit s'occuper de leur formation, rejoint le malaise de l'auteur, qui voit ces « pauvres gosses ! » marcher en rang de quatre devant lui. Maurice Genevoix ne s'arrête pas à la simple description de ce qu'il voit, il y mêle ses souvenirs de son propre début dans l'armée, l'entrée en guerre. Et il voit que la comparaison ne fait pas de sens.

Voici qu'ils étaient là, de partout arrachés, mis en tas. On retrouvait sur eux, encore des lambeaux de ce qu'avait été leur vie. « Masi nous ? me disais-je. Mais nous ? » ...Ah ! nous, ce n'était pas la même chose. Le 2 août, le délire énorme, la rafale de folie tournoyant sur l'Europe entière, les trains hurlants, les mouchoirs frénétiques...En vérité, ce n'était pas la même chose.⁹⁰

Maurice Genevoix, bien que seulement quatre ans plus âgé que cette génération des jeunes dont il déplore le massacre, voit avec désenchantement la grande différence entre eux et sa propre génération. Les départs en guerre ne se ressemblent pas. Dans ce passage on voit bien que le début de la guerre de 14 était marqué par un certain enthousiasme du peuple et certainement aussi la conviction que la guerre sera vite gagnée. La dimension que cette guerre va prendre n'était pas visible pour les soldats qui ont servi dès le début. Mais Maurice Genevoix qui voit arriver la génération suivante n'a plus aucune illusion sur leur sort. La jeunesse est forcée de combattre, ils n'ont pas de choix.

Tous ces passages de différents auteurs ont en commun la mise en cause de la pérennité des codes. Chez Eugène Dabit ce n'est pas encore aussi évident, quand il décrit son père comme

⁸⁸ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p.238.

⁸⁹ Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue* p. 150.

⁹⁰ Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue* p. 152.

territorial, on voit sa pitié avec lui derrière laquelle on suppose la mise en question du sens de la guerre, qui a fait de son père un vieillard. Cependant ce n'est jamais souligné. Assez énigmatique est le passage sur le chantier de la cathédrale chez André Malraux. Il imagine le chantier de la cathédrale, et s'interroge sur le sens de sa construction, de la foi qui est lié à ce chantier. Est-ce qu'elle existe encore dans les conditions du camp de prisonniers ou plus largement dans cette génération de guerre ? Blaise Cendrars explique clairement qu'il trouve le projet de chantier de son père absurde. Le code du père constructeur, soutien et chef de famille est mise en cause ouvertement, ainsi que l'éducation parentale plus globalement. Maurice Genevoix est le seul qui mette sa propre génération en question. Il porte son regard à la différence des autres non pas en arrière sur les générations précédentes mais en avant sur les générations futures. Cela ne l'empêche pourtant pas de se questionner sur les codes et les mécanismes qui ont entraîné ces jeunes hommes dans la guerre malgré eux. Le monde en mouvement, comme la guerre le fait percevoir dont le chantier fait prisme d'observation. Les interactions complexes entre l'altération de la figure du père et celle de l'univers du chantier, condensé pour cela à sa dimension téléologique, font ressortir la rupture des conventions et des codes. Les dispositifs des textes créent et se nourrissent du doute dans ces deux dimensions, l'intergénérationnel dans la famille et dans la collectivité.

2.1.3. Blaise Cendrars, André Malraux – déroute du monde de l'esprit sur fond de chantier

La différence entre le texte ouvrier et le texte de l'intellectuel, entre la compétence pratique et scripturale, on l'a déjà observée en comparant Eugène Dabit et Maurice Genevoix. Blaise Cendrars et André Malraux se focalisent moins sur cette différence mais critiquent radicalement mais souvent très subtilement la vie intellectuelle et artistique sur fond de chantier.

Blaise Cendrars par exemple décrit le chantier, Paris-Port-de-Mer, qui était une vision intellectuelle, mais qui ne se laissait absolument pas réaliser et qui a été abandonnée finalement :

[...] mais cet immense chantier de travail sans lendemain et d'entreprise sans échéance est la plupart du temps à l'abandon, les dragues, les maries-salopes, les chalands envasés dans les eaux

noires de rouille où mijote et se détériore une machinerie en panne, les poteaux de mine, les barrières, le toit des baraques inoccupés [...]»⁹¹

On sent une sorte de fascination pour cette illusion d'où ressort l'idée d'écrire un article sur ce chantier visionnaire, jamais réalisé, qui le fait y revenir plusieurs fois. On peut se demander si c'est son travail de journaliste qui l'amène à s'intéresser à de choses en voie de disparition de la mémoire de son époque. Blaise Cendrars est révolté quand quelqu'un prétend avoir écrit quelque chose qui ne vient pas de lui-même : « lui qui a faussé l'esprit de Mémoires d'un homme ». ⁹² La mémoire est très importante pour lui et surtout le véritable témoignage. Mais qui peut témoigner, à qui donne-t-on la parole ? De quel côté est Blaise Cendrars, celui du peuple, celui du travailleur, celui de l'intellectuel ? Corinne Grenouillet souligne « la sympathie manifeste de Cendrars pour le peuple, les humbles, les miséreux » qui le rapproche selon elle « de l'exaltation populiste, voire communiste ». ⁹³ Il reste difficile à cerner, car ce qu'il dit lui-même va dans des sens multiples. Dans le passage suivant on ne le voit pas comme un philanthrope exemplaire : « 'Les hommes ne sont que des remplisseurs de tinettes...' ; et je pâlassais d'aise en lisant cela tellement mon mépris pour les masses était radical à dix-huit ans » ⁹⁴ mais il semble vouloir s'excuser par son âge pendant que peu après il va dans le sens contraire : « Il faut avoir eu une longue expérience de la vie et avoir bu beaucoup, beaucoup de petits verres de tord-boyaux avec l'homme du peuple dans les assommoirs à la Zola pour réapprendre à aimer les hommes fraternellement. » ⁹⁵ Et il semble rentrer même dans une sorte de compassion avec laquelle il décrit le sort du prolétaire :

Le prolétaire qui se saoule le samedi soir, [...] c'est ne pas tant pour oublier sa misère que pour protester contre le patron qui l'écrase, le politicien qui l'exploite, le militaire qui le fait baver, l'ordre établi, la loi, la police, l'état qu'il emmerde, ce régime d'usines, de bagnes, de prison qu'il faut foutre par terre, comme ça ! ⁹⁶

⁹¹ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p.381.

⁹² Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p. 20.

⁹³ Grenouillet, Corinne : *Blaise Cendrars, amour du peuple, refus de la politique. Les Formes du politique*. Dans : Presses Universitaires de Strasbourg 2010. p. 156.

⁹⁴ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p. 242-243.

⁹⁵ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p. 243.

⁹⁶ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p. 244.

Ceci ne donne pas l'impression de quelqu'un qui ne sait pas de quoi il parle. Ici ce n'est pas l'intellectuel qui parle du haut de son point de vue, dans ce passage on a l'impression qu'il n'était pas seulement en contact avec les gens du peuple mais qu'il a écouté leurs soucis et qu'il sait ce qui les occupe. Il a l'air ici de parler des travailleurs, des prolétaires comme d'une touche large qui généralise : pourtant il s'oppose clairement à cette catégorisation ou plus encore cette unification. Radicalement il appelle cela un « péché capital » :

Monsieur tout le monde, l'homme de la rue, le parfait citoyen de la démocratie, celui qui s'habille en série, mange en série, baise en série, a une petite 5 HP de série et ne se distingue et ne se particularise en rien. [...] on n'en veut plus, des libres citoyens du monde, comme toi.⁹⁷

Blaise Cendrars semble très à l'aise au contact du peuple bien qu'il se méfie de la masse et de l'uniformité. La curiosité envers des illusions intellectuelles, des projets imaginaires et fantaisistes ne peuvent pas tromper sur le fait qu'il voit la vraie vie beaucoup plus dans le peuple et se moque et critique les intellectuels de son temps. Un passage qui témoigne de critique radicale notamment pour la vie artistique après-guerre parle d'une rencontre avec Picasso :

Je rencontre un jour Picasso devant chez lui, rue la Boétie, où il était venu se mettre dans la gueule du loup, comme disait si drôlement le père Laffitte, l'éditeur. – Monte chez moi, me dit Picasso, je ferai ton portrait. Je ne travaille plus que pour la postérité. – Merde alors pour la postérité ! lui répondis-je. Je ne monte pas. [...] Maintenant Picasso s'adonnait à un genre plus synthétique, plus composé, plus pompier, ce qui devait l'amuser probablement mais qui était un genre beaucoup moins pur parce que tendant à l'effigie, à l'immortalité, [...] ⁹⁸

Blaise Cendrars, qui lui-même est du côté du mémoriel, se dresse contre l'immortalité sophistiquée, artificielle cherchée par les artistes mais vidée de sens. Toutes ces facettes du texte de Blaise Cendrars peuvent elles-mêmes poser des problèmes de catégorisation pour le lecteur – roman, journalisme, autobiographie, pamphlet ? - mais c'est le propre de la réalité qu'il vise d'être insaisissable. Par contre toutes ces petites pièces de puzzle font un ensemble qui laisse une empreinte forte de l'atmosphère, de la société et de son état d'esprit chez le lecteur. Dans ce puzzle, le chantier, abouti ou à l'abandon, honni ou admiré, civil ou militaire, est une pièce à rayonnements multiples, sorte d'emblème vibrant d'un réel moderne dont

⁹⁷ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p. 263.

⁹⁸ Cendrars, Blaise : *Bourlinguer* p. 233.

les changements permanents ont mis au défi la quête d'unité et d'identité sans pôle qui constitue le ton propre à Cendrars.

La déroute du monde de l'esprit s'exprime chez André Malraux dans la description du colloque philosophique d'Altenburg qui donne le titre au livre et qui y est décrit avec ce côté élitiste et loin du monde. Et c'est ainsi que le livre apporte de nombreuses autoréflexions sur la pensée intellectuelle et philosophique :

J'ai cru connaître plus que ma culture parce que j'avais rencontré les foules militantes d'une foi, religieuses ou politiques ; je sais maintenant qu'un intellectuel n'est pas seulement celui à qui les livres sont nécessaires, mais tout homme dont une idée, si élémentaire soit-elle, engage et ordonne la vie. Ceux qui m'entourent, eux, vivent au jour le jour depuis des millénaires.⁹⁹

C'est « l'idée » qui revient à plusieurs reprises dans le livre et qui semble un point essentiel dans l'analyse de l'homme qu'André Malraux propose.

Une idée n'y naissait jamais d'un fait : toujours d'une autre idée. [...] La culture ne nous enseigne pas l'homme, elle nous enseigne tout modestement l'homme cultivé, dans la mesure où il est cultivé ; comme l'introspection ne nous enseigne pas l'homme, mais tout modestement l'homme qui a l'habitude de se regarder.¹⁰⁰

On observe que la réalité joue très peu de rôle et a très peu d'importance pour les philosophes qui figurent dans ce colloque d'Altenburg. La pensée pour eux n'a rien de réel, c'est une succession d'idées coupées des faits, des interférences, des conséquences. Par contre André Malraux exprime sa critique de façon indirecte. Il laisse juger et comprendre au lecteur le passage suivant : « Je suis l'interprète le plus qualifié de l'Afrique dans le monde », reprit Möllberg avec une fierté ironique : « rien de meilleur que de regarder les termitières, pour être fixé sur l'homme... »¹⁰¹

Les deux textes ont en commun qu'on peut les interpréter eux-mêmes comme chantier de démolition du code romanesque par l'éclatement de l'instance scripturale. Blaise Cendrars donne pour chaque chapitre une indication de lieu, mais son histoire ne suit pas un fil narratif, les personnages changent ou disparaissent sans jamais resurgir. On ne peut même pas parler d'histoire parce que le récit consiste en beaucoup de petits épisodes qui n'ont pas

⁹⁹ Malraux, André : *Les Noyers de l'Altenburg* p.28.

¹⁰⁰ Malraux, André : *Les Noyers de l'Altenburg* p. 100-101.

¹⁰¹ Malraux, André : *Les Noyers de l'Altenburg* p.132.

forcément de lien. André Malraux superpose ses souvenirs et celui de son père et le lecteur a du mal parfois à trouver un lien entre les chapitres et les épisodes racontés. Il apparaît que pour ces deux auteurs l'atmosphère, l'air du temps, l'aperçu de la société comptent beaucoup plus qu'un récit classique qui raconte leurs mémoires. Cet art de récit qui est comparable à un tableau plein de couleurs et de détails différents dénonce l'esprit intellectuel et artistique d'après-guerre qui se veut créatif tout en restant conventionnel, ambitieux et prétentieux en même temps. Surtout chez Blaise Cendrars le récit fait preuve du contraire de ces tendances, le lecteur suit un narrateur qui ne se prend absolument pas au sérieux et qui arrive ainsi à observer finement les travers de son époque.

2.2. Innovation romanesque et intégration de la thématique du chantier

Dans deux textes de la modernité littéraire française *La Modification* de Michel Butor et *Un barrage contre le pacifique* de Marguerite Duras je vais analyser l'intégration de la représentation du chantier et sa place complexe.

De l'autre côté du corridor, méconnaissable sous la pluie qui fait rage, passe un long train de marchandises, des wagons de charbon d'abord, puis d'autres, chargés de longues poutres, d'automobiles inachevées, carrosseries non peintes, dressées les unes contre les autres comme les élytres d'insectes morts, épinglés, puis ceux qui renferment les bêtes avec leurs fenêtres grillagées, ceux qui contiennent le pétrole avec leurs petites échelles, ceux tout plats remplis de silex rouillés pour aménager d'autres voies, et le dernier enfin, avec sa tourelle et sa lanterne, pas immédiatement contre la fenêtre mais un peu plus loin.¹⁰²

Dans cet extrait de *La Modification* de Michel Butor, le train où voyage, de Paris à Rome, le personnage qu'on peut appeler le héros, interpellé par le « vous » qui renouvelle le statut du personnage dans ce texte phare du Nouveau roman, croise un train de marchandises, dont l'un des wagons transporte des matériaux à usage de chantier. Il se fait ainsi croisement entre le décor reconnaissable de la modernité, son énorme essaim d'interdépendances, et l'essai par un individu de réorienter son existence.

Pourtant le mot « pour », dans l'expression « pour aménager d'autres voies », surprend parce qu'il introduit une finalité s'ajoutant au champ de perception du personnage, une dimension téléologique selon le vocabulaire philosophique, qui excède, précisément, les multiples

¹⁰² Butor, Michel : *La Modification*. Paris : Éditions et Minuit 1980. p. 87.

interrogations téléologiques qui vont alimenter le flux introspectif en concurrence avec les faits d'ordre divers perçus par le voyageur. Cette finalité est collée comme par inadvertance à l'élément perçu alors que le reste de la phénoménalité du passage du train de marchandises opère inversement dans la naïveté phénoménologique, que ce soit par l'emploi de l'image sophistiquée restituant l'insolite des apparitions, ou à l'opposé par la reconnaissance minimale de la couleur (silex « rouillés »), interprétée d'une manière comme infantile. À l'opposé des finalités, futuritions, que la conscience explorée va projeter sur les compagnons de voyage tout au long du trajet, en écho aux siennes propres, la téléologie investie dans le wagon de ballast reste suspendue. Elle semble jouer essentiellement le rôle du motif « repoussoir » dans la peinture, un personnage en premier plan dont le spectateur ici le lecteur suit le regard vers le thème central : mais ici le repoussement procède à l'inverse, cette ouverture vague vers des finalités ouvrées « aménager d'autres voies », à l'échelle de la grande collectivité moderne, ramène au champ étroit du wagon, par le cadre de la fenêtre qui ferme la vue du train croisé et ses possibles, et ainsi à l'individualité étroite du champ psychique. Il y aurait une interaction possible mais elle n'est pas explorée. Pourtant le *stream of consciousness* déployé par Michel Butor se projette aisément sur ceux des co-voyageurs dont les propres problèmes peuvent faire reflet, et imaginer leurs destins. Le prêtre qui doute de sa vocation, le professeur de l'université qui est las d'enseigner. Pour l'ecclésiastique il y a un long passage de deux pages où le *stream of consciousness* du personnage investit ce compagnon de voyage et aboutit à ce passage : « Peut-être qu'il en est dévoré, qu'il est écartelé entre son désir, ce salut qu'il pressent pour lui ici-bas, et la terreur de son divorce avec l'Eglise, qui le laissera si démuné. »¹⁰³. Quand le train commence déjà à s'approcher de la frontière italienne, des travailleurs italiens l'empruntent pour quelques stations. Dès lors, la réduction du champ téléologique dont le héros auréole les divers occupants du compartiment devient frappante concernant ces personnages dont la condition est emblématisée par leur sac à dos : elle semble butter sur l'étroitesse de destinée, une sorte d'inégalité téléologique qui fait peser sur la vie entière de ces personnages, les seuls supposés emprunter le train dans le cadre de leur journée de travail,

¹⁰³ Butor, Michel : *La Modification*. p. 114.

la même absence de perspective, de projet que le peu d'autonomie qui leur est affecté par la division des tâches dans l'économie du progrès. Le sans suite caractérise leur entrée en relation présentée comme immédiate et dépourvue de toute épaisseur romanesque au contraire de la remémoration par le personnage de sa première rencontre avec sa maîtresse, pour laquelle il fait ce voyage.

Une fois que le personnage a donné des prénoms italiens, familiarité correspondant à leur classe sociale supposée, il décrit leurs gestes sans les prolonger par aucune finalité autre qu'immédiate ou assez grossière. C'est comme s'il y avait entre lui et la classe ouvrière une barrière invisible qui l'empêche de la regarder de près, et écarte l'être humain identifié comme ouvrier de toute téléologie large, réduisant cruellement le champ de ses possibles.

Ils vont sortir tous les trois, ces Italiens ; ils marcheront ensemble sur le quai, à peu près du même pas, jusqu'au guichet, et là, les deux ouvriers diront au revoir à Lorenzo cordialement et bruyamment comme s'ils se connaissaient depuis longtemps, puis leurs chemins divergeront et ils n'auront probablement pas d'occasions de se revoir, se croisant peut-être un jour ou l'autre dans la rue sans se remarquer.¹⁰⁴

Ainsi l'immensité du collectif dont ces personnages font part reste seulement un décor de la psychologie individuelle. À travers l'élaboration d'une nouvelle rhétorique romanesque, porteuse d'une ré-interrogation du réel, on découvre donc aussi une grande difficulté à appréhender l'énigme de ce qu'est l'aventure collective. En cela, cette écriture romanesque bien que novatrice se plie à la répartition des classes conçue par Auguste Comte : celle des entrepreneurs dont la téléologie est toujours présente, complexe, et celle des opérateurs qui se plient aux ordres mais qui eux-mêmes n'ont pas l'idée de la finalité de leur travail, ou ne sont pas tenus de se l'approprier.

Ainsi, ce « pour », tombé dans la phrase comme une aberration de plume du *Stream of consciousness*, illustre la condition de ce pan gigantesque de l'activité économique qu'est le chantier, s'effaçant par son caractère transitoire devant sa finalité qui accapare seule l'attention tout le temps qu'elle se maintient, présente, utile, tant qu'elle ne s'expose pas à la ruine ou à un nouveau chantier, de démolition. Et la nouvelle vraisemblance issue de la focalisation ingénieusement inventée par Michel Butor entérine une vision sociale

¹⁰⁴ Butor, Michel : *La Modification*. p. 170.

extrêmement sclérosée. Pourquoi les ouvriers ne se quitteraient-ils pas en se donnant rendez-vous pour visiter un musée, occupation favorite du personnage et de sa maîtresse lorsqu'ils se retrouvent à Rome ? On observe dans cette écriture ultra-moderne pour son temps un retour aux archaïsmes idéologiques et intellectuels. L'ouverture de l'espace qui concerne le personnage rencontre une clôture totale des modes de représentation du réel environnant.

Au contraire de Michel Butor qui insère la représentation du chantier comme occurrence ponctuelle inattendue, Marguerite Duras annonce le chantier dans le titre. Cependant il ne faut pas s'attendre à une véritable description d'un chantier. Le titre *Un barrage contre le Pacifique* annonce plutôt le décor devant lequel tout le drame familial se joue ensuite, il programme une attente sans véritable objet.

Elle leur annonça qu'un immense quadrilatère de cinq cents hectares qui englobait la totalité de la concession allait être mis en culture. Le cadastre n'avait pas répondu. La saison de pluies était arrivée. La mère avait fait de très grands semis près du bungalow. Les mêmes hommes qui avaient construit les barrages étaient venus faire le repiquage du paddy dans le grand quadrilatère fermé par les branches des barrages. Deux mois avaient passé. La mère descendait souvent pour voir verdoyer les jeunes plants. Ça commençait toujours par pousser jusqu'à la grande marée de juillet. Puis, en juillet, la mer était montée comme d'habitude à l'assaut de la plaine. Les barrages n'étaient pas assez puissants. Ils avaient été rongés par les crabes nains de rizières. En une nuit, ils s'effondrèrent.¹⁰⁵

Tout son texte montre cette tragédie de la vie de cette mère de deux enfants qui a mis tout son espoir dans ces barrages qui s'effondrent. Après cet événement elle n'arrive plus à se relever. L'ombre de ce chantier détruit ne la quitte plus. Ainsi ce chantier échoué latent dans le texte est la source du malheur de la famille. Le chantier en soi n'intervient plus que pour expliquer la psychologie de la mère et celle de ses deux enfants.

Et pourtant la mère n'avait consulté aucun technicien pour savoir si la construction des barrages serait efficace. Elle le croyait. Elle en était sûre. Elle agissait toujours ainsi, obéissant à des évidences et à une logique dont elle ne laissait rien partager à personne. Le fait que les paysans aient cru ce qu'elle leur disait l'afermit encore dans la certitude qu'elle avait trouvé exactement ce qu'il fallait faire pour changer la vie de la plaine.¹⁰⁶

Chez Marguerite Duras ce récit présente un stade dans son écriture romanesque où se marque une hésitation dans l'emploi symbolique de l'environnement matériel par rapport à

¹⁰⁵ Duras, Marguerite : *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard 1958 p. 57.

¹⁰⁶ Duras, Marguerite : *Un barrage contre le Pacifique* p. 54.

la priorité de l'investigation psychologique. On voit une orientation de son réalisme avec laquelle l'écrivaine va rompre ensuite. Dans *Moderato Cantabile* un chantier apparaît également :

« –Tu t'en souviendras, dit Anne Desbaresdes, ça veut dire modéré et chantant. – Modéré et chantant, répéta l'enfant. A mesure que l'escalier montait, des grues s'élevèrent dans le ciel vers le sud de la ville, toutes en des mouvements identiques dont les temps divers s'entrecroisaient. – Je ne veux plus qu'on te gronde, sans ça j'en meurs. »¹⁰⁷

Contrairement à *Un barrage contre le Pacifique* la représentation du chantier dans ce passage n'interagit plus du tout avec les personnages ; ce n'est même plus un décor proprement dit. Le chantier fait irruption au milieu d'un dialogue entre la mère et son fils. Le lecteur peut être interloqué par cette sorte de parenthèse. Cela rappelle le style de Saul Bellow dans *Herzog* : « Il écrivit : *La Raison existe ! La Raison...* puis il perçut le grondement doux et dense de la maçonnerie qui s'effondrait, le fracas du bois et du verre brisés. *Et la croyance fondée sur la raison.* »¹⁰⁸ L'influence de la littérature américaine sur Marguerite Duras sera à approfondir.¹⁰⁹ L'impression que le chantier fait écho à la psychologie de personnage on la retrouve aussi dans une courte nouvelle qui s'appelle *Les Chantiers* : « Chaque matin, chaque après-midi, pendant plusieurs heures, il allait avec un livre suivre les progrès des travaux du chantier. Il espérait toujours qu'elle reviendrait dans l'allée, vers sa frayerie. Mais elle ne revenait pas encore. »¹¹⁰ Un pensionnaire qui rencontre une femme, logée dans le même hôtel, à l'endroit d'un chantier qui se trouve juste à côté de l'hôtel. La vue de ce chantier lui déplait fortement, pourtant l'homme est persuadé qu'elle reviendra au même endroit. Le récit tourne autour du chantier sans que sa représentation ne soit jamais importante pour le cours du récit. Malgré l'apparence quelconque qui peut avoir son emploi il met en miroir le côté passager, temporaire, dématérialisé de cette relation vacancière. Le chantier va disparaître, le lecteur n'apprend pourtant pas la suite de la relation entre les personnages. Mais l'atmosphère transitoire renforcée par le décor du chantier est présente. Laurent Camerini explique l'écriture de Marguerite Duras par son époque : « Il s'agit bien de rejeter une société et son carcan, ses règles établies qui emprisonnent et délimitent. Chez

¹⁰⁷ Duras, Marguerite : *Moderato cantabile*. Paris : Les Éditions de Minuit, 10/18 1958 p. 65.

¹⁰⁸ Bellow, Saul : *Herzog*. Paris : Gallimard, Quarto 2012 p. 208.

¹⁰⁹ Camerini, Laurent : *Marguerite Duras et les Amériques*. Paris : Classique Garnier 2022.

¹¹⁰ Duras, Marguerite : *Des journées entières dans les arbres. Les Chantiers*. Paris : Gallimard, Folio 1954 p. 201.

Duras, tout cela renvoie évidemment à un contexte, une époque, un « autre » engagement politique, voire « éthique » ... Les années 60, Mai 68 donc [...] »¹¹¹ Cela rappelle la mise en cause de la pérennité de codes qu'on vient de voir chez les auteurs des écrits de guerre-chantier. De ce point de vue Marguerite Duras est beaucoup plus proche des auteurs comme Blaise Cendrars ou André Malraux que de Michel Butor. Bien qu'il rénove le style romanesque, il y fait perdurer des archaïsmes du point de vue social ce qui n'est pas le cas chez Marguerite Duras qui jette un regard aigu sur la psychologie des hommes et femmes de toutes catégories. L'intégration de la représentation du chantier montre du côté de Michel Butor la clôture de représentation du réel environnant et du côté de Marguerite Duras l'emploi du chantier comme accentuation de la psychologie de personnages.

Louis Guilloux, dans une de ses œuvres tardives, utilise lui-même certains éléments du Nouveau Roman tout en prenant un recul ironique par rapport à l'innovation littéraire dont il emprunte certaines techniques :

On se donne des airs de sagesse, on bavarde, on raconte, on cite, on juge, on se répète, certains enseignent, on poursuit son petit bonhomme de chemin, on lit : tenez, regardez ma petite bibliothèque. Je me suis même mis au nouveau roman, pour ne pas me rouiller tout à fait.¹¹²

On observe l'interpellation à la seconde personne impliquant le lecteur, ce qu'on peut analyser comme référence à Michel Butor, ainsi que le cours du récit suivant la démarche introspective du personnage. Par contre le travailleur que Michel Butor regarde de haut, en gardant l'image stéréotypée des différences entre classes sociales, est évoqué différemment chez Guilloux. La lutte de classe apparaît avec le personnage de Philippe, qui ne s'intéresse pas à l'argent et qui dit « aux capitalistes grands et petits » : « Vous aimez l'argent ? Mangez-le ! » ». ¹¹³ Cependant c'est un personnage équivoque qui lui-même se construit sa petite maison : l'auteur exprime ainsi, discrètement, sa propre désillusion concernant l'orientation des acteurs des luttes sociales. La guerre apparaît également avec l'espoir enterré qu'elle pouvait unifier la société :

¹¹¹ Camerini, Laurent : *PERTE D'IDENTITE ET DIFFERENCE DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE DURAS*. Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice 10 :30-44.

¹¹² Guilloux, Louis : *La confrontation*. Paris : Gallimard 1967 p. 53.

¹¹³ Guilloux, Louis : *La confrontation* p. 87.

Ma vieille marraine Éléonore m'a parlé un jour de la colère de Philippe en revenant de la guerre, quand il quitta son uniforme bleu horizon pour reprendre ses habits de velours blanc et sa large ceinture rouge : – Et voilà tout ce qu'on a gagné, s'écria-t-il, le droit de reprendre nos vieux habits de travail et de monter sur l'échafaudage ! C'est pour ça qu'on s'est laissé devenir des assassins ?¹¹⁴

Louis Guilloux dans son texte assez court ouvre ainsi une voie subtile constituant un discours littéraire qui relie ses observations très fines de la société française de cette époque, dont la place qu'y prend le chantier, le regard rétrospectif de l'écrivain témoin des luttes sociales, et le nécessaire renouveau des modalités de l'écriture. Il fait ainsi vivre dans son texte comme une synthèse des problèmes posés au roman par la thématique du chantier, analysés dans ce chapitre.

2.3. Les mutations de l'écriture de Jean Giono à travers la place du chantier dans certains de ses textes

L'écriture de Jean Giono parcourt différentes phases. On peut dire qu'elle commence à l'amour de l'homme et évolue vers la misanthropie. Ce cheminement est très visible à travers les représentations du chantier. Son usage devient de plus en plus libre jusqu'à se décomposer en sèmes. Le chantier qui est d'abord un symbole du communautaire devient l'emblème de l'isolement scriptural avec de proche en proche une charge de subversion des liens sociaux. Jean Giono s'oriente vers le métalittéraire ou du moins méta-romanesque toujours sarcastique.

2.3.1. Le chantier comme l'espoir d'un projet collectif

Regain publié en 1930 parle d'un homme nommé Panturle qui est resté le seul homme dans un village abandonné par tous ses autres habitants. Après avoir trouvé une femme qui accepte de partager sa vie, il décide de recommencer des plantations et ainsi sa réussite donne l'exemple à d'autres familles qui s'installent et ré-habitent le village. Le ton optimiste est prédominant dans ce livre et il règne une harmonie entre l'individu qui porte ce projet et la collectivité environnante. Tout ce projet peut être vu comme un chantier. Un chantier individuel qui amène peu à peu à la communauté. Un passage étonnant parle d'une visite de Panturle chez un vieux maître en fabrication de charrues. Il aimerait avoir une charrue, construite par la main de maître, pour cultiver à nouveau les champs abandonnés. Quand il

¹¹⁴ Guilloux, Louis : *La confrontation* p. 128.

voit le vieil homme qui ne peut même plus bouger ses mains il hésite d'abord à lui parler de la cause de sa visite. Mais le vieillard qui croit en Panturle et son projet est prêt à l'aider :

« Là, dans ce placard, tu trouveras un bois d'araire tout prêt, tout fini, tout tordu dans les règles. Un bois de race aussi ; le bois qu'il faut pour ce soc. Tu monteras le soc avec les vis et les boulons qui sont aussi dans le placard pliés dans un morceau de journal. Maintenant, si c'est pour labourer là où tu m'as dit, sur la pente de derrière le village, là où c'est dur, il faudra tordre encore un peu le bois, pas beaucoup, un peu, juste un peu tordu, comme une cuillère à café, tu sais ? Pour ça, tu mettras le bois à tremper trois jours au trou du cyprès. « Trois jours, pas plus, et tords lentement, en pesant sur ta cuisse, mais avant, essaye la charrue telle qu'elle est. »¹¹⁵

Même s'il n'est plus capable de travailler lui-même, il a encore toute sa tête pour expliquer exactement où Panturle peut trouver le matériel et comment il doit faire pour se fabriquer sa charrue. Ainsi le premier pas est fait et le village est prêt à renaître. Le chantier de l'individu est porteur, l'exemple d'un homme seul qui peut changer le cours d'un village, qui peut créer une nouvelle communauté rien que par sa force de l'âme et le travail de ses mains marque la première phase de l'écriture de Jean Giono. L'image de l'homme seul qu'on va également retrouver dans les deux textes suivants n'a encore rien de la désillusion qui va nous frapper ensuite. Le chantier est un symbole pour un projet individuel qui aboutit à une communauté et qui crée une collectivité nouvelle.

2.3.2. Le chantier comme désillusion et fracture

Que ma joie demeure (1935) et *Bataille dans la montagne* (1937) sont écrits en pleine phase dite du Contadour. De nouveau tous les espoirs reposent sur un homme seul qui est censé changer le cours des choses. Étant encore très restreinte dans *Regain*, dans les deux livres en question, la communauté s'élargit mais Jean Giono fait ici un virage par rapport à une orientation utopique, travaillant une utopie freinée qui n'aboutit pas.

Que ma joie demeure tourne autour des habitants, des agriculteurs, sur le plateau de Grémone. Un jour y arrive un homme nommé Bobi, dont on ne sait ni la provenance, ni le vrai nom, rien. À un moment on comprend plus ou moins qu'il est acrobate mais son personnage reste très flou tout au long du récit. Cela n'empêche pas qu'il gagne de plus en plus d'influence : ses méthodes et idées peu ou pas du tout conventionnelles du travail agricole commencent à se répandre. Le chantier apparaît sous une forme qu'on peut dire

¹¹⁵ Giono, Jean : *Regain*. Paris : Le Club du meilleur livre 1960 p. 158.

utopique. Tout travail devrait aboutir à la fin dans une joie commune qui les environne et qui, comme l'annonce le titre, demeure. Pendant que le lecteur se demande s'il ne s'agit pas d'un charlatan, les paysans se mettent aveuglément dans les mains de cet étranger et lui font parfaitement confiance. Cela nous renvoie à Auguste Comte qui décrit les travailleurs qui sans connaître la finalité de leur travail, l'accomplissent sans se poser de questions. Donner des grains aux oiseaux et planter des fleurs, chercher des biches pour un cerf, ces travaux ont un but très abstrait : la joie. L'abstraction attaque la téléologie classique du roman. Le lecteur ne sait plus quoi espérer, il imagine difficilement vers où l'emmène ce récit. On remarque que malgré cette recherche floue de la joie, quand il est question du travail cela reste tout de même très précis :

On voyait maintenant que la journée s'organisait, comme quand on commence à construire une maison ; c'est d'abord un tas de pierres, un tas de sable, puis un carré de fossés creusés dans la terre, puis un mur qui affleure au sol et c'est la fondation. Puis les murs montent, puis ils se couvrent d'un toit, les fenêtres s'ouvrent, les cloisons s'entrecroisent et voilà désormais un endroit où l'on peut vivre, avec des chambres au nord, des chambres au sud, des couloirs dans lesquels chante le vent d'est et, des quatre murs maîtres, quand vient midi, deux sont à l'ombre, deux sont au soleil et la ligne médiane qui sépare le jour de la nuit passe par la diagonale du toit.¹¹⁶

Dans ce passage, il n'est pas question d'un chantier réel, mais cette image est utilisée par l'auteur pour décrire l'organisation précise d'une journée. Le matériau verbal emprunté au chantier reste très stylisé. Pourtant il produit un effet de réel qui se combine dans l'écriture de Jean Giono avec la projection vers un monde fictif. Jean-Baptiste Voisin résume cela ainsi : « La souplesse qui permet à l'écriture de Giono de se jouer des cloisonnements, entre l'abstrait et le concret comme entre l'humain et le naturel, et de récolter le gain symbolique des réseaux ainsi découverts, atteint donc ici un rare degré de virtuosité. »¹¹⁷ Ce mélange du réel et de l'imaginaire on l'aperçoit souvent chez Jean Giono notamment dans un passage où il compare la poésie et la dynamite :

Dans la discussion je veux le moins de mots possible. Mais la poésie est une force de commencement ; et une grande force : la dynamite qui soulève et arrache le rocher. Après il faut

¹¹⁶ Giono, Jean : *Que ma joie demeure*. Paris : Éditions Bernard Grasset 1935 p. 163.

¹¹⁷ Voisin, Jean-Baptiste : *De l'utopie à l'atopie : Jean Giono et le traitement de l'espace provençal*. Dans Pierre Zoberman et Xavier Garnier (dir.) : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Paris : Presse Universitaire de Vincennes 2006.

venir avec des petites massettes et taper avec patience au même endroit. Ainsi on fait de la pierre à construire.¹¹⁸

La dynamite joue un rôle important dans les récits qui traitent le chantier et le travail en montagne. Cette tentative d'attribuer à la poésie la même force qu'on attribue à la dynamite est en même temps une tentative de rendre réelle la poésie pour celui à qui la dynamite est parlante. Quand on se demande pour Louis Aragon si la plume et le pic ne vont jamais parler la même langue, c'est une question à reprendre aussi ici pour Jean Giono. Que Jean Giono explique l'un avec l'autre est révélateur de cette utopie qui n'aboutit qu'à une catastrophe. L'auteur développe pleinement son idéal d'un monde dans lequel la principale occupation est la recherche de la joie. Cela pose naturellement le problème de la place du travail dans une société qui vit selon ce principe. Dans un passage extrêmement marquant, il décrit sa vision du travail ainsi :

Le travail est devenu une puante saloperie. C'est comme si on l'avait crevé lui d'abord pour nous faire crever nous après en nous le faisant bouffer. Pourtant, c'est lui le beau vagabond aux cheveux couleur de queue de vache. Ce que tu fais n'est pas bête. Tu ne peux plus te servir du travail, il est pourri. Il n'est plus dans l'idéal, tu me comprends ? Je veux dire qu'il n'est plus dans les belles choses. Alors, tu tires tes gens loin de ça. Ça n'est pas bête.¹¹⁹

Le travail n'est plus essentiel pour la construction de son image de la société à venir, il en parle assez violemment et méprise sa perversion. Quand il est question du sens du travail Bobi fait comprendre à Jourdan que ses grains de blé qu'il vend et qu'il échange contre des billets de banque, c'est du travail perdu. « Ils ne travailleront plus que doucement pour leur plaisir. »¹²⁰ C'est ainsi que se résume la place du travail dans son monde utopique. Personne ne devrait être forcé de faire plus que ce qu'il lui convient de faire. Quand on compare cela avec André Chamson, son héros pense quasiment ainsi, qu'il vivra de ce que lui apporte le travail de ses mains et que cela suffira pleinement pour être heureux. Chez Jean Giono ce concept du retour à la terre, se développe tout au long du livre : « Autour de la Jourdanne poussait tout ce qui était nécessaire à la vie. »¹²¹ Bobi influence tous ceux qui habitent ce plateau et petit à petit il crée une sorte de communauté qui applique la règle « Tous pour

¹¹⁸ Giono, Jean : *Que ma joie demeure* p. 268.

¹¹⁹ Giono, Jean : *Que ma joie demeure* p. 270.

¹²⁰ Giono, Jean : *Que ma joie demeure* p. 270.

¹²¹ Giono, Jean : *Que ma joie demeure* p. 284.

tous [...] Si nous avons un grand champ de blé pour tous que nous sèmerions ensemble et que nous faucherions ensemble, et qui ferait du blé pour tous sans qu'on soit obligé de dire : « Mon blé, ou ton blé » et [...] ». ¹²²Ces idées évoquent différentes associations, on pense à l'idéal communiste, de même que cela peut refléter les valeurs chrétiennes. Mais Jean Giono lui-même ne concrétise pas d'arrière-pensée. Le discours de Bobi est toujours injonctif et il invoque même parfois des naïvetés tout en s'apparentant à la prophétie ou comme on penserait aujourd'hui peut-être à un gourou. Ceci est à resituer dans le contexte d'après-guerre de quatorze où beaucoup de gens cherchaient une nouvelle direction et étaient particulièrement ouverts à des figures de ce genre mystico-religieux. Bobi fait penser à des figures contemporaines de Jean Giono comme Gourdjeff et son institut pour le Développement harmonieux de l'homme. Il ne faut pas oublier non plus que Jean Giono observe aussi le début du fascisme qui commence en même temps et montre l'ouverture et la disponibilité collective à des solutions « simples ». La figure de Bobi prend cette place et enseigne une sorte de philosophie à la communauté qui l'entoure : « Ou bien alors, il faut être très pauvre, avoir besoin de tout. Ou bien alors, il faut être très riche et faire ça pour son plaisir, pour sa joie, pour bien faire ce qu'on fait. Voilà que dans ces choses-là riche ou pauvre c'est pareil, et pauvreté c'est richesse. ». ¹²³ C'est au moment de la fauche effectuée par leur « association » que Bobi évoque cela, et encore une fois se fait le mélange entre le travail réel et les considérations philosophiques appliquées. La parole prend une grande place dans ce livre, il y a des chapitres entiers qui sont constitués de discours direct. Peut-être est-ce une façon de déjouer la verticalité du récit, cela efface la directivité auctoriale et ouvre à un champ large de propositions. En même temps l'importance de l'oralité renforce l'impression de flou qu'on peut avoir en lisant. D'autant plus que les personnages soulignent eux-mêmes souvent leur incompréhension du discours de Bobi. Et à la fin Bobi disparaît. Le chantier utopique qu'il a commencé à entreprendre a échoué. Le lecteur pourrait y voir comme cause l'amour malheureux et le suicide qui suit, conduisant Bobi à la culpabilité pour l'amener enfin à être frappé par la foudre. D'un seul coup tout ce qui était rêverie, les idées de la

¹²² Giono, Jean : *Que ma joie demeure* p. 414.

¹²³ Giono, Jean : *Que ma joie demeure* p. 453.

collectivité, la recherche du bonheur s'effacent devant la réalité cruelle de la mort. Il n'est pas question de chercher des causes, tout ce qui reste, c'est une fuite solitaire du héros.

C'est un élément clé qui va être repris par Jean Giono dans *Bataille dans la montagne*. Ce livre montre comme le premier la fascination pour l'œuvre collective. Cette fois-ci c'est la collectivité menacée par la nature qui est obligée de rassembler toutes ses forces pour se sauver. Et encore une fois c'est un homme seul qui deviendra la figure emblématique sur laquelle tout l'espoir de la communauté repose. Comme une vision du futur Jean Giono déjà à son époque, où il n'était pas encore question du changement climatique, décrit un glacier qui s'effondre d'un seul coup car il n'y a pas d'hiver, et dont l'eau inonde toute la région, n'épargnant qu'une seule petite butte sur laquelle est construite l'église. Alors que la catastrophe ne fait que commencer, est encore magnifiée la fierté du travail de l'homme qui résiste à la nature : « Les poutrelles de fer résistaient toujours. Elles avaient été forgées par Chaudon fils et Chaudon père [...] qui avait duré six jours et pendant laquelle ils avaient transmis au fer, à coups de marteau, tout l'entêtement des hommes. »¹²⁴ L'homme se croit encore maître de la situation et ne mesure pas encore la force de la nature et les dimensions de la catastrophe qui arrivera quelques heures seulement après. « Et maintenant, cette bataille qui leur paraissait la plus grande parce que – c'est vrai – tout ce qui, d'habitude leur foutait la paix – la terre n'a jamais embêté personne sans notaire – s'était dressé comme un bataillon. »¹²⁵ Le langage emprunté à la guerre et la personnification de la terre qui « se dresse comme un bataillon » montrent déjà un autre visage. L'homme ne domine plus la nature, maintenant c'est une guerre contre la nature dont il n'est pas sûr de pouvoir se sauver. On observe qu'à part cette bataille contre la nature qui n'est pas appelée chantier mais qui en est un, et qui s'y apparente par l'organisation et la répartition de travail, il y a aussi le chantier forestier qui est évoqué plusieurs fois mais qui reste assez flou. Une dame qui veut commander un cercueil pour sa sœur demande : « Vous êtes le patron des charpentiers, vous ? » et elle reçoit comme réponse : « Ah ! non, nous n'avons pas de patron, madame »¹²⁶ Leur organisation à eux diffère des autres chantiers : ces hommes semblent

¹²⁴ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne*. Paris : Gallimard 1937 p. 78.

¹²⁵ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 251.

¹²⁶ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 233.

s'organiser entre eux et on n'apprend pas pour quel compte ils travaillent. Et il y a aussi le chantier métaphorique : l'amour. Encore une fois c'est le basculement du concret au symbolique. Dans une scène où un des charpentiers avoue son amour à sa bien-aimée, tout son langage évoque le chantier : « Je vais la construire ! ». ¹²⁷ Il est question ici d'une maison pour le jeune couple, en même temps cela est une image pour leur amour qu'ils doivent construire aussi, car jusqu'ici ce n'est qu'un rêve. Et dans leur dialogue le mot « chantier » même est évoqué : « – Elle sentira la sève et les éclats de bois comme le chantier de charpentage où je t'ai vue. – Elle sentira toujours le chantier frais. ». ¹²⁸ Et il insiste : « Oui, je crois, Sarah, que je pourrai tout construire avec mon cœur. ». ¹²⁹ Le chantier se présente alors sous trois formes différentes. Le chantier global qui concerne tout le monde, qui est un chantier collectif qui a comme finalité la vie ou la mort selon sa réussite. Le chantier du bois qui est un chantier réel mais qui reste le plus abstrait et le chantier individuel, par lequel on veut construire une conjugalité, un foyer. Le plus important reste le premier dans lequel le personnage de Saint-Jean, un des charpentiers, apparaît comme celui du sauveur, cette figure qui est vue par la communauté comme l'espoir personnifié sur lequel reposent toutes leurs espérances (tout comme Bobi dans *Que ma joie demeure*). Et c'est lui qui prend l'initiative et qui va avec une jeune fille bergère, qui a observé les hommes qui ont déposé la dynamite en montagne pour un projet de chantier, chercher cette caisse. Encore une fois la dynamite est un élément clé dans les chantiers, surtout en montagne : « mais la dynamite est une matière difficile. C'est une matière pour les hommes, c'est une chose de force. Et avec le gel, ça c'est une autre histoire. Quand elle est gelée elle saute toute seule comme une sauterelle, pour un rien, pour un coup de vent. » ¹³⁰ C'est une communauté qui devient une seulement par force de lutter ensemble contre cette catastrophe naturelle. Le personnage de Saint-Jean paraît moins sophistiqué que Bobi. Il est charpentier, un « vrai » métier et ce qu'il raconte de son passé est vraisemblable : « Je faisais le boisage moi, et la charpente, mais j'ai quand même fait des mines. Pour le plaisir, je me suis servi de la gomme parce que ça attire. Oui. On sait que ça peut foutre tout en l'air d'un moment à l'autre, alors ça vous donne une

¹²⁷ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 259.

¹²⁸ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 260.

¹²⁹ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 261.

¹³⁰ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 265.

sorte d'envie. ».¹³¹ Le danger qui attire, est repris encore une fois quelques pages plus loin. C'est la fille qui accompagne Saint-Jean, qui s'exprime ainsi quand elle demande à essayer de chauffer la dynamite avec la chaleur de son corps : « Je ne veux pas que ça ne risque plus rien, dit-elle, je veux que ça risque. Autant y mettre des morceaux de pierre alors. Donnez pendant que ça en vaut la peine. »¹³² Par le risque que Saint-Jean et Marie acceptent de prendre ils réussissent à descendre toute la dynamite dans la vallée. Mais bien qu'ils aient déjà presque fini les préparations pour faire sauter le barrage qui bloque la descente de l'eau, le narrateur souligne le peu de pouvoir que l'homme a contre la nature :

Il y avait la pensée de ce travail de géant contre l'accumulation de la terre, ce travail des bras qui paraissait vraiment une illusion, car enfin, qu'est-ce que c'était ces trous minuscules, gros comme un pouce à peine et qui s'enfonçaient dans le rocher énorme au fond duquel il semblait que des espaces tout sonnants étaient renfermés. La pensée que ce travail se buttait contre des forces trop énormes.¹³³

Ces pensées accentuent le réalisme dont une partie du livre fait preuve tandis que la fin n'en fait plus partie et a plutôt un côté fantastique. Les hommes fatigués par leur travail effectué ayant dormi plus de vingt-quatre heures, reviennent ensuite au village et trouvent toute l'eau partie et dans toutes les maisons les femmes en train de faire du pain. Tout est redevenu normal du jour au lendemain. Mais la société en soi n'a pas changé. C'est comme si cette catastrophe n'avait finalement pas d'impact réel. Et l'homme étranger, Saint-Jean, celui qui a sauvé par son courage toute la population de cette vallée, qu'on pensait voir se marier avec la femme qu'il aime, part seul pour ne jamais revenir.

Tous les emprunts au vocabulaire du chantier qu'on peut observer dans ce livre semblent avoir comme but de sauver l'idéal collectif du chantier mais ils alternent avec des passages qui parlent une tout autre langue : « Tous ces enfants, maintenant tous chargés de famille, et qui se répètent à travers les champs et les bêtes tous les gestes de ces vingt-huit femmes et les gestes de ce père unique. Le capitaine, moi, devant, portant le drapeau sur lequel il y a écrit : « Solitude ». »¹³⁴ Ce passage exprime une désillusion, une suspension de l'élan de fascination pour l'œuvre collective qui voudrait être la ligne de force du texte. Au

¹³¹ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 292.

¹³² Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 297.

¹³³ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 325.

¹³⁴ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 357.

dévouement mis en scène dans tant d'épisodes s'oppose ce langage amer de l'homme riche, qui fait ce qui lui plait, qui peut avoir vingt-huit femmes, une moralité douteuse et qui refuse d'assumer tout idéal collectif. Et ce n'est pas le seul passage violent. À un autre moment où tout le monde est en train de mettre ensemble le peu de nourriture qu'ils ont sur le petit bout de terre pas encore inondée un fils de cet homme vient à lui :

Vos moutons ? Chaudon est en train d'en parler en bas. Si vous voulez, je vous les garde. Rien que pour vous. Mais nous partageons. [...]

- Possible, dit Boromé. C'est pas bête, ça, mais je n'ai pas ramené que des moutons. Tiens, approche-toi un peu. Attends, viens là, écoute.

L'autre se baissa. Boromé lui lança sa grande main à la gorge.

- Mes mains, j'ai ramené.

Il serra de toutes ses forces.

- Je t'ai agrafé.

Tout de suite il n'y avait plus à se débattre et à essayer, non.

- Je te tiens, hé ? [...]

Il le frappa soigneusement de toutes ses forces sur la bouche et sur les yeux, bien comme il faut, un après l'autre. Il le rejeta sur la paille. Il ne bougeait plus.¹³⁵

Ici ce n'est pas seulement chacun pour soi, c'est aussi la loi du plus fort qui règne. Ce dernier passage renvoie aux expériences de Jean Giono au Contadour.

Quand on regarde les deux textes qu'on vient d'analyser la plus grande différence est probablement la dimension projective, utopique, on pourrait parler aussi de la fiction morale, qui sont plus mises à l'épreuve dans *Bataille dans la montagne* où les éléments de fracture sont plus visibles. Cette évolution qu'on constate peut être interprétée selon plusieurs facteurs.

Premièrement, *Bataille dans la montagne* est une sorte de texte précurseur pour la littérature que Jean Giono va écrire ensuite. Ses textes deviendront beaucoup plus réalistes et la nature devient une contrainte qui exclut toute moralité. De plus Jean Giono va renoncer à toute projectivité ainsi qu'à l'espérance : « Un homme, né dans ces parages, élevé dans ces forêts, exerçant son métier dans ces hauteurs, est insensible à l'enfer chrétien. »¹³⁶.

Deuxièmement, on peut supposer que Jean Giono était à la recherche d'une efficacité narrative. Il a certainement regardé son œuvre *Que ma joie demeure* sous un regard

¹³⁵ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 188-189.

¹³⁶ Giono, Jean : *Ennemonde*. Paris : Flammarion 1998 p.37.

artistique. Il sait qu'il doit nourrir l'imaginaire du lecteur. Les modalités narratives dans ce texte amènent des doutes concernant leur viabilité. Ils présentent les limites de sa lecture. Ceci est imputable en particulier au caractère diffus des représentations mises en œuvre. Comme j'ai essayé de le montrer : Il n'y a pas de conduite du lecteur et ainsi il se fait comme une sorte de divorce entre les poussées de l'imaginaire et les exigences du réalisme.

Troisièmement il s'agit d'analyser l'inscription de l'écrivain dans son écriture. À l'époque où il écrit ces deux romans, Jean Giono a été amené à jouer un rôle humain au-delà de la littérature en particulier dans les rassemblements qui se faisaient au Contadour autour de l'écrivain. Dans *Que ma joie demeure* l'espace dans lequel joue son récit ressemble ou représente même cet espace du Contadour : les données morphologiques du plateau en altitude où se déroule le roman. Dans *Bataille dans la montagne*, par contre, Jean Giono s'éloigne quelque peu de cet espace haut-provençal, en donnant au cadre physique du récit les caractères proprement alpins avec la présence du glacier notamment. Les conséquences de la séduction opérée par un personnage central qui sont traitées assez violemment surtout à la fin de *Que ma joie demeure* permettent d'envisager une réflexion de l'écrivain par rapport à ses propres expériences. Ce qui repose certainement sur une expérience qu'il a faite, c'est le passage qui parle de la garde de moutons et qui se passe très mal pour le fils de Boromé qui est battu par son père. D'après des récits qu'on m'a rapportés au cours de ma recherche sur Jean Giono, j'ai appris que l'auteur avait acheté un agneau qu'il gardait lui-même pendant l'été qu'il passait au Contadour et qu'il demandait au paysan à qui il l'avait acheté de le garder pendant l'hiver. C'est ainsi qu'il s'est fait très mal juger par les paysans du Contadour car Jean Giono ne se rendait pas compte que cela pesait sur un paysan de devoir nourrir un animal de plus en hiver. La violence de cet épisode de *Bataille dans la montagne* peut donc se lire comme un point de condensation des intolérances que Jean Giono a pu percevoir dans l'environnement du Contadour aussi bien à son égard qu'à l'égard des troupes d'estivants réunis autour de lui, et une préfiguration des démentis que le pacifisme allait devoir subir.

Et bien sûr il reste à se demander si selon un dispositif allégorique Jean Giono a pu insérer dans son écriture les problèmes que commençait à poser sa notoriété d'auteur. À la fin des deux livres Bobi et Saint-Jean s'en vont. N'est-ce pas Jean Giono lui-même qui donne congé à

ce dans quoi il se sent à tort investi ? Il faut s'interroger également sur le nom de Saint-Jean qui évoque nécessairement tout d'abord cette portée religieuse de l'écrivain évangéliste, sans que les caractéristiques du personnage orienté vers l'action lui donnent résonance. Est-ce qu'avec ce nom Jean Giono ne se caricature pas lui-même dans une sorte d'auto-ironie qui brocarde l'apostolat pacifiste dont il semble investi au cours de ces années d'avant-guerre ? De toute façon on est amené à penser que Jean Giono sentait une certaine lassitude de son rôle de prêtre d'un projet moral qu'il jouait pendant les semaines où les gens se retrouvaient au Contadour à cause de sa personne. La disparition de ces deux figures centrales peut ainsi être lue comme un symbole de son propre désir de fuite de ce poids qu'il ne supportait plus, contraignant son écriture dans une voie dont il souhaitait s'écarter. Actuellement encore, une grande partie de l'œuvre de Jean Giono écrite après-guerre, dégagée des éléments de sa première manière, exaltation de la nature et foi en l'homme, est ignorée du lectorat français. Cet aspect resurgit surtout à la fin de son œuvre de façon impressionnante dans le *Déserteur* qui décrit uniquement la fuite d'un homme qui est un artiste mais dont on ne sait jamais pourquoi il fuit. D'ailleurs ce n'est pas lui qui se donne ce nom, c'est uniquement les gens qu'il rencontre qui font des hypothèses à son sujet, image peut-être pour Jean Giono des hypothèses interprétant la cohérence supposée de ses différentes veines littéraires. On peut supposer que Jean Giono lui-même se sentait toute sa vie poursuivi par ce qui se disait de lui, ou s'espérait à partir de lui, mais où il ne trouvait jamais réellement de compréhension. Ainsi le chantier est pour Jean Giono le langage idéal pour cette projection utopique qu'il esquisse notamment dans ces deux textes que je viens d'analyser. En scrutant son œuvre complète on peut constater que cet aspect va disparaître ensuite. Le chantier, comme matériau sémantique, favorise un stade romanesque encore animé par les interrogations sur les grands projets humains, et une forme de foi en eux.

2.3.3. Le chantier sarcastique et la sortie du romanesque

Dans son texte tardif *Bestiaire* Jean Giono s'éloigne complètement du romanesque. Selon Henri Godard on voit « un Giono qui s'amuse, qui se complaît dans le saugrenu ou le farfelu, à mi-chemin entre la fantaisie et la mystification pince-sans-rire, et qui joue pour cela avec l'érudition et avec la culture. » La représentation du chantier ne disparaît pas non plus dans

cette phase de la sortie de romanesque. Pourtant elle apparaît de façon décomposée. L'ensemble du texte ne s'apparente plus au chantier comme dans les textes précédents. *Bestiaire* rassemble des descriptions des animaux réellement existants, ceux qu'on ne connaît pas et d'autres purement inventée que Jean Giono compare de façon sarcastique au chantier :

Les multiples travaux, dits d'ailleurs *grands* travaux, entrepris par notre siècle par l'industrie humaine, retournement de montagnes, détournements de fleuves, rabouchements de mers à travers les isthmes, et autres éléments de distractions inventés en remplacement du vieux système périmé [...] nous ont habitués aux formes de machines perceuses, fraiseuses, broyeuses, aplanisseuses, etc. On se dit qu'avec ces outils... Cette rivière nous gêne ? On la transporte cent kilomètres plus loin, avec ses grenouilles, ses anguilles, ses aulnes et son bavardage nocturne ; [...] Ces outils remplace la fois pour transporter les montagnes. [...] On sait assez que les machines ressemblent à des insectes, ou inversement.¹³⁷

Dans ce passage qui se rattache à la description d'un animal nommé « grain de tabac » Jean Giono glisse ce long passage sur le chantier. Comme tout est imaginaire, l'auteur peut faire des comparaisons qui paraissent surprenantes. Il peut glisser tout ce qu'il pense du monde, de l'industrialisation, des êtres humains et de leurs idées dans cette représentation du chantier, l'image qui est censée éclairer sur la nature de cet animal inventé. Et ce n'est pas l'unique passage dans lequel le chantier apparaît. Dans la « salamandre » il est subitement question d'un maçon :

C'est à peine s'il va au chantier, s'il sait encore reconnaître sa truellerie parmi les truelleries des compagnons et apprentis. Il m'a avoué que son fil à plomb, son auge, ses sacs de ciment et même ses échafaudages lui rappelaient trop vivement le don qu'il a de construire contre son gré et à ses dépens.¹³⁸

La description de l'animal est entrecoupée par ces passages qui n'ont aucun rapport avec la salamandre, aucune idée programmatique n'est visible. On remarque la combinaison de l'effet de réel et de l'inscription de l'auteur dans le texte par « il m'a avoué ». Tout en écrivant un texte invraisemblable, il paraît ainsi vouloir reconforter le lecteur qu'il est en train de berner. Celui qui chercherait à comprendre est perdu pendant que celui qui ne cherche pas à comprendre s'amuse de cet alignement de phrases sarcastiques, parfois drôles, qui témoigne en même temps de sa grande capacité d'observation de l'homme. Il se met dans la position

¹³⁷ Giono, Jean : *Le bestiaire*. Genève : Héros-Limite 2023 p. 25-26.

¹³⁸ Giono, Jean : *Le bestiaire* p.99.

haute, comme auteur, tout en déroutant profondément le lecteur qu'il réconforte. Le recours au chantier paraît énigmatique mais s'explique par le fait que c'est une thématique présente tout au long de son œuvre.

3. Écrire le chantier hors de la littérature ?

3.1. André Gide et Albert Londres – hors et dans le littéraire pour témoigner

André Gide et Albert Londres ont tous les deux vu le chantier colonial de la ligne de chemin de fer entre Pointe-Noire et Brazzaville au Congo et ils étaient confrontés aux abominations que cela engageait. Suite à cette expérience, les deux auteurs écrivent des textes qui émargent de la littérature. André Gide écrit ses impressions par les biais de son journal d'écrivain en voyage. Albert Londres note son observation du même chantier en tant que fondateur du journalisme d'investigation. Mais chez l'un et l'autre, malgré ce qu'on peut appeler l'accès à un hors-littéraire pour témoigner des faits observés, l'écriture est amenée à intégrer des dimensions et des procédés littéraires.

L'œuvre d'André Gide lue sous l'angle de la thématique et de la représentation du chantier, est particulièrement complexe. Concernant le chantier, la présence des archétypes littéraires surgit sous la plume d'André Gide dans une publication relativement secondaire intitulée *Le Retour*, d'après le titre d'un projet d'opéra inabouti en collaboration avec le musicien Raymond Bonheur. Cette publication comprend un extrait du texte de l'opéra de la main d'André Gide, et des extraits de sa longue correspondance avec le musicien. Dans la préface, il expose les circonstances de leur collaboration artistique, et pour suggérer le contexte de son inaboutissement, il cite une expression latine tirée de l'Énéide de Virgile, parlante évidemment pour les seuls lettrés : « Pourquoi cette collaboration ne fut-elle pas poussée plus avant ? Je ne sais plus. *Pendent opera interrupta.* »¹³⁹ Nous retrouvons là curieusement la thématique mythologique du chantier sur laquelle nous verrons Baudelaire exercer son travail poétique : mais la référence empruntée par André Gide concerne un autre passage de l'œuvre de Virgile dans l'épisode de Carthage, celui où la passion amoureuse pour Énée qui

¹³⁹ Gide, André : *Le Retour*. Neuchatel et Paris : Ides et Calendes 1946. p. 12.

s'est emparée de la malheureuse Didon entraîne l'interruption des travaux qu'elle a entrepris. À côté de ce stéréotype intellectuel de haute culture on voit chez lui la capacité d'éveil lucide à la réalité du chantier colonial. Le récit de voyage se développe déjà au 19^{ième} siècle. Les lecteurs à priori veulent se dépayser en lisant, ils ne cherchent pas à lire des enquêtes proprement dit. André Gide, avec son *Journal de voyage*, renforce ce dernier aspect, cependant son journal reste un œuvre littéraire et ne peut pas être assimilé à un texte journalistique. Dans son *Journal du voyage au Congo* par exemple, en ce qui concerne la ligne de chemin de fer Congo Océan et sa construction, malgré tout il ne cherche pas à obtenir de détails sur le chantier. Brièvement seulement il évoque : « Si coûteux qu'ait pu être, en argent et en vie humaines, l'établissement de cette voie ferrée, à présent elle existe pour l'immense profit de la colonie belge – et de la nôtre. »¹⁴⁰ De plus cette information ne figure pas dans le texte principal, elle est ajoutée en note. Par contre on voit quand même qu'il tient à faire part d'une réalité ignorée par la majorité des européens et par lui-même : « [...] circulais-je jusqu'à présent entre les panneaux de mensonges ? »¹⁴¹ suite à la description d'un moyen de torture employé pour les ouvriers africains qui ne travaillaient pas assez ou assez vite. On observe que l'organisation du texte du *Journal de voyage*, dont on ne peut pas savoir en quelle mesure elle est concertée ou pas, lie le vécu quotidien du voyage et la réflexion progressive sur les faits découverts.

Albert Londres, quant à lui, cherche à représenter véritablement la réalité de ce qu'il voit dans les colonies françaises de l'Afrique. Lui-même il résume cela ainsi : « Notre métier n'est pas de faire plaisir, non plus de faire du tort, il est de porter la plume dans la plaie »¹⁴². C'est dans cet esprit qu'est écrite son œuvre *Terre d'ébène*. Dans un chapitre entier, ce qui est une note seulement chez André Gide devient une image très précise pour le lecteur. Il montre ainsi comment les conditions pour les travailleurs, sans abris, sans nourriture pendant plusieurs jours, pour joindre en marchant l'endroit du travail font qu'il en meurt un très grand nombre : « C'était la grande fonte de nègres ! Les huit mille hommes promis aux « Batignolles » ne furent bientôt plus que cinq mille, puis quatre mille, puis deux mille. Puis

¹⁴⁰ Gide, André : *Voyage au Congo. Carnets de route*. Paris : Gallimard 1927 p. 23.

¹⁴¹ Gide, André : *Voyage au Congo. Carnets de route* p. 113.

¹⁴² Londres, Albert : *Terre d'ébène*. Paris : Groupe DDB 2011. Quatrième couverture.

dix-sept cents ! »¹⁴³. Et Albert Londres n'embellit pas non plus ce qu'il voit sur ce chantier de la ligne Congo-Océan : « J'ai vu construire des chemins de fer ; on rencontrait du matériel sur les chantiers. Ici, que du nègre ! Le nègre remplaçait la machine, le camion, la grue ; pourquoi pas l'explosif aussi ? »¹⁴⁴. Son texte n'a pas dû plaire aux autorités françaises mais Albert Londres s'intéresse simplement à témoigner de ce qu'il a vu et d'informer.

La rencontre imparfaite entre les textes d'Albert Londres et André Gide au sujet du chantier colonial africain appelle d'autres remarques concernant les ponts qui s'établissent entre l'enquête et le littéraire. On observe chez André Gide la coexistence à l'œuvre dans son écriture de l'art du lettré imprégné de références littéraires (tendance remarquée également chez André Chamson), mais qui constitue une contrainte limitant l'accès à la réalité du chantier à représenter, et de ce qu'on peut appeler l'exigence du réel. Celle-ci se manifeste par une aptitude presque unique à percevoir et à transcrire ce qui est inconvenant, insolite, et a fait la place toujours dérangeante de l'œuvre d'André Gide. Et pourtant, par ailleurs, l'écriture d'André Gide est imprégnée des modèles littéraires et des catégories qu'elles mettent à disposition pour transcrire la réalité. André Gide est donc relativement au chantier une sorte d'écrivain amphibie : sa plume est guidée aussi bien par le passé littéraire qu'il porte en lui que par l'acuité de son regard sur le monde dont il est l'observateur.

Chez Albert Londres, cette coexistence des exigences du regard sur le réel et de la littérarité se retrouve, mais avec une portée bien différente. Le contact avec le réel est évidemment bien plus pressant. Toutefois, la présentation de son travail d'observation et d'enquête obéit à des motifs, des techniques de mise en valeur du propos pour le lecteur, qui s'appuient sur des procédés littéraires. Et ceci s'observe au niveau de l'élaboration de la phrase, comme à celui de la construction du livre. En reprenant le passage cité plus haut, qui évoque les conditions effroyables du travail dans le chantier Congo-Océan, on observe par exemple la force métaphorique de l'expression « fonte des nègres », qui fait des noirs l'équivalent du minerai fondu dans les hauts fourneaux. Par ailleurs, point culminant de l'horreur observée par Albert Londres en Afrique, ce qui est intitulé *Le Drame du Congo-Océan* est placé dans

¹⁴³ Londres, Albert : *Terre d'ébène*. Paris : Groupe DDB 2011. p. 246.

¹⁴⁴ Londres, Albert : *Terre d'ébène*. Paris : Groupe DDB 2011. p. 245.

son livre dans les derniers chapitres, ce qui répond bien sûr au principe de gradation. Albert Londres réélabore son texte selon les contenus du témoignage avec les moyens qu'on vient d'analyser comme la gradation ou le procédé métaphorique pour condenser le réel observé.

L'interaction entre la volonté de témoigner, les résistances au surgissement de réalités gênantes, et les contraintes de l'expression, vont également se retrouver dans le travail de mémoire entrepris à Pralognan-la-Vanoise.

3.2. L'élaboration de panneaux patrimoniaux concernant le chantier hydroélectrique à Pralognan-la-Vanoise : un processus complexe d'échanges entre l'initiative d'un intellectuel et la capacité mémorielle d'une collectivité locale

Le chantier que je vais présenter dans ce chapitre s'est déroulé à Pralognan-la-Vanoise, une petite commune en Savoie au milieu de montagnes. Autour de ce village des énormes travaux commencent en 1942 et vont durer sept ans jusqu'à 1949. Dans la mémoire locale ce chantier s'est inscrit sous le nom « L'Entreprise ». En quoi consiste ce chantier ? Pour alimenter l'usine hydroélectrique du Villard-le-Planay il s'agit de percer des galeries souterraines pour acheminer l'eau jusqu'à la conduite forcée qui mène à l'usine. Le plan Marshall, le dispositif financier conçu par les États-Unis après la deuxième guerre mondiale pour favoriser le relèvement économique des états européens a permis le financement de ce chantier. Le tunnel mesurait 12.7 km de long et 2 m de large. Pendant les travaux, il y avait sept ouvertures nommées « fenêtres » qui permettaient l'accès aux galeries sur le territoire de Pralognan-la-Vanoise. J'ai pu modestement participer au travail « mémoriel » qui a été réalisé par Michel Voisin qui a pendant plusieurs années enregistré de nombreux témoignages autour de « L'Entreprise » : je vais présenter deux d'entre eux qui paraissent particulièrement intéressants dans le cadre de ce travail. Ce travail a eu lieu dans un contexte complexe. On peut parler des solidarités opposées entre la sphère d'échanges liant l'initiateur du projet et les témoins en fin de leur vie et celle d'orientation économique des autorités d'une collectivité devenue exclusivement orientée vers le tourisme. Pour certains témoins l'intérêt pour ce vécu de la part de l'initiateur était la dernière possibilité de garder trace de ce chantier, un événement qui marquait toute une génération mais auquel leurs

enfants, entre temps passés au tourisme, ne portent pas d'intérêt. C'est donc un initiateur intellectuel qui n'est pas du village (mais dont la famille venait pour les vacances) qui entreprend cette démarche. Je me permets de citer son court témoignage qui fait mieux comprendre la motivation de cette enquête.

Il est certain que la démarche qui m'a conduit à ce long travail d'enquête puis de réalisation souvent laborieuse aboutissant à ces panneaux qui relatent au mieux de ce que j'ai pu faire le contexte de ce chantier hydroélectrique s'enracine, se lie à un passé personnel que j'appellerai modestement processus de culture amenant à se croiser dans mon esprit depuis mon enfance qui n'était pas si éloignée de la fin de ces travaux ce qui se traduisait par la présence dans le lieu de cicatrices fraîches du chantier comme par celle de baraquements où avaient vécu les ouvriers et ce qui dans mes lectures assez précoces comme celle de Chamson et de Giono leur faisait écho. La médiation exercée en particulier par mon père ce qui nous renvoie d'une certaine façon à Malraux m'invitait à ce processus de culture en soulignant l'attribution de diverses particularités de construction que ce soit des murs de soutènement d'une route ou certains bâtiments à la maîtrise ouvrière de maçons de cette époque. Je ne pouvais manquer d'associer la route de montagne par laquelle j'accédais à Pralognan à celle dont il est question dans le livre d'André Chamson. D'un autre point de vue la littérature m'amenait à certaines mésinterprétations de ce que je percevais. Ainsi c'est certainement la lecture précoce des romans de la première période de Giono qui m'amenait à voir les travaux des champs qui survivaient encore jusqu'autour de mes 10 ans comme l'effet d'un travail collectif alors que mon enquête, et ceci en exposant à une certaine moquerie de mes interlocuteurs, m'a révélé qu'il s'agissait de travaux rigoureusement individuels à la mesure d'une famille qui se trouvaient coordonnés par la force des choses donnant ainsi l'impression d'une collectivité. D'autre part dans le vécu relationnel de l'enquête resurgissaient de façon plus ou moins fantasmatique des souvenirs résiduels mais marquants des idéaux de transmission si impressionnants dans les premières œuvres de Giono : ainsi en écoutant les témoins âgés mettre en œuvre la maîtrise mémorielle qu'ils avaient des lieux des personnes des outils de leur passé je me trouvais en quelque sorte dans la situation du Panturle de Regain recevant les instructions de Gaubert pour fabriquer une charrue. Il ne faut pas manquer à l'arrière-plan de cela le sentiment récurrent éprouvé à l'approche de Pralognan, avant les lacets contigus à la conduite forcée aboutissement de ces travaux, la vue fugitive en passant devant l'usine du Villard du Planay des ouvriers caparaçonnés d'amiante auprès des fours de l'usine.¹⁴⁵

La place de la littérature est frappante dans ce témoignage. Dès son enfance on perçoit l'interaction entre des faits observés dans les environnements du village comme les vestiges des travaux tout au long du sentier de galeries et certaines lectures qui traitent la thématique du chantier. On voit la curiosité de l'enfant qui cherche à interpréter le réel environnant et faire des liens avec la littérature et déjà on remarque l'écart entre le réel et le littéraire qui s'exprime par la mésinterprétation du travail sur les champs. La culture littéraire de l'initiateur influence son expérience de l'enquête et vice versa. Cela invite à comparer les témoignages avec les passages littéraires déjà analysés antérieurement.

¹⁴⁵ Témoignage de Michel Voisin

Dans les témoignages de Jean-Rolland et d'Hubert on verra l'évocation des techniques employées et de la dynamite, des sujets qu'on a repéré aussi dans les textes romanesques. Les témoignages sont présentés sous la forme usuelle de transcription des entretiens en tableau. Ceci fait trace par l'aspect du clivage qui perdure entre le littéraire et le hors-littéraire, clivage dont ce travail interroge la pertinence autour de la thématique du chantier.

Jean-Rolland :

	A : Pour les tirées dans la galerie. La perce. Il faisait la perce droite et conique en même-temps	
	B : Oui.	
	A : Et après	
	B : Et après tu tires le milieu.	
	A : D'accord.	
	B : Tu tires le cœur ils'appellent. J'sais pas comment il est, il est comme ça. (Il montre avec sa béquille.) Si ça c'est deux mètres. Il faut enlever le milieu. Quand ils perçaient les plus grands burins trois mètres dix.	
	A : Trois mètres dix ?	
	B : Oui, ils essaient de faire une volée trois mètre. Tu sais comment c'est le burin quatre-vingt ou un mètre.	
	A : Et après tu termines avec	
	B : Le plus mauvais c'est quand on a percé le puits de 18 mètres de haut à la trois. Des madriers, des bouts de, comment tu fais pour monter un puits de 18 mètres.	
	A : Tu parles oui.	
	B : Tu plantes des burins comme un escalier puis des solives et quand tu tires la volée c'est tout d'en bas. Et tu recommences.	
	A : Tu plantes les burins en travers ?	
	B : Non.	
	A : Tu perces vers le haut ?	
	B : Oui. Tu fais pareil. Tu enlèves le cœur quoi.	
	A : C'est la même chose mais en vertical quoi	
	B : Et après qu'est-ce que tu veux, tu refais tous les échafaudages comme on dit.	
	A : Tu refais les échafaudages pour remonter être à la hauteur. Bon bah	
	B : Il fait 18 mètres le puits.	

Hubert :

	C : Du vin pour les ouvriers ou du matériel ?	
	B : À la sept ?	
	A et C : Oui.	
	B : Oui, je montais du vin, je montais des rosaces pour mettre au bout du burin.	
	A : Ils en consommaient beaucoup de rosaces à la 7.	
	B : Oui. Et puis je faisais des cartouches, de terre exprès pour faire du bourrage, derrière les ah comment ça s'appelait déjà les cartouches de..	
	A : les cartouches d'explosif, de gomme	
	B : C'est ça. Fallait mettre un bouchon de cette terre.	
	A : Oui.	
	B : J'avais fait des rouleaux.	
	A : D'accord.	
	B : Après c'est quand il y avait des ouvriers allemands. Là à la sept. Et après il y avait du pays qui travaillaient aussi là. Ils étaient prisonniers les allemands. Je l'aurais avait dit Schnell, schnell !	
	A : Ah oui, tu m'avais raconté ça.	
	B : Et moi, oui, comme un crétin.	
	A : Tu t'y mets aussi.	
	B : Bah oui, hein. J'osait plus entrer dans le tunnel après quand ils y étaient.	
	A : Je te comprends. Ca je te comprends.	
	B : Il y avait un vieux.	
	A : Un vieux allemand ?	
	B : Allemand. Il y en avait des vieux et puis des jeunes. Il y avait un vieux un jour il a rigolé. Il parlait bien français. Il m'a dit : on voulait pas te faire mal. Parce qu'une fois je suis passé ils avaient tous leurs pioches en l'air.	
	A : Ouais, c'est ce que tu m'avais dit ça.	
	B : Pour piocher le gamin. (Rires)	
	A : Surtout là. Là. J'imagine un gamin de 14 ans.	
	B : Par contre il y en a beaucoup qui sont venus ici qui étaient jeunes.	
	A : Ouais.	
	B : Des Allemands.	
	A : C'est ce que tu me disais. Cela ils ont étaient	
	B : Deux ans et après ils sont partis chez eux pour mourir. De la silicose.	

	A : Le problème on saura jamais le nombre exact de ce qui sont mort. Il y en a un paquet	
	B : Dans le pays il y en a pas mal.	
	A : Parce qu' entre ceux qui étaient ici. Ceux du village on pouvait savoir. Après ceux qui partaient.	
	C : Il y avait pas que des prisonniers. Il y avait des gens qui venaient d'ailleurs.	
	A : Il y en avait beaucoup qui sont allés mourir ailleurs, c'est ça le problème.	
	B : Ah oui.	

Les deux extraits évoquent la perçe, mais dans le deuxième témoignage on voit de plus la multitude de sujets dans ce court passage. Cela montre la diversité des aspects de l'expérience collective remémorée. Selon le statut du témoin mais aussi son usage du langage, cela peut poser de problème de compréhension. Il y a une certaine difficulté d'accès en particulier à divers aspects techniques qui relève d'une incertitude de la communication. L'écart entre la compétence scripturale et la compétence pratique qu'on a déjà analysé pour les textes de Maurice Genevoix et Eugène Dabit, on le voit également dans les entretiens avec les témoins. Les témoins emploient des termes techniques comme « tirer le cœur » qui ne parlent pas à quelqu'un qui n'est pas familier avec ce travail de percer. Chez Jean-Rolland on perçoit son intérêt puissant pour la technique : il sait encore exactement toutes les dimensions, le procédé et rien ne peut l'écarter de ces aspects techniques qui sont les plus importants pour lui. Ce témoignage fait comprendre en même temps pourquoi dans les récits romanesques analysés la part technique de la représentation du chantier n'est jamais très détaillée et se réduit souvent au choix de techniques faciles à représenter. La complexité réelle dépasse apparemment le seuil de ce qu'un auteur juge représentable. Pour montrer l'écart ou la différence entre les témoignages et les textes littéraires je vais analyser certains passages des ouvrages romanesques vus ultérieurement en les mettant en lien avec les témoignages. L'écart entre la complexité réelle et les textes est très visible si on compare le témoignage au passage de la nitroglycérine fabriquée par Cyrus Smith avec laquelle les colons arrivent à faire exploser la paroi du lac :

C'était donc le cadre qu'il s'agissait de briser. Sous la direction de l'ingénieur, Pencroff, armé d'un pic qu'il maniait adroitement et vigoureusement, attaqua le granit sur le revêtement extérieur. Le trou qu'il s'agissait de percer prenait naissance sur une arête horizontale de la rive, et il devait s'enfoncer obliquement, de manière à rencontrer un niveau sensiblement inférieur à celui des eaux du lac. De cette façon, la force explosive, en écartant les roches, permettrait aux eaux de s'épancher largement au dehors et, par suite, de s'abaisser suffisamment.¹⁴⁶

Bien qu'on ait toujours l'impression en lisant les descriptions techniques des travaux de Cyrus Smith qu'on pourrait presque essayer de les suivre pour arriver soi-même, quand on les compare avec les descriptions de la perçe du premier témoignage, la différence est frappante. Le protocole décrit par le témoin, qui a lui-même observé les minages montre que c'est un travail extrêmement complexe et que la description par Jules Verne reste une description littéraire qui très probablement ne réussira jamais en réalité.

On peut faire des constats semblables quand on prend le même sujet dans *Les hommes de la route* d'André Chamson.

Ils creusaient tous deux des trous de mine dans les roches que les contremaîtres marquaient à la craie, sur le tracé de la route. [...] Après un long silence, quand la charge était prête, bourrée, la mèche grise, le briquet battu devant elle, à jets prudents et sûrs, Audibert et Combes redescendaient en courant vers les équipes restées en arrière et criaient à l'écho de la montagne : « Gare à la mine ! ».¹⁴⁷

Chez André Chamson c'est encore plus frappant que chez Jules Verne. Le travail n'est pas du tout décrit de façon précise. En comparant son texte au premier témoignage, on constate qu'André Chamson n'avait très probablement aucune véritable connaissance de la question du minage.

Un troisième cas qui mérite d'être regardé de près est celui de la dynamite dans *Bataille dans la montagne* chez Jean Giono. Dans le passage où le héros Saint-Jean va chercher la dynamite en montagne avec la petite Marie, le lecteur a l'impression que ce qui l'auteur raconte sur la température de la dynamite et la façon dont il la chauffe part d'une véritable connaissance du matériel : « Il s'agenouilla lentement près de la marmite et il déposa doucement le bâton dedans. Il en tira sept, un après l'autre. Il couvrit la marmite avec le couvercle. Il se redressa et il respira. »¹⁴⁸. Il est vrai que la température de la dynamite joue un rôle quand il s'agit de

¹⁴⁶ Verne, Jules : *L'île mystérieuse* p. 338-339.

¹⁴⁷ Chamson, André : *Les Hommes de la route* p. 24-25.

¹⁴⁸ Giono, Jean : *Batailles dans la montagne* p. 196.

l'explosivité. Mais Jean Giono a un style, une façon d'écrire qui rend vraisemblable beaucoup de choses qu'il raconte, ce qui ne veut pas dire qu'il exprime exactement la réalité. Quand on compare le passage avec le témoignage d'Hubert qui raconte les manipulations pour les cartouches de dynamite sachant qu'il était seulement de quelques années plus âgé que Marie et qu'il n'évoque même pas le danger cela fait réfléchir. Le danger était certainement présent aussi, mais il semble qu'il n'avait pas la même présence dans la pensée quotidienne des ouvriers du chantier réel.

Quand il s'agit de comparer un récit romanesque et un témoignage, il faut aussi distinguer l'organisation des instances. Le récit romanesque n'a besoin que de deux instances, celle de l'auteur et celle du lecteur. Pour le témoignage c'est plus complexe. Il y a le témoin et le lecteur mais il y a aussi l'instance qui relie les deux, l'interprète qui a le rôle ou plutôt l'exercice de comprendre d'abord lui les explications du témoin et de le faire comprendre ensuite au lecteur. Par ailleurs le témoin lui-même a d'une certaine façon une double fonction. D'abord il y a sa disponibilité de témoin mais aussi son statut comme narrateur-conteur. Comme il s'agit surtout de personnes souvent déjà très âgées, ce dernier aspect est souvent très important par l'habitude que les personnes ont prise au long de leur vie de raconter. Selon cette organisation des instances change aussi l'usage de la réalité. Le premier témoignage de Jean-Rolland par exemple montre que la réalité prime absolument sur l'expression. Il parle au présent, comme s'il était encore en train de faire la tâche qu'il explique. Il montre en même temps avec des gestes (avec sa béquille qui imite le perforateur) la direction de la perce pour encore mieux faire comprendre à l'interprète le protocole pour miner le tunnel. Il y a toujours chez le témoin une tension entre réalité et communication. Chez Jean-Rolland c'est la difficulté de faire passer cette réalité technique très complexe par des simples explications et des gestes. Chez Hubert on voit un jeu sur lui-même quand il dit de soi-même : « Et moi, oui, comme un crétin. »

La différence entre témoigner et s'exprimer est importante également. Il s'agit de deux dispositions dont le lien ou le frottement peut déconcerter l'entreprise mémorielle. Il n'est souvent pas facile pour l'instance intermédiaire de trouver l'équilibre entre laisser cours à l'originalité expressive du témoin-auteur de son propos et forcer son rappel du vécu passé.

Les deux sont parfois nécessaires pour garantir un témoignage authentique mais compréhensible pour le lecteur par la suite. Ainsi l'évolution de la thématique du témoignage se fait parfois par l'interviewer, parfois par l'interaction avec le témoin mais souvent c'est aussi le témoin lui-même qui raconte selon un fil rouge invisible pour l'interprète. On peut constater que le changement de sujet se fait souvent par une gradation en difficulté de la technique, comme c'est le cas dans le premier témoignage. Dans le deuxième cas le changement thématique va de la technique à la situation relationnelle. On peut se demander si c'est un réflexe de narrateur de garder toujours les choses les plus spectaculaires jusqu'à la fin. Peut-être le motif est-il simplement aussi l'intensité du souvenir. De toute façon, il est certain que par ce fait le témoin rejoint avec son témoignage la fonction du récit littéraire, puisqu'un auteur utilise évidemment la même gradation. Est-ce que c'est donc une sorte de règle dramaturgique ? Une stratégie pour faire le plus d'effet possible ? Pour les récits oraux, les témoignages qu'on a collectionnés, cela paraît valable.

Il est fréquent aussi que le témoin qui veuille faire récit comme c'est le cas dans le témoignage suivant :

Régis :

A : Mais, moi, j'aime bien lire. Surtout les livres vecus si tu veux. Des histoires vraies, la terre, les racines. Ah ça, ça c'est indispensable. L'alpinisme entre autres. Je lis beaucoup d'alpinisme. Quand j'en trouve. Je viens de lire la Nanda Devi. C'est une. C'est un bouquin qui a été écrit par la Nanda Devi, les conquérants de la Nanda Devi enfin conquérants, en partie parce que
B : C'est un de 8 milles la Nanda Devi ?
A : Attendez ?
B : C'est un de 8 milles
A : Ils n'ont pas réussi à faire la destination totale. Alors parce que c'est des guides que j'ai connu. C'étaient des professeurs de l' E. N. S. A. à Chamonix. Et comme on y a habité j'ai connu beaucoup de guide et j'ai vu beaucoup beaucoup beaucoup de gens de la montagne. Entre autres il y a des gars que j'ai connu. Non, il était arpette [patois] dans une entreprise de plomberie.
B : C'est quoi arpette ?
C : C'est l'homme à tout faire.

En région parisienne on appelle ça un grouillot.
A : Et en Italie on appelle ça le botch.
B : Grouillot parce qu'il va vite pour apporter.
A : Dans les montagnes Jean..Jean-Louis pourra te dire c'était le boueb en Suisse.
B : Ah oui, le boueb c'est dans un bouquin.

Le témoin souligne d'abord que lui-même aime bien lire. Il montre son rapport avec la lecture, le récit. Ensuite il est important pour lui de préciser qu'il lit seulement la littérature « vécue ». C'est frappant qu'il ne juge utile à lire que la « véritable » littérature, qui est pour lui tout ce qui est dans le genre du mémoire, du témoignage comme lui en compte faire un aussi. Ce genre de témoin est ainsi par son témoignage un émule des auteurs. On observe que le témoignage et la littérature ne sont pas si éloigner que ça. Bien qu'il y ait beaucoup de différences particulièrement en ce qui concerne la précision de certaines descriptions de travail lié au chantier, il y a aussi des points communs comme la technique narrative. Et le dernier témoignage, en montrant le lien avec la littérature, rappelle même le concept de la mémorabilité selon l'Antiquité grecque. Seuls les histoires véritables garantissent la valeur et réciproquement. N'y a-t-il pas un clivage entre l'épreuve réelle d'une entreprise mémorielle avec les relations complexes entre les témoins et l'enquêteur, à travers l'enjeu expressif et son lien invisible mais pressant avec l'expression littéraire et l'approche théorique qu'en fait un philosophe comme Paul Ricoeur ? On constate que la sorte de charte de l'éthique de l'enquête mémorielle qui conclue ses analyses apparaît, au regard de la complexité concrète d'une enquête, comme une abstraction déontologique dont on peut se demander si elle n'a jamais nourri véritablement une entreprise mémorielle.¹⁴⁹

4. La représentation du chantier dans la poésie

Au contraire de ce que pourrait donner à penser la notion courante du « poétique », qui fait douter que la thématique du chantier ait place dans l'écriture poétique, la représentation du chantier sous différentes formes s'introduit de façon récurrente dans la poésie. Ainsi on

¹⁴⁹ Par contre les archives de témoignages, des écrits auto-biographique, une initiative de Philippe Lejeune, que j'ai contacté au cours de mon travail se rapprochent plus. Il ne m'était pas possible matériellement de m'y rendre.

retrouve les éléments analysés dans les textes romanesques dans la poésie : enjeu mémoriel, usage référentiel, subversion et déconstruction réfléchissant l'incertitude du progrès à travers le chantier. Cependant dans l'écriture poétique va apparaître une dimension singulière pour laquelle on peut proposer la notion de méta-poétique du chantier.

4.1. L'usage référentiel de la thématique du chantier

La thématique du chantier n'est pas un *topos* poétique en soi et ne fait pas partie du code poétique. Ainsi le réel n'avait pas accès à la poésie jusqu'au 16^{ème} siècle. Du Bellay est le premier à introduire en poésie le réel par opposition à l'art, au loisir intellectuel.

Si tu ne sais, Morel, ce que je fais ici,
Je ne fais pas l'amour ni autre tel ouvrage :
Je courtise mon maître, et si fais davantage,
Ayant de sa maison le principal souci.
Mon Dieu, quel miracle est-ce ci,
Que de voir Du Bellay se mêler du ménage
Et composer des vers en un autre langage ?¹⁵⁰

Le mot « ménage » qu'on trouve dans le dictionnaire Furetière avec différents emplois et sens comme par exemple : « Mesnage, se dit aussi des utenciles de mesnage, & des meubles nécessaires pour le service du mesnage. » ou « Mesnager, signifie aussi, Pratiquer, tailler, ou dessiner une chose, ensorte qu'on en tire quelque avantage. Un Ingenieur qui fortifie une place doit sçavoir bien mesnager son terrain ; un Architecte mesnager une vue sur le voisin [...] »¹⁵¹ Du Bellay en fait un symbole, en regroupant plusieurs sens, du travail réel et tout ce qui s'oppose à son loisir intellectuel. Le registre mélancolique apparaît sous sa forme ironique, lisible dans le vers où l'auteur se moque de lui-même par une sorte de jeu verbal qui exprime par la répétition des syllabes le caractère répétitif de tout travail réel : « Que de voir Du Bellay se mêler du ménage ».

Baudelaire n'est donc pas l'inventeur de cet usage. Il renouvelle ce code poétique tout en s'appuyant sur lui. Comme Aragon, il joue sur l'usage référentiel de la thématique du chantier. Cependant le côté ironique disparaît complètement et fait place à la mélancolie

¹⁵⁰ Du Bellay, Joachim : *Les Regrets*. Paris : Flammarion 2013 p. 61.

¹⁵¹ Furetière, Antoine : *Dictionnaire Universel*. Paris : 1619-1688.

tragique. Le poème *Le Cygne*¹⁵² commence par le recours au mythe grec d'Andromaque. Baudelaire nous introduit dans sa vision de Paris par une des figures les plus tragiques de l'Antiquité. La perte de son mari et son fils devant ses yeux, cette immense douleur que le poète partage : « je pense à vous ». « L'immense majesté de vos douleurs » se transfère sa propre douleur d'être témoin d'un lieu/de la ville tant aimé de Paris et de sa poésie, son charme, son atmosphère qu'il voit disparaître. Sa mémoire lui rappelle le Paris d'autrefois. Il se rappelle « Le vieux Paris » qui n'existe plus après les grands travaux du baron Haussmann et sa commission Siméon, responsable pour les plans de l'embellissement de Paris. « Simois menteur », l'image employée par Baudelaire, prête à différentes interprétations. Celles qui sont les plus évidentes ressortent de l'emprunt que fait Baudelaire la mythologie grecque. Le Simois, c'est le fleuve, dans lequel sont jetés les cadavres illois par Achilles, et comme tel il installe le climat de destruction du monde cher au poète. Il est en même temps la personnification, le Dieu-fleuve, comme il est représenté par une peinture d'Auguste Couder dans le palais du Louvre. Pourquoi est-il menteur ? Par ce mensonge, lui est affecté par hypallage toute l'œuvre de séduction mensongère entreprise par Hellenius pour conquérir Andromaque, veuve d'Hector. Le fleuve turc devient la Seine que le poète traverse au pont du Carrousel juste à côté du Louvre, et Paris transformé par Haussmann évoque la fausse Troie construite sur ses bords par le Grec imposteur de la grandeur héroïque. Selon une interprétation plus hypothétique que je risque, Simois fait penser par paronymie à Siméon qui est peut-être aux yeux de Baudelaire le véritable menteur, en tête de cette commission « d'embellissement » qui change la ville tellement vite.¹⁵³ Derrière l'ampleur que la référence à l'Antiquité donne au ton du poème, se trouverait une clé sous forme de calembour vengeur, qui rappelle celui qu'aurait créé Victor Hugo en nommant le sinistre personnage de Thénardier, bourreau d'enfant, à partir de Thénard, politicien français opposé à une loi interdisant le travail des enfants. Il s'agit peut-être seulement d'un cumul de hasards verbaux. Pourtant il reste que Paris a changé d'apparence et que Baudelaire reste attaché à la

¹⁵² Baudelaire : *Le Cygne*. Dans : *Les fleurs du mal*. Paris : Calmann Lévy 1894 p.258-260.

¹⁵³ cf. Casselle, Pierre : *Les travaux de la Commission des embellissements de Paris en 1853 : pouvait-on transformer la capitale sans Haussmann ?* Dans : Bibliothèque de l'école de Chartres 1997. p. 645-689.

ville comme il l'a connue auparavant, marquant même sa répugnance en prévenant de manière rhétorique son lecteur, avant d'entamer la cruelle description du chantier, dans son disparate, qu'il se refuse tout contact physique, ne serait-ce que visuel, avec l'horreur moderne :

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.¹⁵⁴

Le lecteur d'aujourd'hui peut percevoir comme étrange cette description qui n'évoque la ville qu'en la réduisant à un univers matériel privé de toute présence : précisément, Baudelaire propose une vision saisissante, presque photographique, un instantané réaliste du chantier urbain (baraques destinées à loger les ouvriers, matériaux à des stades divers d'élaboration (chapiteaux, gros blocs), outillage (fûts) dont il oriente la perception négative, déplaisante, en la coupant délibérément de sa finalité. Et c'est juste après ce passage qu'apparaît le cygne. L'animal figurant d'une poésie en train de disparaître aussi. L'animal déplacé dans un environnement qui n'est pas son habitat naturel. Signe d'une poésie qui n'a plus de sens, qui n'a plus de place dans ce nouveau Paris, débarrassé ou nettoyé de tout ce qui appelle la poésie, la sensibilité du poète. Et comme le cygne a le « cœur plein de son beau lac natal », Baudelaire semble plaindre le vieux Paris. Source inspirante disparue, devenue ce chaos contre-inspirant une nouvelle forme de la mélancolie.

Aragon dans son poème *La nuit de Moscou* décrit son retour à Moscou. Les deux premiers vers programment clairement ses sentiments :

Ah dans ses propres pas que marcher est étrange
Comme tout a changé et comme rien ne change¹⁵⁵

Le début de ce poème évoque ainsi *Le cygne* de Baudelaire par différents éléments : la nostalgie du passé, le souvenir qui reste et les impressions nouvelles qui se superposent. Dans la première strophe il trouve encore des choses qu'il reconnaît mais un doute corrompt peu à peu le processus de ces retrouvailles puisqu'il se demande si c'est seulement « la

¹⁵⁴ Baudelaire : *Le Cygne* p. 258.

¹⁵⁵ Aragon : *Le roman inachevé. La nuit de Moscou*. Paris : Éditions Gallimard 1956. p. 210.

même neige ». Et dans la deuxième strophe le changement perçu devient de plus en plus évident : « Je ne reconnais plus les endroits où je passe ».

Et multiple
Babel à l'assaut du néant
Au-dessus du lacs familial des venelles
Des édifices blonds postés en sentinelle
Étoilent la ténèbre à leur front de géant¹⁵⁶

Le fait qu'il ne reconnaisse plus rien se renforce encore dans cette strophe à première vue énigmatique. Le Babel c'est une image biblique pour l'effort collectif, l'édifice qu'on peut seulement réaliser par une force commune et qui représente ici le communisme, discrédité ainsi contre tout l'engagement passé du poète. Les mots « assaut » et « sentinelle » avec leur connotation militaire ainsi que « néant » montrent la réprobation d'Aragon qui se glisse dans ces lignes. Toute sa vie membre actif du parti communiste en France, traducteur des textes staliniens et défenseur du système communiste, c'est vers la fin de sa vie et aussi dans ce poème qu'il finit par voir l'envers du communisme de Staline : la brutalité du régime, le militarisme. Et la punition qui a frappé Babel commence à être à l'œuvre pour l'union soviétique. L'union va commencer à se disloquer. La strophe qui suit, et qui décrit d'une façon nostalgique le vieux Moscou, est comme un retour enfantin à quelque chose de disparu à quoi on tient et dont on ne parvient pas à accepter qu'il n'existe plus. Les souvenirs de vingt ans, on ne les retrouve plus : « tout y a changé d'échelle et de mesures ». Cette déception s'associe à une représentation directe et explicite du chantier dans le poème. Car Aragon, déployant une vision du changement urbain, emprunte son langage : « tout a grandi », « changé », « pris de la largeur ». Avec la personnification de la ville Moscou qui « ne cesse pas de croître et de bâtir » le chantier devient presque vivant pour le lecteur.

Moscou de tous côtés étend ses membres lourds
Par les chantiers échelonnés de ses chaussées¹⁵⁷

Ces deux vers font certes penser au mot « tentaculaire » qui désigne la ville chez Verhaeren, et cette image est reprise chez Aragon sous la forme des « membres lourds ». Mais aussi les « chantiers échelonnés » reprennent avec ce mot « échelonnés » la critique du système

¹⁵⁶ Aragon : *Le roman inachevé. La nuit de Moscou* p. 211.

¹⁵⁷ Aragon : *Le roman inachevé. La nuit de Moscou* p. 211.

communiste, ici plus concrètement du plan quinquennal. Tout ce qui évoque le chantier et sa mention dans ce vers libère un jugement très négatif. Cela rappelle aussi la fausse solidarité, la solidarité rhétorique, ici une solidarité communiste illusoire, dont Aragon se réveille comme d'un rêve.

Cette solidarité qui ne sonne pas juste s'observe également chez Baudelaire. Le cygne mis en relation avec les exilés :

Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve !¹⁵⁸

L'animal, les exilés, mais aussi le poète ne sont plus là où ils se reconnaissent, ils ont en commun d'avoir perdu leur environnement qui leur était cher et familier. Andromaque mariée de force à Hélénus n'était guère mieux que « la négresse, amaigrie et phthisique » évoquée dans la strophe qui suit. C'est comme si Baudelaire dans son poème créait une solidarité de la douleur qui dépasse aussi bien les temps que les espaces :

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !¹⁵⁹

Des exemples concrets deviennent une universalité. La ville changeante, les constructions et chantiers qui la rendent méconnaissable et qui n'accueillent plus l'âme du poète, celui-ci, et « son esprit s'exile » comme celui dont il rend hommage dans son poème. Ses pensées vont vers les « captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor ! » ce qui laisse entrevoir aussi la passivité choisie ou forcée de tous les être attaqués, affaiblis, dérangés ou même chassés ou coupés de leurs racines et leur identification à des endroits disparus. La solidarité, le partage ou l'identification aux douleurs restent pourtant une rhétorique. L'interpellation d'Andromaque et les références grecques, montrent la familiarité du poète avec les textes et les mythes de l'Antiquité, son éducation reçue à laquelle il peut se référer.

¹⁵⁸ Baudelaire : Le Cygne p. 258.

¹⁵⁹ Baudelaire : Le Cygne p. 258.

« Ce faisant, le poète se fait l'écho de tous les personnages qui l'entourent et donne à entendre, par sa poésie, les voix multiples de la foule qui peuple la grande ville, y compris celles de la perversion, de l'offense et du blasphème. »¹⁶⁰

Que Baudelaire fasse entendre les voix du peuple, paraît légèrement exagéré. Sa poésie est sa vision de la foule mais pas sa propre voix. La solidarité aussi bien avec la négresse qu'avec Andromaque risque de n'être qu'un élément rhétorique. Je ne peux encore une fois pas partager l'avis de Mathilde Labbé :

Avec Baudelaire, la poésie tourne le dos à la rhétorique mais non à la conscience de soi : Les Fleurs du Mal apparaissent à maints égards comme une œuvre sur la poésie et sur la modernité esthétique.¹⁶¹

L'appel à Andromaque, qu'est-ce que c'est si ce n'est pas de la rhétorique, et les retours à l'Antiquité en général. M. J-C. Cavallin voit dans le poème de Baudelaire « une réécriture continue du premier chant des *Métamorphoses*. Il en distingue trois parties décisives. Tout d'abord, les exilés, de Victor Hugo, à qui le poème est dédié, tous « avec la figure de poète chassé du paradis latin ». Ensuite, c'est la métamorphose de Paris et en dernier ce qui est à l'origine de cette métamorphose : la construction.¹⁶² Ce qui au début du poème apparaissait comme une nostalgie et une ré-mémorisation de quelque chose de déjà perdu, oublié, se présente dans la deuxième partie du poème comme un processus, une réalité à observer : « Paris change ! ». Bien que les mots « construction » ou « chantier » ne figurent pas directement, il y en a bien d'autres qui ne peuvent pas cacher leur présence et importance. Les « palais neufs », montrent l'édification déjà terminée mais le mot « échafaudages » qui suit directement après rappelle encore les chantiers entreprise dans toute la ville. Les expressions « mémoire », « mélancolie » et des « souvenirs [...] plus lourds que des rocs » se succèdent et encore une fois les images du début reviennent. Le cygne mis en relation avec les exilés :

Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve !¹⁶³

¹⁶⁰ Labbé, Mathilde : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/ baudelaire/ fleurs-mal/ propos-oeuvre>.

¹⁶¹ Labbé, Mathilde.

¹⁶² Cavallin, M. Jean-Christophe : *Baudelaire et « l'homme d'Ovide »*. Dans : Cahiers de l'AIEF. 2006. p. 341-357.

¹⁶³ Baudelaire : Le Cygne p. 258.

S'agit-il vraiment d'une réécriture ou est-ce qu'il ne faut pas aller encore plus loin et analyser *Le Cygne* comme une reprise ? Ni Ovide, ni Virgile ne sont eux-mêmes des inventeurs de ces topoi. Ils reprennent déjà eux-mêmes la thématique du lieu changeant chez Homère. Le fait que Baudelaire prenne Ovide comme référence prend racine dans le fait que le poète latin était lui-même exilé et ne pouvait voir le monde transformé par l'homme que selon une perspective négative. Il emprunte aussi à Virgile, notamment le Simois, pourtant il s'écarte de la vision enthousiaste de Virgile, qui décrit la construction de Carthage découverte par Énée en magnifiant ce grand chantier urbain, ce qui comme d'autres aspects de son œuvre fait hommage indirect à l'empereur Auguste et à la Rome impériale dont il est le poète officiel, face à Ovide l'exilé. Baudelaire a inévitablement assimilé l'expression très négative par Ovide dans les *Métamorphoses* de l'âge laborieux, qui s'opère particulièrement sur le chantier naval « nec adhuc bene noverat illos navita, quaeque diu steterant in montibus altis, fluctibus ignotis insultavere carinae. »¹⁶⁴ Le choix que fait Baudelaire d'emprunter des motifs grecs antiques entièrement nostalgiques et tournés vers le passé montre son scepticisme envers la modernité. La solidarité qui résulte de ses êtres qui se reconnaissent plus dans leur monde. Andromaque pour laquelle on reconstruit Troie à un autre endroit, la négresse éloignée de son pays même son continent où elle s'orienté : le poète recueille ces destins féminins pour exprimer son propre malaise dans le Paris en chantier de Napoléon III. Une solidarité qui est ambiguë. Comme la dimension politique de ce poème l'est également. La dédicace à Victor Hugo peut être vue comme un geste de solidarité avec l'exilé politique. Cependant Baudelaire dans son poème n'attaque pas directement les autorités politiques. Il montre une nostalgie, une douleur envers le changement mais il ne responsabilise personne, son poème reste politiquement passif.

C'est également le ton prépondérant chez Aragon : la nostalgie d'un temps qui ne reviendra jamais, une formulation oxymorique qui montre la confusion entre les temps vécus, les mémoires, les changements. Toutes les impressions s'entremêlent. Il est question de l'enfance comme des tombeaux, et entre la foi et la crainte « j'imaginai la vie et ses métamorphoses » écrit le poète. Mais « la réalité l'entend d'une autre oreille » : et non

¹⁶⁴ Ovid : *Metamorphosen*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. 1994. p. 14.

seulement les thèmes du rêve et de l'illusion s'affirment mais en relation avec l'autocritique stigmatisant le fait qu'il n'ait pu voir plus tôt la réalité aussi clairement qu'il la voit et la décrit dans le poème *La nuit de Moscou*.

Quoi je me suis trompé cent mille fois de route
Vous chantez les vertus négatives du doute
Vous vantez les chemins que la prudence suit
Eh bien j'ai donc perdu ma vie et mes chaussures
Je suis dans le fossé je compte mes blessures
Je n'arriverai pas jusqu'au bout de la nuit

Qu'importe si la nuit à la fin se déchire
Et si l'aube en surgit qui la verra blanchir
Au plus noir du malheur j'entends le coq chanter
Je porte la victoire au cour de mon désastre
Auriez-vous crevé les yeux de tous les astres
Je porte le soleil dans mon obscurité¹⁶⁵

Les deux dernières strophes sont peut-être les plus impressionnantes. Le poète s'adresse aux lecteurs, à leurs pensées et leurs jugements supposés, mais malgré toute la critique ainsi affrontée, il garde sa fierté et sa dignité. Le poème s'inscrit dans la vie d'Aragon, un peu comme un hymne final. Il se souvient, il regrette des changements, il ouvre les yeux sur ses propres illusions, il reconnaît, mais il ne regrette pas ses décisions et même dans « l'obscurité » il « porte le soleil ». Aragon qui reste toute sa vie membre du parti communiste, était certainement convaincu longtemps du progrès que cette forme de système social apportait, et qui était finalement un grand chantier pendant des années, mais il finit par en résumer l'histoire commune avec la sienne avec une amplification « Quoi je me suis trompé cent mille fois de route » qui montre la grandeur humaine du poète. Pourtant lui aussi, comme Baudelaire, reste politiquement passif. Ce poème finalement est-ce qu'on ne peut pas le voir aussi comme image de la vie qui pouvait être un chantier ? L'homme du moment où il naît jusqu'à sa vieillesse passe par plusieurs stades. L'enfant grandit, l'adolescent se construit, l'homme avec ses idées, ses concepts s'édifie mais n'est pas à l'abri d'une révision de ses constructions mentales. C'est un chantier individuel mais en même temps collectif car aucun être ne peut échapper aux représentations, à son environnement social ni au courant de la société dont il est issu. On voit qu'Aragon n'a pas cessé de revoir et

¹⁶⁵ Aragon : *Le roman inachevé. La nuit de Moscou* p. 214.

de mettre en question ses convictions et sa pensée, sa vie reste donc pour rester avec notre image un chantier.

Le caractère problématique de cette assimilation par Aragon de la réalité technique et de son arrière-plan socio-politique, le risque d'une confusion des langues, ressort également dans un poème qui a eu d'autant plus d'échos qu'il a été mis en musique et chanté magnifiquement par Jean Ferrat « J'entends j'entends ».¹⁶⁶ Le poème s'élance selon une rhétorique compassionnelle dont la simplicité étudiée est de grand effet « J'en ai tant vu qui s'en allèrent/Ils ne demandaient que du feu ». Mais un glissement va s'opérer avec le changement de personne, lorsque le poète va se mettre à interpeller ceux qu'il présente comme les siens (votre enfer est pourtant le mien/nous vivons sous le même règne) : en effet cette interpellation se fait au risque de la distance, et au risque que l'expérience humaine se mue en spéculation « vous regarder m'arrache l'âme ». Et, comme inévitablement, une aigreur insidieuse va apparaître dans l'expression du poète qui se plaint du peu d'écho auprès de ceux dont il sert la cause : la péroraison « vous me mettez avec en terre/comme une étoile au fond d'un trou ». On peut se demander qui creuse cette tombe où l'étoile à laquelle se compare le poète sera enterrée. Pas de chantier à la fois plus ancien et plus pérenne que le fossoyage : le poète s'empare malencontreusement du geste d'un ouvrier « d'un opérateur » pour en faire le symbole de sa propre malédiction et renouveler ainsi ce topos. C'est ainsi qu'on revient encore une fois à Du Bellay. Dans son poème cité ce qui est en arrière-plan est la gloire du poète qui est évidemment opposé aux travaux réels. Dans beaucoup de ses poèmes ce thème apparaît sous différents appellations « monument », « postériorité », « l'honneur » ou « laurier mériter » mais Du Bellay fait comprendre qu'il s'en distancie, qu'il s'en moque même dans certains cas. Aragon par contre qui insiste sur la solidarité avec le peuple ne peut pas cacher son amertume qu'il n'a pas connu cette gloire du poète comme il aurait aimé la connaître.

¹⁶⁶ Ferrat, Jean : *J'entends j'entends*. Poème d'Aragon. <https://www.youtube.com/watch?v=LUb7uiYUHCo>
[4.8.2024 13 :34]

4.2. L'usage méta-poétique de la thématique du chantier

On lit ainsi de Baudelaire à Aragon le prolongement d'une rhétorique mélancolique refondant chacun à sa façon des topoi anciens de l'art poétique, disposant à cet usage le matériau thématique du chantier et fermant ainsi la fenêtre qu'il pouvait ouvrir entre la poésie et la modernité. Cette rupture du lien entre la poésie et le réel paraît se radicaliser chez Paul Valéry et Pierre Reverdy, chacun selon une organisation du discours poétique qui lui est propre. Ceci se focalise dans leur usage de la thématique du chantier, parce que, chez l'un et l'autre, ce matériau sémantique est gommé de tout ce qui pourrait étayer une représentation du réel qui pourrait renvoyer le lecteur à la place du chantier dans son environnement (ce que faisait la référence à Haussmann chez Baudelaire et à Staline chez Aragon) au profit d'une symbolisation de l'écriture poétique et même plus largement de l'activité poétique elle-même : ce qui amène à proposer l'usage méta-poétique du chantier.

Il est nécessaire de rappeler que Paul Valéry s'inscrit dans l'histoire de la poésie française comme successeur de Mallarmé¹⁶⁷, ce qui a pour conséquence dans son mode d'expression poétique qu'il assume la tendance de son maître à l'hermétisme. S'il y a référence au réel le plus commun, ce ne peut-être qu'au prix d'un codage qui met en œuvre érudition et jeu d'esprit. Selon l'expression « l'élève dépasse le maître », Paul Valéry balaie tout compromis avec ce qui serait une contrainte exercée par le monde sur l'intelligence poétique. En effet on voit dans *Renouveau* de Mallarmé le poète se représenter lui-même en action par une image empruntée au chantier, « Et creusant de ma face une fosse à mon rêve »¹⁶⁸, mais pour exprimer au mieux son désarroi face à l'incompatibilité entre le phénomène naturel du printemps, son action déplorable sur le psychisme actif du poète, ce qui maintient sinon une primauté du réel sur l'effort poétique, du moins une opposition dialectique entre eux, dont la tension se résume dans la valeur d'antithèse du titre *Renouveau*.

« La bêtise n'est pas mon fort. » cette profession de Paul Valéry, dans *Monsieur Teste* certes ouvrage en prose mais qui est une première définition de sa charte poétique, écarte d'emblée toute possibilité d'incidence du réel dans sa matérialité comme résistance

¹⁶⁷ Photo d'une lettre de Paul Valéry à Mallarmé dans l'Annexe

¹⁶⁸ Mallarmé, Stéphane: *Renouveau*. Dans: *Poésies*. Paris: Gallimard, poésie 1992.

dégradante de l'expression poétique elle-même forme la plus élevée de l'intelligence. Dès lors le matériau sémantique du chantier va se réduire métonymiquement à la fonction intellectuelle qui lui est associée en la personne de l'architecte mythique. Dans *Eupalinos ou l'Architecte*, Paul Valéry renoue comme Baudelaire l'avait fait avec la rupture platonicienne entre monde concret et idée ou idéal, mais au lieu de cultiver comme Baudelaire le mépris de la réalité concrète et de l'humanité qui la produit et la consomme et en devient une pénible image, il s'ancre résolument en la foi en la puissance constructive de l'esprit.

A force de construire, me fit-il en souriant, je crois bien que je me suis construit moi-même. [...] Or de tous les actes, le plus complet est celui de construire. Une œuvre demande l'amour, méditation, l'obéissance à ta plus belle pensée, l'invention de lois par ton âme, et bien d'autres choses qu'elle tire merveilleusement de toi-même, qui ne soupçonnais pas de les posséder.¹⁶⁹

La simple compréhension d'un tel passage, précisément pour interpréter la mutation qu'y reçoit la sémantique du chantier (autour de l'idée de construction) exige tout un décodage. Contrairement à Baudelaire qui interpelle Andromaque, dont il se sent proche mais qui est évidemment loin comme figure de l'Antiquité, Paul Valéry invente un dialogue platonicien et la figure de Socrate lui-même est présente. En arrière-plan de cette passage on peut supposer également la présence de Dédale, l'architecte mythique du labyrinthe et par la dernière partie de la phrase « qui ne soupçonnais pas de les posséder » s'impose le lien avec le dialogue platonicienne entre Socrate et Ménon et l'expérience avec son esclave pour montrer l'*anamnesis* : « et que l'âme a tout appris, rien n'empêche qu'en se rappelant une seule chose, ce que les hommes appellent apprendre, on ne trouve de soi-même tout le reste, pourvu qu'on ait du courage, et qu'on ne se lasse point de chercher »¹⁷⁰ Le rapport au chantier, le rapport au réel chez Paul Valéry sont comme on peut l'observer totalement intellectualisés et soulignent le privilège de la poésie.

Chez Pierre Reverdy on ne voit pas cette même hauteur intellectuelle. Pour lui c'est une évidence que le réel est une catégorie primordiale par laquelle prend sens la poétique. Cependant la relation entre l'instance poétique et le réel exclut tout accord et toute harmonie. Dans une sorte de profession de foi il déclare : « La terreur du monde réel n'a

¹⁶⁹ Valéry, Paul : *Eupalinos ou L'Architecte*. Paris : Gallimard 1944 p. 120.

¹⁷⁰ Platon, *Ménon ou de la vertu* 81d

jamais cessé de peser sur ma destinée. »¹⁷¹ Cette relation d'horreur montre en même temps la conscience particulière plus aigüe du poète qui lui permet d'opérer sur le réel par l'écriture. On observe la dialectique et l'ambivalence qui fait de la notion de réelle menace et comme matériau. La poésie présente cette espace intermédiaire entre le réel comme danger pour la sensibilité intérieure du poète et le penser en image propre au poète, de considérer les choses dans la mesure où ils peuvent se prêter à la formation des images qui constitue son moyen particulier d'expression, sachant que l'image est par excellence le moyen d'appropriation du réel.

Le contenu normal de la pensée est abstrait, informe et flou. L'opération par laquelle l'image se forme est un acte d'attention volontaire. Le poète, l'esprit du poète est une véritable fabrique d'images et comme ce n'est pas l'usage utilitaire et matériel qu'il fait des choses qui nous intéresse mais la façon dont son esprit les appréhende et ce en quoi il est capable de les convertir [...] Le poète est un transformateur de puissance – la poésie, c'est du réel humanisé, transformé, comme la lumière électrique est la transformation d'une énergie redoutable et meurtrière à trop haute tension.¹⁷²

Pierre Reverdy, dans *La Fonction poétique*, utilise également le langage du chantier comme « opération » ou « matériel ». Une opération n'est pas quelque chose abstraite normalement, au contraire, l'étymologie parle de travail, d'ouvrage. On ne l'associe pas en premier avec la pensée mais avant tout avec un travail réalisé avec les mains. Pourquoi donc Pierre Reverdy emploie-t-il cette sémantique du travail, du chantier (« opérations ») ? Il semble que la fonction poétique s'associe pour lui à l'idée de réparation. L'opération poétique par l'écriture amène à une forme de résilience. Le langage très concret fait le lien entre le réel et la poésie qui s'élève dessus tout en s'appropriant son langage.

4.3. Une autre poétique du chantier – renversement, subversion et déconstruction

Apollinaire dans son poème *Zone* revient en quelque sorte à la réalité mais contrairement à Baudelaire il prend de la distance par rapport au vieux Paris et il n'a pas ce regard nostalgique : « À la fin tu es las de ce monde ancien »¹⁷³. Il fait profession de rejeter l'Antiquité, que Baudelaire encore interpelle, « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité

¹⁷¹ Dans une lettre du 16 Mai 1951. Reverdy, Pierre : *Lettres à Jean Rousselot*. Mortemart : Rougerie 1973.

¹⁷² Reverdy, Pierre : *La Fonction poétique. Dans : Sable mouvant*. Paris : Gallimard, poésie 2003 p. 128-129.

¹⁷³ Apollinaire, Guillaume : *Zone*. Dans : *Alcools*. Paris : Gallimard 1920 p. 7.

grecque et romaine »¹⁷⁴ mais avec toutes les références sur le Christianisme, il trouve un modèle et un langage dont il se sert pour en même temps s'en moquer et s'en démarquer. On ne trouve pas d'interpellation de figure de l'Antiquité mais au contraire d'une personnalité éminente du présent, même si elle est porteuse de valeurs anciennes : « L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X »¹⁷⁵. La poésie selon lui, s'exprimerait au mieux dans « les prospectus, les catalogues, les affiches ». Bien qu'écrit au début du vingtième siècle ces vers paraissent aujourd'hui encore d'une actualité stupéfiante. Le ton d'Apollinaire n'est pas amer comme celui de Baudelaire. Ses observations de la ville de Paris en dégagent avec passion amoureuse la modernité :

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes [...]
J'aime la grâce de cette rue industrielle¹⁷⁶

Apollinaire n'a pas connu le vieux Paris mais il ne semble pas non plus le vouloir connaître, il ne regarde pas en arrière. Ceci ressort immédiatement des temps verbaux choisis respectivement par les deux poètes : le temps utilisé par Baudelaire qui écrit ses « souvenirs » au passé simple selon les règles de la langue littéraire, ce qui fait l'effet d'un éloignement extrême, le poète et ses pensées ne s'inscrivent pas dans leur environnement :

Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, [...]¹⁷⁷

Apollinaire par contre, utilisant le temps du passé composé est pleinement dans le monde qu'il décrit, dont la présence aboutit dans celle du texte. Il ne voit pas le chantier comme Baudelaire, mais il voit l'édifice fini. Des changements, il perçoit leur résultat, leur finalité et leur beauté modernes. Cela n'empêche pas que les gens qui y vivent semblent caricaturés. Les hommes ne changent pas aussi vite que l'industrialisation, que le monde technique :

C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur¹⁷⁸

¹⁷⁴ Apollinaire, Guillaume : Zone. Dans : *Alcools*. Paris : Gallimard 1920 p.7.

¹⁷⁵ Apollinaire, Guillaume : Zone. Dans : *Alcools*. Paris : Gallimard 1920 p.7.

¹⁷⁶ Apollinaire, Guillaume : Zone. Dans : *Alcools*. Paris : Gallimard 1920 p.8.

¹⁷⁷ Baudelaire : Le Cygne p. 258.

¹⁷⁸ Apollinaire, Guillaume : Zone. Dans : *Alcools*. Paris : Gallimard 1920 p.9.

Cette comparaison étrange montre en même temps la subversion dans le regard d'Apollinaire, ce collage des représentations qui se superposent maintient différents stades de la pensée humaine en les combinant d'une façon subversive, mais il ne les hiérarchise pas comme Baudelaire. Il ne se heurte pas à une coexistence qui serait conflictuelle ou destructrice. Ainsi, dans la strophe suivante, des références se succèdent plus au moins en une association libre qui flotte entre des figures grecques, bibliques et modernes. Il suit toute une strophe qui est une sorte d'énumération des oiseaux. Celui qui ne s'y trouve pas est le seul évoqué par Baudelaire, le cygne. La plénitude de la nature, des pays, des continents est mise en relation avec la technique moderne dans le vers étonnant : « Fraternisent avec la volante machine »¹⁷⁹. La nature qui fraternise avec les avancées de l'homme, une vision très naïve dans un sens et optimiste. La féminité est un autre thème commun aux deux poètes mais par quoi on peut les opposer. La féminité est exprimée chez Baudelaire, dans ce poème du moins, sous la catégorie de l'éloignement, par le temps (Andromaque) ou par le statut social (la négresse) : les femmes qui apparaissent sont des figures ou figurantes mais ne peuvent pas entrer dans sa vie. Tout au contraire d'Apollinaire chez qui le chagrin d'amour évoqué dans le poème s'inspire de sa propre expérience comme les villes visitées, les voyages faits. Ainsi, il est troublant de voir dans une esthétique poétique, celle de Baudelaire, le même refoulement s'appliquer à l'érotisme charnel et au renouveau urbain par le chantier, et dans une autre, celle d'Apollinaire, délivrée malicieusement de la confession, de la ponctuation, de la rime, l'exaltation au contraire de ces mêmes éléments.

Le poème, bien que composite par les différents tons choisis, l'enthousiasme de la modernité, la moquerie pour certaines représentations dépassées, le désespoir des rencontres féminines, témoigne de ce qu'en opposition à Baudelaire, la poésie française souhaite avec Apollinaire décrire la modernité d'une façon qui s'ouvre sur l'avenir en subvertissant les représentations traditionnelles.

Bien que le poème *La Ville* dans le recueil *Les Villes tentaculaires* de Verhaeren ait été publié avant celui de Apollinaire, le regard que Verhaeren pose sur la ville, la modernité, l'industrie,

¹⁷⁹ Apollinaire, Guillaume : Zone. Dans : *Alcools*. Paris : Gallimard 1920 p. 10.

semble dépasser ou devancer celui d'Apollinaire. Pendant que celui-ci voit la modernité essentiellement positive, Verhaeren est déjà passé à une vue désillusionnée. Avec le premier vers « Tous les chemins vont vers la ville »¹⁸⁰, il annonce la ligne centrale non pas seulement de son poème mais du cheminement de la société telle qu'il l'observe. Il ne voit pas de contre-courant, mais une fatalité que tout le monde n'a que cet unique chemin à emprunter, vers la ville, vers les usines, vers l'industrie, vers la modernité. Il n'y a pas d'alternative. La description de la ville qui suit « avec tous ses étages » mène au vers

C'est la ville tentaculaire,
Debout,
Au bout des plaines et des domaines.¹⁸¹

La ville n'est pas seulement, grande, « jusqu'au ciel », non, elle est même « tentaculaire ». Qu'est-ce que veut suggérer cette image animale ? On pourrait imaginer la ville ressemblant à une bête, peut-être même un monstre qui s'étale et ramasse avec ses tentacules tout ce qui est autour d'elle. Elle ne fait plus partie ni des plaines et de la campagne ni de la nature. « Le soleil clair ne se voit pas »¹⁸² l'image de l'industrie qui pollue l'air et empêche de respirer. Les descriptions du port et des chemins de fer n'évoquent pas seulement pour un lecteur d'aujourd'hui, sensibilisé pour la pollution chimique et autres, la pollution et la laideur qui est l'envers de l'industrie de cette époque. Le langage d'Émile Verhaeren sonne de façon beaucoup plus réaliste que celui de Baudelaire et même celui d'Apollinaire. Leurs images font place chez Verhaeren à un dessin de la ville industrielle assez précis sans l'embellir, ni la transformer. La dernière partie complète la vision sombre par les hommes qui y travaillent et vivent :

Et ses foules inextricables
Les mains folles, les pas fiévreux,
La haine aux yeux,
Happent des dents le temps qui les devance.¹⁸³

Aucune vie véritable ne semble exister dans cette ville, qui est réduite au travail : et après c'est l'alcool, les bars et les femmes qui font oublier pour un instant cette dureté. Les mots

¹⁸⁰ Verhaeren, Émile : La ville. Dans : *Les Villes tentaculaires*. Paris : Mercure de France 1920 p. 9.

¹⁸¹ Verhaeren, Émile : La ville p.9.

¹⁸² Verhaeren, Émile : La ville p. 9.

¹⁸³ Verhaeren, Émile : La ville p. 10.

dominants sont « ivresse », « bataille » et « détresse », et on cherche en vain un mot à connotation positive dans ce poème.

Le chantier n'est pas évoqué directement et pourtant on devine facilement sa présence dans la répétition du vers : « C'est la ville tentaculaire ». L'impression que la ville grandit de strophe en strophe et avec elle l'atrocité. Agrandir, évoque toujours le chantier et la ville industrielle semble dévorer la campagne. Le chantier, s'il n'est pas décrit par des détails techniques, est représenté par l'atmosphère de transitoire permanent. Verhaeren termine son poème en renforçant le vers du début : « Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini ; Vers elle »¹⁸⁴. Son poème est une vision sinistre. On y cherche en vain le regard positif sur la modernité qu'on trouve chez Apollinaire. Aucun vers dans ce poème ne laisse le moindre espoir de voir la modernité industrielle selon un angle optimiste. Et aujourd'hui sa vision peut nous paraître assez moderne, réactualisée par le nœud des préoccupations concernant l'environnement.

Encore une fois Verhaeren utilise très peu de signifiés spécifiques du chantier, qui inciteraient le lecteur à une représentation concrète. En cela il fait preuve d'une grande maturité artistique, en évitant le risque de décalages encourus par l'écrivain qui s'engage dans une réalité qui lui est inconnue. Mais il parvient de façon saisissante à des condensations symboliques, comme dans ces deux vers dont le rythme suggère le martèlement, et qui superpose avec une grande intensité, dans la figure de l'ouvrier la place de l'acteur manuel et celle de l'être humain qui subit sa condition. "Voici les travailleurs cassés de peine, /Aux six coups de marteau des jours de la semaine."¹⁸⁵ De plus on observe chez Verhaeren l'usage métaphorique de la sémantique du chantier pour évoquer l'action à long terme des classes supérieures pour entretenir leur domination : « Taillant le bloc de leur justice à coups de glaive », « Voici les grands bourgeois de droit divin ; Qui bâtissent sur Dieu la maison de leur gain »¹⁸⁶ Ces renversements étonnent puisque le dominant est investi à chaque fois des gestes du dominé.

¹⁸⁴ Verhaeren, Émile : La ville p. 10.

¹⁸⁵ Verhaeren, Émile : La ville p. 13.

¹⁸⁶ Verhaeren, Émile : La ville p. 13.

Avec Paul Éluard et son poème *Bonjour tristesse* on arrive à une sorte de réduction elliptique de la représentation du chantier qui est en même temps une sorte de déconstruction. Particulièrement le vers « Tu es inscrite dans les lignes du plafond »¹⁸⁷ entremêle plusieurs aspects. Il se pose la question du plafond réel, de la réalité de ce qui le regarde et qui voit « les lignes » ? Quelqu'un qui n'a jamais fréquenté des milieux pauvres ou été pauvre soi-même, restauré une chambre ou travaillé comme peintre, va difficilement même savoir de quoi il est question. Celui qui voit ces lignes est donc en position doublement dévalorisante, du fait de devoir habiter une pièce dont le plafond est détérioré, et par la position allongée, avec toute sa charge de défaite et de passivité : qui peut voir ces lignes qui inscrivent la misère dans le plafond, sinon une personne allongée sur le dos, condamnée par l'oisiveté à les contempler, privé des moyens et de la détermination qui seraient nécessaires pour entreprendre le chantier, qui mettrait fin à ce délabrement ? Le chantier est ainsi présent négativement, en creux du texte parce que la personne voit ce qu'il faut améliorer mais en même temps le fait qu'elle contemple le plafond, montre une incapacité à l'entreprendre ainsi le chantier paraît déconstruit avant même d'être entrepris. L'emploi du mot « inscrite » paraît significatif. Dans un premier sens ce verbe relie la tristesse à ces lignes du plafond de façon déterminante. C'est décrit comme une évidence, une vie extérieure qui fait de ces deux choses une seule. Cependant le délabrement du plafond, qui est avant tout matériel, reflète en combinaison avec la « tristesse inscrite » un délabrement moral de la personne qui les voit. Dans un deuxième sens la personne qui est proche, la vue intérieure de cette proximité, amène la tristesse de cette vision à s'inscrire en elle, ou à l'inscrire en soi. Le vers qui suit « Tu es inscrite dans les yeux que j'aime » montre que la misère n'est pas solitaire. Il y a la personne aimée qui reflète également cette tristesse.

On peut estimer que la polysémie très subtile élaborée par Éluard à partir de la symbolique de la ligne évite la confusion des langues à laquelle Aragon s'est exposé, en mêlant les hantises de sa psyché de poète et les énigmes du devenir d'un monde technicisé, pour de multiples raisons : plus grande pudeur dans l'évocation de la détresse, présente indirectement dans le regard qui fixe le plafond mais dont on ne voit pas le sujet, et

¹⁸⁷ Éluard, Paul : À peine défigurée. Dans : *La Vie immédiate*. Paris : Gallimard, poésie 1966 p. 25.

effacement du prestige de l'écriture. Il n'est pas douteux qu'Éluard ait fréquenté la poésie de Victor Hugo : dans cet effacement, il y a un renversement de l'alliance déclarée par Hugo dans le poème intitulé *Éclaircie*, entre le geste du laboureur et l'acte du poète « Le grave laboureur fait ses sillons et règle/La page où s'écrira le poème des blés »¹⁸⁸.

Follain fait une sorte de condensation des différents sujets mais sa particularité est qu'il n'utilise pas de métaphores comme on le voit chez les poètes analysés précédemment. Henri Thomas décrit la poésie de Follain ainsi :

Elle ne contient en effet aucune métaphore. Comme n'y apparaît jamais qu'avec valeur exclamative. Une telle rigueur n'est pas le fait d'un parti pris stylistique obstiné ; elle n'est pas ressentie comme une règle ou une entrave ; elle peut même passer inaperçues. Sa raison d'être est profonde, c'est celle même de la poésie de Follain, et elles procèdent ensemble d'une forme d'imagination et de sensibilité très personnelle, originale et en même temps conquise, méditée. [...] Le poème ainsi dépouillé, et comme dépoli, acquiert une présence, plus exactement un présent, qui ne sont plus ceux de la parole, mais des objets.¹⁸⁹

Cela peut paraître surprenant qu'un poète n'utilise pas de métaphore ce qui produit au lecteur de son texte précisément l'impression d'être confronté au réel. Un réel condensé certes mais qui fait qu'on a l'impression que sa poésie ne s'élève pas au-dessus de la vie quotidienne mais qu'elle la décrit avec maintes facettes. Follain ne se réduit pas aux topoi littéraires, il semble plutôt pouvoir mettre tout en poésie ce que passe devant ses yeux.

Glace Rouge
L'an mil huit cent douze en Russie
quand les soldats faisaient retraite
au milieu de cadavres
d'hommes et de chevaux
avait gelé le vin robuste
la hache du sapeur
dut alors partager
entre tous même moribonds
le bloc de glace rouge
à forme de futaille
qu'aucun musée
n'eût pu jamais garder.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Hugo, Victor : *Éclaircie*. Dans : *Les Contemplations*. Paris : Nelson 1856 p. 384-385.

<https://www.eternels-eclairs.fr/Poeme-Victor-Hugo-Eclaircie>

¹⁸⁹ Follain, Jean : *Exister*. Préface d'Henri Thomas. Paris : Gallimard 1969 p. 9-10.

¹⁹⁰ Follain, Jean : *Glace Rouge*. Dans : *Territoires*. Paris : Gallimard, poésie 1969 p. 114.

Dans ce poème, différents thèmes déjà observés au cours de ce travail réapparaissent : la guerre, le chantier représenté par le sapeur et le mémoriel. On remarque la même tendance que dans les récits de guerre analysés qu'il ne s'agit pas de la question du combat mais d'un détail de la retraite. Il ne parle pas du froid atroce, des conditions terribles, mais ce détail du vin gelé évoque tout cela. Le sapeur n'a plus de sape à creuser la guerre est perdue, il lui reste son outil pour couper le vin glacé. Le plus étonnant reste certainement la dernière partie du poème. Le mémoriel représenté par le musée surgit de façon inattendue. Est-ce que c'est la forme du bloc glacé, le fait de le tailler comme si c'était du marbre qui lui fait penser à l'art ? Est-ce que c'est la guerre perdue, cette fin qui laisse la question de ce qui va rester de ces quatre ans perdus dans la vie de beaucoup de soldats ? Qu'est-ce qui va rester de leurs efforts dans la mémoire collective ? Qu'est-ce qui représente encore de la valeur ? Il est difficile de savoir quelle association Follain avait pour ce poème. La première partie ressemble vraiment à des observations pendant que la fin du poème, ce constat sur le musée peut dérouter un lecteur. Il est certain que ce poème ouvre toute une dimension sur le mémoriel après la guerre et suggère en même temps une critique de cette pratique mémorielle. Pourquoi ne pas exposer ce bloc de glace rouge ? Bien que la critique n'ait pas aussi visible que l'indignation chez Balzac à propos de la médaille pour la Berezina elle touche le même problème. Ainsi on voit à l'œuvre chez Follain ce qui est en même temps le propre de l'écriture poétique cette condensation des diverses orientations de la thématique du chantier qu'on a vue déjà chez Balzac.

Enfin une autre figure de l'usage poétique du chantier extrêmement élaborée sinon ultime apparaît chez Ponge : elle procède par la subversion de la méta-poétique de la thématique du chantier qu'on a observée précédemment surtout chez Valéry et se distingue par une forte puissance d'ironie visant la méta-poétique. Comme toute ironie elle procède d'un dédoublement du sens, et ce dédoublement s'opère dans l'écriture de Ponge comme on va le voir dans les exemples suivants par la superposition d'une couche réaliste de représentation d'opération matérielle et du déplacement métaphorique de ces représentations vers l'exercice intellectuel dont l'écriture elle-même. Dans *La Pomme de terre* cela est évident : « L'opération facile laisse, quand on a réussi à la parfaire sans s'y reprendre à trop de fois,

une impression de satisfaction indicible [...] C'est pourquoi je n'en dirai pas plus, au risque de de sembler me satisfaire d'un ouvrage trop simple. »¹⁹¹ Il est question ici de « l'opération » d'éplucher une pomme de terre cuite. La comparaison avec le chantier paraît étrange et en même le fait d'employer la sémantique du chantier (opération, ouvrage) fait que le lecteur qui ne sait pas qu'il s'agit du fait d'éplucher une pomme de terre pourrait facilement penser à un chantier digne de ce nom. C'est certain que quelque chose aussi banal qu'une pomme de terre ne se trouve pas dans les écrits de Paul Valéry par exemple et pourtant les procédés que les deux poètes emploient se ressemblent ou sont même d'une certaine façon identiques. Ponge utilise comme Valéry la sémantique du chantier, mais son association à la pomme de terre en fait une satire humoristique de la méta-poésie. Mais il ne cesse pas de regarder sa propre production poétique d'un même ton humoristique : « Sur cette page, par cette faille, ne pourra sortir qu'un... (aussitôt gobant tous précédents mots) ... un petit train de pensées grises, -lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit. »¹⁹² Encore une fois on observe la sémantique de la réalité industrielle moderne avec le train et le tunnel que Ponge combine avec le contraire de ce qu'on voit chez Valéry : la hauteur du monde de l'esprit qui devient chez Ponge la pensée grise circulant ventre à terre dans les tunnels de l'esprit. La subversion totale de la pensée qui n'a plus rien de lumineux qui n'éclaire pas et qui rentre dans un tunnel, l'image de l'endroit sombre. La poésie de Ponge arrive sans vrai pessimisme mais fort sarcastique à dessiner l'image subversive mais humoristique de la pratique méta-poétique tout en recourant à la même sémantique du chantier que celle-ci utilise.

Conclusion

J'ai posé dans ce travail la question de la place du chantier et sa représentation dans la littérature française. Contrairement à ce qu'on pouvait penser au début la littérature n'exclut pas cette réalité de l'ère industrielle moderne mais l'utilise de maintes différentes façons. Pour faciliter l'analyse j'ai proposé trois voire quatre catégories.

¹⁹¹ Ponge, Francis : La Pomme de terre. Dans : *Pièces*. Paris : Gallimard, poésie 1962 p. 66.

¹⁹² Ponge, Francis : Le lézard. Dans : *Pièces* p. 84.

Dans la première catégorie j'ai analysé des textes dont la représentation du chantier servait la thématique centrale du texte. Les récits de Pierre Boulle et Jules Vernes étaient l'exemple pour un enjeu idéologique. On a vu l'importance de la temporalité, de l'ordre du récit qui suit l'ordre du chantier pour un effet de réel. La destruction comme danger permanent et la focalisation sur la figure du chef sont de points essentiels également. La représentation du chantier est le symbole de l'idéologie du progrès positiviste chez Jules Verne et celui de la supériorité anglaise chez Pierre Boulle et tous les détails du chantier servent à souligner cela. Chez Élisée Reclus le chantier sert comme modèle philosophique mais introduit des fractures radicales qui montre l'effet de focalisation subversif malgré l'aspect pédagogique (surtout sur les thèmes politiques et contre-éducatif). Et enfin dans le dernier texte de cette première partie celui d'André Chamson le chantier représente l'enjeu mémoriel. Ce texte montre surtout combien il est difficile entre historicité, documentaire et mémoriel de trouver le ton juste pour représenter un chantier. Tous les quatre textes ont en commun le fait que le chantier joue un rôle central dans les textes et est représenté pour renforcer l'enjeu individuel de chaque texte.

La deuxième catégorie a montré les textes dans lesquelles la représentation du chantier intervient latéralement ou ponctuellement. C'est le cas dans les écrits de guerre. La représentation du chantier montre l'opposition entre la compétence pratique et la compétence scripturale avec toutes les difficultés que cela représente pour être édité comme écrivain-ouvrier. Ensuite la thématique du chantier est employée pour les résonances complexes avec l'élément-thème du générationnel-familial. Ainsi des codes sont mis en question et le chantier fait prisme d'observation d'un monde mouvant.

L'innovation romanesque sous forme du Nouveau roman intègre également la thématique du chantier. Michel Butor fait du chantier une occurrence inattendue et ponctuelle qui fait voir qu'il persiste dans son écriture ultra-moderne pour l'époque des archaïsmes idéologiques. Chez Marguerite Duras au contraire, la représentation du chantier figure dans les titres et devient seulement une sorte d'arrière-plan dans les récits même. Il est plus difficile d'analyser cette utilisation mais la lecture suit la strate de l'investigation

psychologique et celle de la strate d'observation matérialiste sans rencontrer une interaction dense entre ces deux couches du récit.

Le cas de Jean Giono est particulier parce que la représentation du chantier se trouve dans tous les différentes phases de son écriture et permet de suivre cette évolution. Cela va du chantier comme espoir d'un projet collectif à l'image pour la désillusion et devient entièrement sarcastique à la dernière phase de son œuvre. Ainsi le chantier comme symbole du communautaire devient une sorte d'emblème pour l'isolement scriptural avec une forte charge de subversion des liens sociaux.

Dans le troisième chapitre avec André Gide et Albert Londres apparaît la place importante de la représentation du chantier dans des textes qui sortent du littéraire. Chez André Gide on observe la coexistence de la thématique du chantier comme stéréotypes de l'intellectuel et la capacité d'éveil lucide à la réalité du chantier colonial. Chez Albert Londres, journaliste, la portée du réel est encore plus importante toutefois on observe que la mise en valeur de son travail d'enquête pour le lecteur repose sur des procédés littéraires.

La réalisation des panneaux patrimoniaux sur un chantier réel en Savoie fait voir le lien entre le témoignage et le récit littéraire. Le travail de mémoire fait pont entre la volonté de témoigner, les résistances au surgissement de réalités gênantes et les contraintes de l'expression. Mais la démarche exemplaire montre aussi l'influence de la littérature sur l'enquête et ainsi le mécanisme envers du réel projeté dans la littérature.

Le dernier chapitre de la poésie réunit toutes les différentes représentations du chantier déjà observée dans les chapitres précédents. On retrouve l'usage référentiel chez Baudelaire et Aragon, l'usage méta-poétique chez Valéry et Reverdy et diverses formes de subversion, déconstruction et renversement chez Apollinaire, Verhaeren, Eluard, Ponge et Follain.

Réel et littérature ont souvent tendance à se faire face. Une très petite part de l'expérience humaine aboutit à l'expression, et une grande partie de l'écrit littéraire ne s'enracine que dans une expérience très étroite du réel malgré la grande diversification de la littérature dans la modernité. Autour d'une réalité à l'œuvre dans les mutations matérielles, économiques, sociales, qui caractérisent la modernité dans les pays les plus développés, ce travail était

l'essai d'ouverture d'un angle entre l'espace littéraire des textes romanesques ou poétiques, et l'espace concret des techniques, des conditions sociales, qui font la réalité des chantiers telle qu'on peut s'en approcher mieux maintenant à l'aide des enquêtes mémorielles qui s'efforcent d'en ressaisir la densité à l'aide de documents et parfois, grâce à leur longévité, la parole de témoins-acteurs. Certains témoins n'ont jamais ouvert un ouvrage littéraire, certains auteurs utilisent les matériaux sémantiques que suggère le chantier sans avoir aucune expérience directe de la réalité de ce qu'est un chantier: les analyses dans ce travail se sont efforcées de scruter un ensemble malgré tout assez varié de textes littéraires modernes de langue française qui font apparaître le chantier, en repérant l'équilibre, tension, ou harmonie éventuelle, qui s'établissent entre les contraintes du symbolique, du littéraire, et les contraintes de la réalité. Un auteur peut parfois employer la dynamite en représentant son emploi selon un protocole qui ne peut en aucun cas être suivi dans la réalité. Un témoin qui en garde l'expérience la plus précise peut être dépourvu des moyens symboliques pour la transmettre. Les textes que j'ai observés couvrent pour leur écriture une période allant de Baudelaire à Butor et Aragon, et elle correspond presque complètement à la période historique où ils s'inscrivent, des travaux de Haussmann à Paris aux chantiers collectivistes en URSS. Ils montrent la diversité de la représentation du chantier pendant cette période.

Et il reste encore des nombreuses perspectives que je n'ai pas pu traiter dans ce travail mais qui seront toutes aussi intéressantes à analyser. L'extension du champ littéraire sur le travail forcé par exemple (qui apparaît dans un de témoignage et dans les textes d'André Gide et Albert Londres) ouvrirait tout un pan de la réalité du chantier mais en étant plus présent dans la littérature russe (Soljenitsyne) se prête à une étude comparée.

L'esquisse de la portée que pourrait avoir une approche comparatiste ressort de ce passage de Rainer Maria Rilke, qui anticipe ce que j'ai cherché à dégager chez Éluard et Aragon.

Aber, um ganz genau zu sein, es waren Häuser, die nicht mehr da waren. Häuser, die man abgebrochen hatte von oben bis unten. [...] Aber es war sozusagen nicht die erste Mauer der vorhandenen Häuser [...] sondern die letzte der früheren. Man sah ihre Innenseite. Man sah in den verschiedenen Stockwerken Zimmerwände, an denen noch die Tapeten klebten, da und dort den Ansatz des Fußbodens oder der Decke. Neben den Zimmerwänden blieb die ganze Mauer

entlang noch ein schmutzigweißer Raum, und durch diesen kroch in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen die offene rostfleckige Rinne der Abortröhre. [...] Das zähe Leben dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen.¹⁹³

L'émergence du chantier dans le regard du poète a opposé ce qu'on pourrait appeler la position haute adoptée par Aragon à la position basse d'où se fait l'écriture dans un poème de Paul Éluard. Il serait sans doute pertinent de rapprocher à cet égard Paul Éluard de Rainer Maria Rilke tel que celui-ci s'exprime dans les cahiers de Malte Laurids Brigge dont je cite dans le texte ce passage. Il se situe dans ce qu'on pourrait appeler l'introduction du texte, avant que se mette en place sa portée narrative, introduction qui garde une modernité étonnante précisément par la multiplication des indications qui font réserve sur le sens du projet d'écriture, fait apparaître l'écart entre l'être au monde et l'expression comme incommensurable. Et le passage que je propose creuse cet écart en situant le geste d'écrire dans une pièce qui paraît se déconstruire.

Cela nous ramène peut-être de façon inattendue à Proust. Au moment d'opposer le Méséglise passé de son enfance à ce qu'il est devenu, il essaie de remémorer le tout à partir du peu qui n'a pas changé. Il compare ainsi le fonctionnement de sa mémoire au fonctionnement d'un chantier. Évidemment c'est ici encore un chantier métaphorique. Cette comparaison dégrade le chantier d'une certaine façon, car la mémoire est le plus important et le chantier n'est à son service que comme comparant. Mais Proust procède cependant à une investigation rapide mais profonde de ce comparant, faisant un croquis féroce de l'architecture à la Viollet-le-Duc. Cela enrichit le passage d'une certaine auto-ironie. La dignité du processus de mémoire est en effet subvertie car il expose son chantier de remémoration à subir un effet de retour du ridicule reconnu des chantiers de restauration à la Viollet-le-Duc opérés encore alors même qu'il écrit et publie.

Mais ma rêverie (semblable à ces architectes élèves de Viollet-le-Duc, qui, croyant retrouver sous un jubé Renaissance et un autel du XVII^e siècle les traces d'un chœur roman, remettent tout l'édifice dans l'état où il devait être au XII^e siècle) ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau, repere et « restitue » la rue des Perchamps. Elle a d'ailleurs pour ces reconstitutions des données plus précises que n'en ont généralement les restaurateurs : quelques images conservées par ma

¹⁹³ Rilke, Rainer Maria : *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1966 p. 41-42.

mémoire, les dernières peut-être qui existent encore actuellement, et destinées à être bientôt anéanties, de ce qu'était le Combray du temps de mon enfance ;¹⁹⁴

Cette focalisation scripturale parfois étonnante que j'ai esquissée avec Rainer Maria Rilke et Proust apparaît aussi par exemple chez Anton Tchekhov et certainement encore d'autres auteurs de langue étrangère. Il y aurait lieu d'élargir le champ esthétique à analyser en commençant par la peinture qui de Breughel à Courbet représente le chantier, l'ouvrier, l'outil. Sans oublier la perspective peut-être la plus intéressante : l'étude de la représentation du chantier au cinéma d'*Asphalt* (1929) par *Fountainhead* (1949) à *Viridiana* (1961).

J'aimerais terminer ce travail par une question qui s'est formulée au cours de la rédaction de ce mémoire. Le chantier littéraire est-il voué inexorablement à se séparer de son double réel et à ne faire accéder l'écriture à l'efficacité captivante du texte dont le chantier est le ou l'un des thèmes qu'au prix du mensonge poétique ou romanesque ? La diversité des stratégies textuelles associées à la thématique du chantier ouvre de nombreuses réponses à cette question, invitant le lecteur à trouver les siennes.

Sources

Ambroise, Jean-Charles. Écrivain prolétarien : une identité paradoxale. Dans : *Sociétés contemporaines*, vol. n° 44, no. 4, 2001.

Apollinaire, Guillaume : *Zone*. Dans : *Alcools*. Paris : Gallimard 1920.

Aragon : *Le roman inachevé. La nuit de Moscou*. Paris : Éditions Gallimard 1956.

Auerbach, Erich : *mimésis. la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Traduction : Cornélius Heim). Paris : Gallimard 1968.

Balzac, Honoré de : *Le Médecin de campagne*. Préface de Pierre Barbéris. Paris : Le Livre de poche 1972.

Balzac, Honoré de : *Le Médecin de campagne*. Préface d'Emmanuel Le Roy Ladurie. Paris : Gallimard 1974.

¹⁹⁴ Proust, Marcel : *Du côté de chez Swann*. Paris : Éditions Gallimard 1954. p. 199.

Bardel, Pierre : *Eugène Dabit, Petit-Louis*, réédition 1988, Postface de P. E. Robert – Maryvonne Baurens, Eugène Dabit, Dimension et actualité d'un témoignage, 1986. Dans : PERSÉE : Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon Littératures, 1988, Vol. 19 (1).

Baudelaire : Le Cygne. Dans : *Les fleurs du mal*. Paris : Calmann Lévy 1894.

Bellow, Saul : *Herzog*. Paris : Gallimard, Quarto 2012.

Boulle, Pierre : *Le Pont de la rivière Kwaï*. Paris : Le Livre de Poche 1958.

Butor, Michel : *La Modification*. Paris : Éditions et Minuit 1980.

Camerini, Laurent : *Marguerite Duras et les Amériques*. Paris : Classique Garnier 2022.

Camerini, Laurent : *PERTE D'IDENTITE ET DIFFERENCE DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE DURAS*. Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice 10 :30-44.

Casselle, Pierre : *Les travaux de la Comission des embellissements de Paris en 1853 : pouvait-on transformer la capitale sans Haussmann ?* Dans : Bibliothèque de l'école de Chartres 1997.

Cavallin, M. Jean-Christophe : *Baudelaire et « l'homme d'Ovide »*. Dans : Cahiers de l'AIEF. 2006.

Chamson, André : *Les Hommes de la route*. Paris : Bernard Grasset 1927.

Cendrars, Blaise : *Bourlinguer*. Paris : Éditions Denoël 1948.

Cru, Jean Norton. Témoins. 1929. Nancy : PU de Nancy 2006.

Dabit, Eugène : *Petit-Louis*. Paris : Éditions Gallimard 1988.

Du Bellay, Joachim : *Les Regrets*. Paris : Flammarion 2013.

Duras, Marguerite : *Des journées entières dans les arbres. Les Chantiers*. Paris : Gallimard, Folio 1954.

Duras, Marguerite : *Moderato cantabile*. Paris : Les Éditions de Minuit, 10/18 1958.

Duras, Marguerite : *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard 1958.

Éluard, Paul : À peine défigurée. Dans : *La Vie immédiate*. Paris : Gallimard, poésie 1966 p. 25.

Ferrat, Jean : *J'entends j'entends*. Poème d'Aragon.
<https://www.youtube.com/watch?v=LUb7uIYUHCo> [4.8.2024 13 :34].

Follain, Jean : *Exister suivi de Territoires*. Préface d'Henri Thomas. Paris : Gallimard, poésie 1969.

Furetière, Antoine : *Dictionnaire Universel*. Paris : 1619-1688.

Genevoix, Maurice : *Ceux de 14. III La Boue*. Paris : Flammarion 1964.

Gide, André : *Le Retour*. Neuchatel et Paris : Ides et Calendes 1946.

Gide, André : *Voyage au Congo. Carnets de route*. Paris : Gallimard 1927.

Giono, Jean : *Batailles dans la montagne*. Paris : Gallimard 1937.

Giono, Jean : *Ennemonde*. Paris : Flammarion 1998.

Giono, Jean : *Le bestiaire*. Genève : Héros-Limite 2023.

Giono, Jean : *Que ma joie demeure*. Paris : Éditions Bernard Grasset 1935.

Giono, Jean : *Regain*. Paris : Le Club du meilleur livre 1960.

Guilloux, Louis : *La confrontation*. Paris : Gallimard 1967.

Grenouillet, Corinne : *Blaise Cendrars, amour du peuple, refus de la politique. Les Formes du politique*. Dans : Presses Universitaires de Strasbourg 2010.

Grenouillet, Corinne : *Vérité et réalisme du témoignage : les récits de guerre de Maurice Genevoix*. Dans : *The French Review*, Vol. 90, No. 1. 2016.

Hugo, Victor : *Éclaircie*. Dans : *Les Contemplations*. Paris : Nelson 1856.

Hugo, Victor : *Les Misérables*. Dans : La bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 648 : version 1.0.

Kerangal, Maylis de : *Naissance d'un pont*. Paris : Gallimard, verticales 2010.

Labbé, Mathilde : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/ baudelaire/ fleurs-mal/ propos-oeuvre>.

Larrat, Jean-Claude : Chamson et Malraux contre « uchronie ». Dans : *Présence d'André Malraux*. Printemps 2003. No. 3. Malraux et les essayistes des années 1920.

Leroy, Maxime : *Histoire des Idées sociales en France*. Paris : Éditions Gallimard 1954.

Londres, Albert : *Terre d'ébène*. Paris : Groupe DDB 2011. Quatrième couverture.

Mallarmé, Stéphane : *Poésies*. Paris : Gallimard, poésie 1992.

Malraux, André : *Les Noyers de l'Altenburg*. Préface de Marius-François Guyard. Paris : Éditions Gallimard 1997.

Mauriac François : *Le Sagouin*. Paris : Le Livre de Poche 1951.

Ovid : *Metamorphosen*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. 1994.

Ponge, Francis : *Pièces*. Paris : Gallimard, poésie 1962.

Proust, Marcel : *Du côté de chez Swann*. Paris : Éditions Gallimard 1954.

Reclus, Élisée : *Histoire d'un ruisseau*. Bibliothèque d'éducation et de récréation. Paris : J. Hetzel 1869.

Reverdy, Pierre : *Lettres à Jean Rousselot*. Mortemart : Rougerie 1973.

Reverdy, Pierre : *La Fonction poétique*. Dans : *Sable mouvant*. Paris : Gallimard, poésie 2003.

Rilke, Rainer Maria : *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1966.

Serres, Michel : *Jouvences sur Jules Verne*. Paris : Les Éditions de Minuit 1974.

Valéry, Paul : *Eupalinos ou L'Architecte*. Paris : Gallimard 1944.

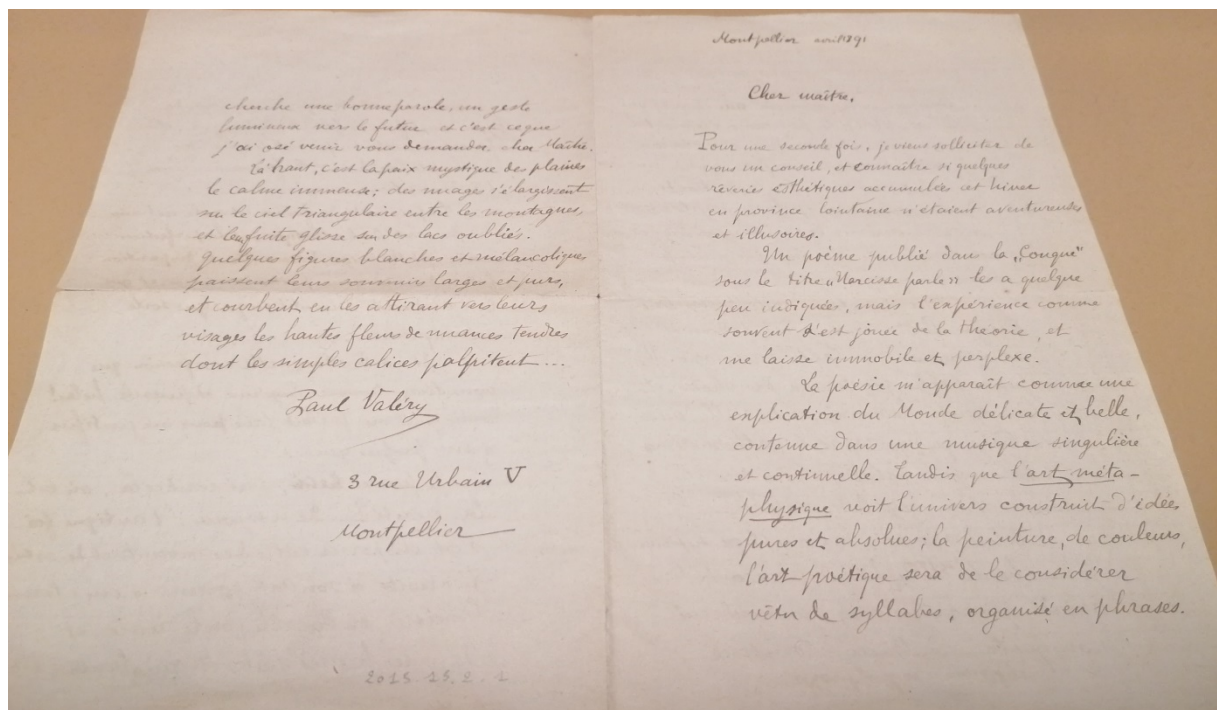
Verhaeren, Émile : La ville. Dans : *Les Villes tentaculaires*. Paris : Mercure de France 1920.

Vernant, Jean-Pierre : *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Gallimard, Folio 1989.

Verne, Jules : *L'île mystérieuse*. Dans : Bibliothèque d'éducation et de récréation J. Hetzel. Paris : Livre de poche 1982.

Voisin, Jean-Baptiste : De l'utopie à l'atopie : Jean Giono et le traitement de l'espace provençal. Dans Pierre Zoberman et Xavier Garnier (dir.) : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Paris : Presse Universitaire de Vincennes 2006.

Annexe



L'annexe qui suit résume de façon très condensée, pour chaque auteur étudié, l'enjeu de la thématique étudiée. Pour la présenter, j'ai demandé à un intellectuel français dont les conseils m'ont été très utiles pour constituer le corpus, d'exprimer sa réaction à la lecture de mon travail.

La société industrielle moderne présente le visage d'une efficience dominatrice du matériel, sanctifiée par le progrès qui en résulte. Mais ce visage est prompt à se lézarder, et déjà, à travers le chantier, cette domination rencontre son propre excès et l'incertitude de son but. Stade transitoire mais irréductible de l'édification, presque toujours aboutie mais toujours susceptible de ne pas aboutir, le chantier, réalité et symbole de l'opération seulement sanctifiée par l'oeuvre, est toujours comme un Memento Mori latent de l'absurde qui préside à ou derrière cette édification. Invention abandonnée, tel le train à coussin d'air, ou énormes réalisations condamnées en raison de leur coût humain comme les chantiers staliniens, le chantier ne porte pas en lui-même la garantie du gain civilisationnel dont il est un maillon indispensable.

C'est alors une des virtualités de la littérature dans la modernité, que d'accueillir cette ambivalence énigmatique, de l'exprimer, de donner à la percevoir, faute de la guérir. Face à une sorte de dictature de l'édification, indispensable appui de la civilisation, critiquée politiquement mais sans lendemain par l'idéologie de la décroissance, il se développe littérairement une contre-édification qui trouve ample matériau symbolique dans le chantier, mais lui impose tous les outils dont dispose le processus de représentation, avec bien sûr diverses altérations dont les formes sont bien connues de la science du langage, mais dont les mécanismes sont toujours prêts à se renouveler à l'épreuve des réalités qu'il traite.

D'où, et dans le simple champ littéraire français moderne, l'étonnante variété des stratégies où se trouve engagées les instances d'écriture. On peut tenter de les réduire sous la forme d'une anthologie, exposant brièvement pour chaque auteur les lignes principales de l'enjeu de la thématique du chantier dans l'oeuvre en question. Travail nécessairement incomplet, contestable, à réouvrir, et inévitablement injuste.

En effet on découvre, et cela concerne évidemment toute tentative pour expliquer une oeuvre écrite à partir d'un thème ou d'un point de vue, que l'effort d'interprétation selon cette perspective risque toujours de surestimer sa pertinence dans certains cas et de ne pas l'utiliser dans d'autres, parce qu'en apparence la présence de cette perspective est trop ténue.

Ainsi on observe que ce travail n'a pas intégré l'importance qu'a le thème du chantier pour aller au plus intime de Stendhal, à qui il permet d'exprimer la plus grande distance humoristique envers lui-même, quand il rappelle la confusion que sa mélomanie lui faisait opérer sur le mot "ciment" lorsqu'il entendait un mot paronyme dans un opéra italien, ou qu'il exprime pathétiquement l'impossibilité d'accéder véritablement à soi par la remémoration.

Précurseur de l'entrée de la thématique du chantier dans le roman, ce que son intérêt pour les mécanismes économiques favorise, l'auteur fondateur du réalisme littéraire trace d'emblée les enjeux de cette thématique, dans leur diversité, y compris sa dimension mémorielle.

Hugo, Victor (1802-1885)

L'accès à la représentation littéraire de couches sociales qui en étaient jusqu'ici largement écartées montre en creux le cheminement qui reste à opérer pour l'écriture littéraire afin d'accéder à la représentation du travail manuel.

Baudelaire, Charles (1821-1867)

L'écriture poétique saisit le vif du chantier dans sa matérialité pour renouveler le schème mélancolique et compassionnel séparateur du matériel et du spirituel, du masculin et du féminin, des dominants et dominés.

Verne, Jules (1828-1905)

L'allégeance d'un vaste projet d'écriture romanesque pédagogique au service du progrès technique rencontre à travers la thématique du chantier une forme de renversement subversif souterraine, qui manifeste le positionnement idéologique ambigu de l'auteur entre le positivisme et la pensée de Buffon.

Reclus, Elisée (1830-1905)

La thématique du chantier favorise particulièrement une conception historique gémellaire de l'humanité et de la nature, "L'homme est la nature prenant conscience d'elle-même" : elle permet en effet différents ponts ou réajustements entre domaine matériel et domaine moral selon qu'ils sont assignés à l'homme ou à la nature, tout autant que lui ouvrier et altruiste.

Verhaeren, Emile (1855-1916)

Une vision de la modernité qui en désagrège les composantes pour la dénoncer comme invivable. L'écriture poétique, avec sa puissance de condensation métaphorique, dispose ainsi de la thématique du chantier comme d'un acide soulignant les clivages sociaux.

Gide, André (1869-1951)

La longue activité de l'écrivain interagit avec sa participation aux mouvements littéraires de son temps, leur observation, et son intérêt soucieux pour les fractures sociales et politiques. Il dépeint ainsi les milieux littéraires post-symbolistes parisiens tout en participant au renouvellement de l'écriture narrative, et est un observateur aigu de l'ère soviétique et du

colonialisme en Afrique La présence de la thématique du chantier dans son œuvre manifeste ainsi la diversité de l'écrivain, symbolisme de l'activité intellectuelle ou réalité concrète des exactions coloniales.

Valéry, Paul (1871-1945)

L'hermétisme, l'exigence de la difficulté intellectuelle, ne sont pas appréhendés comme des risques de rupture. Le champ moderne du chantier est ainsi annexé par une refonte explicite de la rupture platonicienne qui injecte dans la figure de l'architecte la primauté de la pensée sur la matière.

Apollinaire, Guillaume (1880-1918)

A rebours tout autant de Baudelaire que de Verhaeren, l'urbanisation, domaine clé d'intervention du chantier, suscite une adhésion de l'écriture poétique, soit un enthousiasme de la modernité, libératrice de tout le poids du monde ancien. Mais ceci entraîne une revisite du tourbillon des valeurs dans lequel le poète est engagé, comme ses contemporains, qui n'évite pas les effets de la nostalgie.

Londres, Albert (1884-1932)

La restitution des matériaux d'observation collectés par l'investigation du reportage, particulièrement pour le chantier colonial, s'appuie sur des procédés littéraires, de l'organisation dramatique du récit à l'emploi de figures poétiques.

Cendrars, Blaise (1887-1961)

L'œuvre littéraire de Cendrars concerne la poésie et l'écriture romanesque, les deux ayant une dominante auto-fictive. La traversée du 20ème siècle dont l'œuvre témoigne par ailleurs se partage entre l'expérience cosmopolite et une observation critique du champs artistique, littéraire et picturale en France. La thématique du chantier se trouve éclaté entre ces différents composants.

Reverdy, Pierre (1889-1960)

Le réel étant avant tout menaçant, et la poésie un espace où conjurer l'écrasement qui peut en résulter, la symbolique de l'efficacité se déplace du champ sémantique offert par l'univers matériel du chantier pour représenter selon une méta-poétique l'écriture poétique elle-même.

Genevoix, Maurice (1890-1980)

L'expérience de la Première Guerre mondiale aborde avec une forte authenticité le thème de la rencontre entre classes sociales dont elle a été l'occasion pour l'auteur, alors officier

intellectuel, confronté à l'efficacité des soldats ouvriers et au constat de sa propre incompétence manuelle.

Giono, Jean (1895-1970)

Auteur d'origine provençale dont l'accès à l'écriture et à la publication font suite à l'expérience de la Première Guerre mondiale. Son œuvre tout en restant inscrite dans l'espace provençal, dans sa quasi-intégralité, traverse des mutations radicales concernant la représentation des valeurs morales qu'elle véhicule. Les occurrences de la thématique du chantier dans des textes significatifs de ces différentes phases constituent des repères particulièrement intéressants pour ces mutations.

Eluard, Paul (1895-1952)

L'extension du symbolique ouverte par les pratiques d'écriture surréalistes permet de sonder le champ d'associations dont est porteuse la thématique du chantier. Celle-ci advient ainsi à s'inscrire dans le texte par son négatif, le chantier que la misère interdit d'entreprendre.

Aragon, Louis (1897-1982)

La désillusion concernant l'engagement communiste trouve dans le chantier, symbole délibéré de l'ère soviétique, le matériau sémantique le plus adéquat pour une écriture poétique qui, parallèlement, réexalte la figure du poète maudit.

Dabit, Eugène (1898-1936)

L'écrivain prolétaire aux prises avec les exigences idéologiques et esthétiques des intellectuels dominant le champ éditorial, pour faire aboutir l'expression de son expérience de la première guerre en tant qu'ouvrier soldat.

Guilloux, Louis (1899-1980)

Dans une œuvre tardive, la remise en question de l'orientation de l'écriture romanesque en sympathie avec les luttes sociales sollicite le thème du chantier en parallèle avec un emprunt aux techniques d'écriture du Nouveau roman.

Ponge, Francis (1899-1988)

Le parti pris des choses, son ambivalence ironique et énigmatique, trouvent en plusieurs poèmes un terrain de jeu symbolique virtuose dans la thématique du chantier, qui fait s'adosser l'un à ou l'un contre l'autre l'univers de l'action et de la vie matérielles, et les mythes intellectualisés.

Chamson, André (1900-1983)

Pionnier de la reconnaissance littéraire de l'univers du chantier. Cette aventure scripturale s'expose au risque d'une double impasse : la représentation authentique de la technicité et l'investigation des mentalités.

Malraux, André (1901-1976)

Figure marquante de la vie culturelle française au 20ème siècle, singularisée par la succession de sa période d'écriture romanesque et celle de son investissement politique gaulliste. Le clivage de ces deux carrières correspond au positionnement critique par rapport au champ intellectuel. La thématique du chantier joue ainsi un rôle crucial et très complexe où se réfléchissent les composantes de la pensée de Malraux.

Follain, Jean (1903-1971)

Une œuvre écrite essentiellement après la seconde guerre peu liée aux mouvements littéraires marquants de son époque. Cet à-côté se retrouve dans la place singulière de la thématique du chantier. Observation de la présence matérielle et condensation parfois saisissante des éléments symboliques dont l'enjeu mémoriel.

Boulle, Pierre (1912-1994)

L'avancée que paraît constituer l'entrée dans le récit romanesque de la thématique du chantier se heurte à l'idéologie raciale et xénophobe que cette entrée alimente.

Duras, Marguerite (1914-1996)

Étayée en partie sur les courants successifs de la littérature américaine encadrant la Seconde Guerre mondiale, l'écriture romanesque, dans ses différentes phases, emprunte à différents tons présents chez les auteurs américains contemporains, du réalisme de Caldwell au traitement du personnage, partiellement aveugle au monde qui l'entoure, selon Faulkner et Bellow.

Butor, Michel (1926-2016)

Le tissage ambitieux de l'innovation romanesque, de la fascination pour l'esthétique, et d'un réalisme de la société française d'après la seconde guerre mondiale révèle ses points lâches aux entrées de la thématique du chantier dans le texte.