

L'ENTREPRISE

AU MIROIR DE TROIS ROMANS FRANÇAIS CONTEMPORAINS :

La Boîte de François Salvaing,
Central de Thierry Beinstingel,
La question humaine de François Emmanuel¹.

La « fabrique » ou l'usine n'ont jamais été absentes de l'univers romanesque français, et cela dès l'orée du XIX^e siècle, siècle de la révolution industrielle. De l'atelier du père Sorel, à peine esquissé (*le Rouge et le Noir*), aux lieux de travail zoliens, abondamment décrits, personnages à part entière (la Mine, le Grand Magasin), tout se passe donc comme si les individus ou les groupes humains socialement inférieurs accédaient progressivement à l'histoire et à la littérature, faisant éclater les formes littéraires classiques. Le roman, bien sûr, ne pouvait que se prêter à cette évolution, grâce à son ampleur et sa souplesse intrinsèques. Cependant, si le récit zolien est ici un point d'aboutissement, il faut souligner combien il est sous-tendu par un conflit : entre la volonté de montrer « ce qui est » et le « catéchisme social », il donne un point de vue double sur l'histoire, un savoir et une idéologie. Plus qu'un « roman de

l'entreprise », c'est bien d'un roman de la condition ouvrière, d'un « roman ouvrier » qu'il faut ici parler ; cependant, les mineurs ne conçoivent pas encore leur situation réelle dans la société et dans l'histoire, et ne s'en forment qu'une représentation mythique, marquée par les réseaux symboliques et fantasmatiques tissés par le romancier. Le XX^e siècle verra cohabiter, à travers les romans, les idéologies et leur propre mort : si le « roman engagé » occupe le paysage littéraire du XX^e siècle, au moins jusque dans les années 1970², il cohabite avec d'autres avatars, qui rendent désormais compte des brisures de l'Histoire : qu'il soit « nouveau » ou non, le roman ne veut ni ne peut plus construire, reconstruire ou démontrer, mais détruire ; il ne veut ni ne peut plus laisser à l'individu de domaine propre, le personnage (à l'image de la personne) étant peu à peu devenu suspect. La forme romanesque se fait donc encore plus

qu'avant le « reflet d'un monde disloqué », selon le mot célèbre de Lukacs. Le « roman engagé », le « roman ouvrier », le « roman de la condition ouvrière » ont-ils donc encore leur place aujourd'hui ? Que vaut le « roman du travail », alors même qu'il est question de la « mort du travail » ? Il n'est sans doute pas indifférent, pour l'historien de la culture et de l'édition contemporaine, que deux des plus gros succès de librairie de ces dernières années (relayés abondamment par l'ensemble des *media*) aient été des romans qui se plaçaient résolument « au cœur de l'entreprise »³. La critique étant prompte à classer, on a même pu trouver dans une revue commerciale récente⁴, l'expression « roman d'entreprise », comme s'il y avait désormais, à côté des « sciences d'entreprise », de la « culture d'entreprise », un genre romanesque codifié et clairement identifiable. Pour donner corps à cette intuition, trois titres ont

1. En 2000-2001, le Service des Bibliothèques (S.C.D.) de l'Université de Toulouse 1 a organisé, en collaboration avec la *Maison des Écrivains*, une série de conférences/rencontres, « Écrire l'entreprise ». Cet article reprend, pour partie, le travail préparatoire de ce cycle.

2. Entre autres exemples, de facture très différente : 325.000 francs de Roger Vailland (1955), *Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli (1967).

3. Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements* (Paris : Albin Michel, 1999) ; Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (Paris : Nadeau, 1994).

4. *Epok*, revue de la FNAC, novembre 2000. Cette revue constitue assurément un excellent sujet d'analyse pour le sociologue ou le « mythologue » moderne.

été choisis ici, présentés non pas à l'aide de grands thèmes, mais l'un après l'autre. D'un roman à l'autre, avec plus ou moins de force, l'entreprise est montrée comme l'image de la société tout entière et ses employés comme une certaine image de l'« humaine condition », alors même que prévaut partout une inquiétante et radicale déshumanisation ; un des points de rencontre pourrait donc être une forte visée allégorique (à ce titre, on pourra certainement lire dans la présentation successive une gradation, d'un roman inscrit volontairement dans une tradition réaliste à un récit à valeur d'apologue). Par ailleurs, on est frappé, dans les trois œuvres, par l'interrogation sur le sens, qu'il soit sens de la vie, sens de l'action ou sens de l'Histoire, le plus souvent pour en montrer l'absence : ainsi, les trois romans, chacun à leur manière, veulent énoncer clairement une triple mort : celle des idéologies, de la morale et de Dieu. Il y a là, sans doute, un piège fascinant tendu au lecteur : faire de l'entreprise un univers romanesque, la faire « accéder à » la littérature, n'est en rien un avatar supplémentaire de l'optique réaliste qui voit le jour au XIX^e siècle, une « avancée » de la « littérature du réel », même si les œuvres veulent le laisser entendre ; ce qui est avant tout montré, c'est un malaise destructeur, existentiel, qui dépasse largement le monde de l'entreprise. On pourra sortir ici du champ littéraire, et mettre les romans en perspective avec le travail psychothérapeutique mené sur l'entreprise, qui suscite, depuis quelques années, débats, décisions publiques et législatives ou films⁵ : c'est, bien évidemment, en écho au *Malaise dans la civilisation* de Freud que Marie-France Hirigoyen a titré son dernier essai, *Malaise dans le travail*⁶.

Entreprise et destinée moderne : *La Boîte, de François Salvaing*⁷

À la fin du siècle dernier, pendant les « années Mitterrand », ce récit, ravageur autant dans son humour que dans son désenchantement, retrace la carrière de Patrick Bardeilhan, jeune « cadre dynamique » promu RRH puis DRH, au sein d'une entreprise, *La Boîte Goubert* qui, mondialisation oblige, deviendra à la fin *La Boîte Bottle and Cans*. Se fondant avec l'arrière-plan historique omniprésent, qu'il soit politique ou économique (on retrouve, scrupuleusement notés, les petits et grands événements français ou étrangers de cette époque), cette ascension sera minée par l'irrésolution et les contradictions de son héros, tiraillé entre son ambition professionnelle et les vagues convictions de gauche que sa famille lui a léguées. Elle sera surtout brisée net par un enlèvement, inattendu, dérisoire et dramatique⁸ : cette péripétie à la fois sordide et empreinte d'une grandeur toute tragique se veut le signe même de l'impuissance du héros, et transforme a posteriori la vie de cet « homme sans qualités » en destin déjà écrit⁹. Marqué, stigmatisé par cette mésaventure, Patrick Bardeilhan, pris d'une inexorable dépression, n'aura plus d'autre issue que de mourir ; cette mort emblématique a plus valeur de question que de réponse et ne donne pas de clef ultime au sens de l'œuvre : est-elle un accident ou un suicide (les fins, symboliquement contraires, d'un Robert Maxwell et d'un Pierre Bérégovoy semblant ici à l'horizon du texte) ? Est-elle l'expression ultime d'une irrésolution, d'une destinée subie plutôt que menée, ou la conséquence d'un ressaisissement, d'une réaction devant le néant de cette exis-

tence, toute vouée au matérialisme désenchanté, aux apparences, à l'égoïsme ?

Comme pour *La Nuda*, un autre roman de F. Salvaing, qui, par l'époque choisie, le personnage central et la philosophie de l'Histoire qui le sous-tendait, se rattachait à la pensée de Chateaubriand, il est frappant, d'emblée, de voir combien l'auteur veut inscrire *La Boîte* dans une tradition littéraire classique, des grands archétypes de la *Comédie humaine* au réalisme ironique des romans flaubertiens, marqués par la mise à distance et un scepticisme historique implacable. Mais cette facture classique fonctionne véritablement comme un leurre, car le roman est résolument un roman « de notre temps » : il a fait siennes, plus ou moins consciemment, les brisures de l'Histoire et des idéologies modernes, et leurs répercussions sur ce qui fonde, aujourd'hui, notre vision de la politique, de la société, des champs de l'activité humaine, jusqu'à la condition humaine elle-même.

Balzac et, surtout Flaubert comme « pré-textes » ? On ne saurait nier, en effet, tout ce qui rattache notre héros à la grande tradition du roman « réaliste », où rien n'est laissé à l'arbitraire : en tout, Bardeilhan est déterminé, *motivé* que ce soit par son milieu social, son hérédité familiale (fils d'enseignants « petits-bourgeois » et libres penseurs), par son époque, par sa vie intérieure (ou l'absence de celle-ci). Ses ascendants littéraires le rattachent profondément à la même lignée romanesque, et le « En avant la pampa ! » prononcé devant le désert breton à « conquérir » fait de lui, bien sûr, la réincarnation grimaçante du « À nous deux Paris ! » du Rastignac de Balzac. Cette *motivation* touche même son « état civil », par essence arbitrai-

5. Fait extrêmement rare en France pour un essai, *Le harcèlement moral* de Marie-France Hirigoyen s'est vendu à plus de 400.000 exemplaires en moins de deux ans. Il est à l'origine d'une loi, adoptée définitivement au printemps 2001 et intégrée au Code du Travail ; les phénomènes qu'il analyse sont montrés, sur le mode fictionnel, dans le film *Trois Huit* de Philippe Le Guay (2001).

6. Paris : Syros, 2001.

7. Paris : Fayard, 1998.

8. Bardeilhan est enlevé par un très jeune adolescent, le fils d'un ouvrier mis au chômage par le plan de licenciement que, quelques années auparavant, Bardeilhan avait piloté. A plusieurs reprises, Bardeilhan pourrait neutraliser son ravisseur, mais il n'en fait rien, comme abattu. A la faveur d'une intervention médiatico-policrière spectaculaire, autour de la maison dans laquelle le ravisseur et son otage se sont retranchés, l'adolescent est stupidement abattu par les forces de l'ordre.

9. Dès les premières pages, le personnage choisit les musiques qu'il aimerait entendre jouées à son enterrement.

re ; comme Rastignac, Bovary ou Saccard, le nom même de Patrick Bardeilhan doit *faire sens*, sur le mode ironique et parodique. En effet, on peut lire dans Bardeilhan, outre l'effet de réel méridional, comme une forme dévoyée, antiphrastique, du Pardailhan de Zévaco : Patrick se verrait bien en héros chevaleresque, doté du panache des romans de cape et d'épée, mais il en est l'exact contraire, n'est qu'un « suiviste », un homme « sans brio » qui conquiert la femme la plus laide qui soit ! On peut lire aussi dans « Patrick » (« pas-trique »¹⁰) l'image d'une sexualité ridicule, ou de très faible rendement ; à plusieurs reprises, le Bardeilhan est décrit comme un « éternel puceau », et son bateau s'appelle « Désir », pour rappeler ironiquement qu'il n'est peut-être qu'un homme sans désir. On peut voir aussi dans cet avatar ridicule de Pardailhan l'image même de sa « carrière » : cet homme se voulait un « battant » généreux mais, devant gérer des licenciements et des fusions sordides, il finira avec un surnom peu glorieux : « l'Extincteur ». La contiguïté propre à l'esthétique réaliste est poussée plus loin : l'individu Bardeilhan se fond avec l'entreprise qui l'emploie, et, finalement, avec son époque elle-même ; peu à peu, le roman installe une parfaite porosité entre l'individuel et le collectif, le dehors et le dedans. L'individu, l'entreprise et la société se construisent en miroirs réfléchissants et se lisent par jeux d'échos. « Suiviste » en tout, qu'il s'agisse des goûts vestimentaires, alimentaires, ou de mai 68, le personnage n'est structuré que par des modes et des clichés, et l'on retrouve ici le travail sur les truismes, omniprésent dans le roman ironique, de Flaubert aux *Choses* de Perec : cet homme « s'exalte de métaphores de 4 sous », « les clichés accourent à lui » ; bref, il « se paye » de mots : « à cette époque, il aime les phrases, l'avenir, fait de syndicats puissants. Il s'essayait au lyrisme, sur les questions de l'harmonie sociale, des apports des communautés, de l'horizon européen. »

Quant à la première rencontre amoureuse, elle se clôt, dans la bouche de celle qui devrait être séduite, par un ridicule et emblématique : « Vous alors, pour dire des banalités... » Le cliché, varié à l'infini, n'est que le triste cache-misère du néant, « le vertige du vide », et il affecte tout le « personnel » du roman ; il affecte aussi l'entreprise elle-même : cette dernière adore les séminaires et les « groupes de discussion », les expressions toutes faites, et la transparence à laquelle aspire son bâtiment, tout de vitres, n'est là aussi que pour dire le vide.

La dépossession de soi va de pair avec la déshumanisation qui est à l'œuvre dans l'entreprise : l'homme se fait bête, les rapports humains ne sont que rapports de domination, marqués par des métaphores tératologiques et zoologiques. Le DRH se livre à des « séances de dressage », les prédateurs peuvent devenir proies ; on ne rencontre pas des hommes mais des « assemblées de loups », des cobras à « l'inéluctable morsure », des « bouledogues », des oiseaux de nuit, des échassiers. Et les sphères publique et privée sont ici contiguës, l'homme « intime », en fait privé de vie intérieure, ne pouvant se défaire de l'homme social : Patrick et sa femme vivent en associés plus qu'en époux, s'essayent à des rapports de domination où l'homme, qui se croit mâle, ne sera qu'un « mannequin pour after-shave et lotions capillaires », et toujours dominé. Avec l'adage « Qui ne mange pas sera mangé », qui pourrait être inscrit au fronton de l'entreprise, on se rapproche des fantasmagories humano-animales d'un Jérôme Bosch, avec la même portée morale (songeons au tableau : *Les gros poissons mangent les petits*). On mesure donc combien le romancier se double d'un moraliste, un moraliste particulièrement pessimiste, tant ce roman, à l'image de la saynète placée au frontispice des *Maximes* de La Rochefoucauld, s'attache à arracher les masques, dénon-

cer la comédie des apparences, que ce soit dans la vie de l'entreprise ou des individus eux-mêmes. Mais si, derrière les motivations humaines, La Rochefoucauld démasquait toujours l'amour-propre, le travail de dévoilement, ici, ne montre que le néant (on citera l'épisode où Bardeilhan répète, dans un enivrement insensé, le truisme : « zéro défaut »). On s'attachera ici à la polysémie de la *Boîte*, à la fois titre et nom de l'entreprise. La Boîte, telle qu'elle apparaît ici, est bien la métonymie de l'entreprise elle-même (comme on parle d'une « boîte privée ») mais aussi un contenant privé de contenu car, pour parodier un slogan publicitaire ancien, « l'important » n'est plus, désormais, « ce qu'il y a dans la boîte », mais la boîte elle-même. Le roman fait de la boîte plus le symbole du *vide* que du *plein*, et cette coquille est vide, à l'image même de l'époque (la victoire « historique » de Mitterrand se réduit à un « pot » payé par le héros !). La Boîte, c'est enfin, par la métaphore du cercueil, l'image de la mort, et l'on retiendra ici la mésaventure tragi-comique d'un employé à deux doigts de se faire « mettre en boîte », menacé d'être broyé par la machine d'emballage. Si, pour Bardeilhan comme pour les autres personnages, l'apparence précède l'essence ou en tient lieu, c'est en fait le lot de l'entreprise elle-même, de ses hommes et de ses femmes ; tout le monde, tel Bardeilhan, « parle comme dans le poste », le poste de télévision. La nocivité de ce médium mine l'homme, la société et l'Histoire, la petite comme la grande : pour celle du héros, on rappellera que l'enlèvement final ne serait rien sans la télévision ; quant à la « grande » Histoire, tous les événements qui jalonnent le roman ne sont le plus souvent que des images télévisuelles, et quand Bardeilhan rencontrera enfin, « en chair et en os », un acteur de l'Histoire (un collaborateur de Mendès France), celui-ci ne tiendra que des propos banals et dignes d'un vieillard gâteux. Le jeu de masques, la primauté de l'apparence pour l'indivi-

10. Le jeu de mots est clairement suggéré par un des personnages, p. 77.

du, l'entreprise et la société elle-même, ne peuvent cacher l'absence radicale de sens : à l'image de l'Histoire, la vie de Bardeilhan n'a pas de sens, et le sens de l'œuvre est bien là. L'entreprise croit se fonder sur des « valeurs », l'employé croit que son « plan de carrière » a un sens, mais l'image que l'on retiendra, une fois le livre refermé, est bien celle d'un homme seul, en proie à la déréliction et privé d'une transcendance qui le dépasse. On pourra s'étonner de cette tonalité sacrée chez un auteur marqué par le communisme ; or, il est fascinant d'observer combien ce roman est tarauté par le sacré, caché mais omniprésent. Né de parents enseignants, athées ou agnostiques, Bardeilhan n'est en rien, certes, prédestiné aux affres mystiques : de la Place de l'Eglise, il ne veut retenir que la Pâtisserie ! Pourtant, la dimension sacrée est bien présente, même si c'est avant tout sur le mode parodique : dans sa carrière, Bardeilhan connaît « le baptême du feu », reçoit la « bénédiction d'un supérieur », « chuchote devant le bureau du Directeur comme à l'Eglise », parle de « terre promise » ou de « Nouvelle Vision » comme on parle, à l'église, de « Nouvelle alliance », ne se sépare plus d'un petit carnet professionnel qui est décrit comme un « bréviaire » ; le DRH s'appelle « Lévêque », et les entreprises, comme ses agents, ne cessent de « se convertir » aux modes « managériales » du moment. Pourtant, le truisme est ici un autre masque et signe un manque : le roman se clôt sur une inquiétude essentielle, l'angoisse de l'homme privé de sens.

L'entreprise, de l'inhumain à l'humain : *Central*, de Thierry Beinstingel

On reconnaît aisément dans *Central*¹¹ tout ce qui constitue l'univers d'une « grande entreprise de communication » : ses différentes composantes

spatiales (le grand Central, les petits centraux de campagne, la Direction), son histoire propre, qui, du « technique » au « commercial », a transformé le « Service du personnel » en « Direction des Ressources humaines », histoire elle-même prise dans l'Histoire ; ses hommes enfin, de la femme de ménage au Directeur. L'on reconnaît aussi tout ce qui en constitue le fonctionnement quotidien : tâches techniques, réunions, séminaires, crises, travail et pauses, action et inaction. L'on reconnaît, enfin, les différentes étapes d'une carrière, celle d'un employé comme les autres : neuf ans de « Central », passage à la Direction, aujourd'hui promotion de l'Internet. Mais gardons-nous d'emblée d'une quelconque identification au réel, celle-là même qui tue l'œuvre avant de la laisser exister : *Central* rappelle explicitement que le roman ne « (fait) pas du journalisme », ni ne donne de « photographie » de la réalité, mais fait advenir une réalité autre.

Roman de l'effacement, de la volonté de « rester éveillé » (c'est ainsi qu'il faut interpréter le *leitmotiv* de l'insomnie, ces obsédantes « nuits de dimanche à lundi », qui ouvrent presque chacun des 21 chapitres), *Central* s'attache à montrer la déshumanisation qui est à l'œuvre dans une entreprise pourtant moderne (si ce n'est « modèle »). Celle-ci est décrite comme un Moloch dévorant à la « bouche pleine », et il est manifeste que l'aliénation, comme consubstantielle au travail, transcende l'Histoire malgré les prétendus progrès : les « esclaves et les négriers » n'ont pas disparu, et il est bien vivant, « ce travail à la chaîne d'un nouveau genre, et guère plus reluisant que les premières lignes crasseuses ayant produit la Ford T au début du siècle ». Le roman est ainsi sous-tendu par les réseaux métaphoriques de la dévoration et de la tétatologie (« un monstre [faisant] de nous des monstres »), de même que

par celui de l'incarcération, aux consonances fortement kafkaïennes, une incarcération à laquelle le narrateur doit coûte que coûte échapper (« Peut-être n'avoir vécu toutes ces années au Central pour n'en retenir que ces évasions »). Labyrinthe, dans les premiers chapitres, l'entreprise est plus loin « geôle », théâtre d'ombres où l'on meurt à soi-même : « ombre morte, n'accrochant rien, traînée comme un chiffon, tuée dans l'abandon du lieu » ; mort à laquelle l'image récurrente de la mutilation n'est pas étrangère, quelles que soient ses formes : « scie circulaire », « guillotine », obsédants « tranchants ». Au-delà de la privation de nom (symboliquement aucun personnage n'est nommé, ni même les lieux), le motif majeur de l'aliénation est certainement la « Description d'emploi » : grille d'explicitation, anonyme et jargonnante, lourde de mensonges, de non-dits et porteuse d'une langue dérisoirement fictive, elle est un gaufrier monstrueux dans lequel l'ensemble du personnel doit passer, un texte ici fondateur dont le roman veut dire et redire, coûte que coûte, la scandaleuse absurdité. Ce texte, que l'acte romanesque pose comme « prétexte », donne toute sa justification à l'utilisation d'un procédé grammatical, d'une *forme-sens* (utilisée, ici, avec une virtuosité réelle mais discrète) : en effet, « entreprise qui n'eut jamais d'exemple », le roman met tout en œuvre pour éliminer autant que faire se peut les marques grammaticales de la personne (« jurer d'écrire un jour avec la même puissance des verbes sans sujet »), au bénéfice de l'infinitif, des formes participiales des verbes et des phrases nominales. On peut voir dans la narration à la deuxième personne, telle qu'elle a été pratiquée par Butor dans la *Modification*, un jeu sur les relations narrateur / personnage et, surtout, narrateur / narrataire : dans un même mouvement, le narrataire est placé au centre du récit, mais immédiatement mis à distance, car le « tu »

11. Paris : Fayard, 2000. Ce premier roman a obtenu de la critique un accueil très favorable (un panorama exhaustif des articles de presse est consultable sur le site Internet de l'auteur : <http://perso.wanadoo.fr/tb/beinstingel.htm>).

du personnage ne peut être le « tu » du lecteur. Ici, la dépersonnalisation est une *forme* qui acquiert une tout autre signification : elle ne porte pas sur l'essence du romanesque et les relations narratives, mais se veut existentielle.

Si l'entreprise est prison (« neuf ans de Central », cela sonne comme « neuf ans de Centrale »), il faut donc « écrire pour (soi), s'évader », seul moyen aussi de retrouver les autres, de leur redonner vie, « faire l'inventaire de la trace des hommes », « vous, ces humains, tout simplement mes semblables, et non des choses de l'entreprise ». Parallèlement, il convient d'aller au-delà des apparences (« dépasser le stade de l'apparence du monde »), une quête que l'on dirait consubstantielle au genre romanesque lui-même ; il convient pareillement de questionner et de mettre inlassablement en doute la tyrannie de ce qui est : ainsi faut-il lire les nombreuses questions qui scandent le texte (« À quoi bon cette mascarade ? », « Pourquoi la naissance et pourquoi la vie et pourquoi la mort ? »). On ne s'étonnera pas que cette quête du sens acquière finalement une dimension théologique : si celui qui examine l'entreprise est désormais un homme sans idéologie, c'est aussi un homme sans transcendance, qui ne peut comprendre « ce qui fait marcher la machine ». L'entreprise « mise en forme » utilise, certes, cette absence pour générer une fausse religion, comme l'atteste le lexique récurrent du sacré (« rituels », « pèlerinages », « reliques », « apôtres », « prophètes »...); cependant, le travail du roman consiste justement à mettre en lumière cette falsification, cette « superstition », et à montrer que les questions demeurent nécessairement sans réponse : « être mangé. Par qui ? Par l'entreprise ? Le capital ? Et derrière les ficelles, qui ? Mais qui donnant les ordres ? ».

Si l'entreprise décrite dans *Central* est entièrement vouée à la transmission de mots (ces mots infinis, innom-

brables, qui transitent par le téléphone ou l'Internet), l'entreprise que reconstruit la fiction est elle-même faite d'histoires, faites de mots, « monde de parole », « texte à lire ». Deux phrases de *Central* semblent se répondre ici : d'une part, l'entreprise génère ses « acte(s) littéraires », sa propre « littérature, soumise à des règles induites (...) mais littérature quand même » ; d'autre part, cette question : « Comment une entreprise inadaptée à la littérature peut-elle ainsi fabriquer une telle puissance de mots ? ». *Central* est donc aussi une méditation profonde sur le pouvoir et l'utilisation du verbe : avant tout une réflexion sur le dévoiement des mots, mais aussi leur pouvoir positif, pouvoir de revivification, de récréation. Il y a des mots légers « solubles dans l'air » (écho à Verlaine), comme des mots lourds ; il y a en eux une part fondamentalement négative et positive que le roman veut dévoiler. Les mots sont partout dans l'entreprise et celle-ci, à travers ses notes de service, sa phraséologie, ses jargons « inimitables » ou « psycho-hermétiques », ses « phrases insipides » ou « mielleuses » (« le sucre des mots choisis »), se nourrit de mots. L'Internet et la communication ? De « grands mots, lâches et lâchés ». L'entreprise s'est donc elle-même mise au service du dévoiement des mots, symbole à elle seule d'une communauté humaine qui ressasse l'antienne « société d'information et de communication », sans mesurer son désarroi beckettien : « Des mots de plus en plus légers circulant par milliers dans l'air ou dans les fils de cuivre. Moins de réflexion, parler pour ne rien dire ». De surcroît, le prétendu contre-pouvoir syndical répond à la phraséologie de l'entreprise par les mêmes mots dévoyés : le roman se doit donc de chasser et de dénoncer avec vigueur les truismes (« ne pas se laisser faire, halte à la casse ! »), ces mots vidés de leur sens et de leur poids, « outragés », « tournés et retournés comme des chaussettes ». « Mort aux mots », crie-t-on, au centre du roman !

« Oublier les mots », pour les retrouver ! Aux mots vidés, perdus, il faut opposer les mots magiques : « se souvenir des mots magiques : nourrice pour apporter le gasoil au moteur, cour anglaise, sorte de trappe grillagée permettant le démenagement du groupe ou des batteries. Nourrice, cour anglaise. Nourrice anglaise, cour de jeux. Tendre vocabulaire. Rêver dans ce monde de boulot. » « Rêver », « rêve » : voilà deux mots qui, avec « imagination » et « imaginer », scandent le roman. Ainsi, comme du Rien peut naître le Tout (une autre opposition structurante du roman), la poésie peut naître du quotidien, ce presque rien, « friselis d'ennui ou de mélancolie, mais tellement vital ». Lors d'une exposition sur l'histoire du téléphone apparaissent quelques auteurs, romanciers ou poètes, qui ont évoqué le téléphone et sa magie : tout particulièrement Proust, Rimbaud, Ponge. Trois noms incongrus ici ? Non : ils sont comme autant de « clefs » pour lire l'œuvre. Si le roman est, à sa manière, travaillé par une « recherche du temps perdu » d'un nouveau genre (la scrutation du temps est omniprésente : « pouvoir regarder la fuite du temps », « examiner la substance après le goutte à goutte des secondes »), on mesure aussi combien, dans un superbe paradoxe, la vision d'un « réel trop réel » est taradée par la poésie. Écrire, c'est « [se] rapetisser » mais aussi « laisser les mots [se] grandir », les rendre « solubles dans l'air », partir avec des « semelles de vent » à la recherche de « l'illumination » (échos rimbaldiens, bien sûr) ; écrire, c'est se tenir coûte que coûte dans l'étonnement : « étonnement de découvrir cette sorte d'aliénation de l'esprit, entièrement vouée à la normalité des choses, au respect des lieux et des virtualités ». L'étonnement est la posture du philosophe, mais aussi du poète, qui seul peut approcher le Tout, ou unir les contraires. Dans cette double exploration, des mots et de l'entreprise, on peut donc ressentir simultanément la « colère et la tendresse ». Colère et tendresse : sans doute les deux tonalités dominantes du roman, une fois le volume refermé.

L'entreprise au risque de la parabole : La question humaine de François Emmanuel

La question humaine, de François Emmanuel¹², sans susciter de tohu-bohu médiatique, a été sans doute l'un des livres les plus marquants de l'année littéraire 2000. Malgré un titre apparemment énigmatique, ce récit (*récit* et non *roman* : la distinction est importante, on le verra) se place d'emblée au cœur d'une entreprise, de sa vie et de ses hommes ; obsédant et implacable, il plonge le lecteur, à l'instar de son propre Narrateur, dans un « malaise profond » qui le poursuit jusque dans la nuit, comme telles phrases obsessionnelles de Schubert : le *Leiermann*, qui clôt le *Voyage d'Hiver*, la formule hallucinée du scherzo de l'ultime quatuor, ou le thème central de la *Jeune Fille et la Mort* (quatuor qui apparaît d'ailleurs dans le récit lui-même). Marqué d'une « inquiétante étrangeté » (*l'Unheimliche* de Freud), entre non-dit et innommable, tout se passe comme si ce récit, par ailleurs, se donnait la musique comme horizon paradoxal, se voulait à l'image de la musique elle-même, signifiant sans signifié, « mouvement sans rien qui change » (Bergson).

Certains critiques ont parlé, ici, de « thriller d'entreprise », voire de « thriller métaphysique ». En France, dans une ville indéterminée du Nord-Est, dans un temps vague à dessein (années 70 ou 80), un psychologue, employé dans la filiale française d'une entreprise allemande, accepte de prendre en charge une enquête qui a pour but de prouver que le directeur général, Mathias Jüst, un homme austère et secret, n'a pas toute sa tête. Cette mission bizarre lui est discrètement confiée par le directeur adjoint, Karl Rose, allemand lui aussi, qui a tout du « jeune loup », séduisant mais non moins « tueur ». On soupçonne alors un

conflit de pouvoir, une banale rivalité d'ambition et, au-delà, une illustration de la notion de « harcèlement moral ». En découvrant des lettres anonymes adressées à Jüst dans le but de le détruire, le psychologue va, *nolens volens*, faire remonter à la mémoire un terrible passé, dévoilement de « parts maudites » qui dépasse largement sa mission, les trois hommes qu'il côtoie ayant tous partie liée avec l'Holocauste :

- Mathias Jüst, le directeur général, serait (les conditionnels sont ici très importants) le fils d'un technicien ayant amélioré, pendant le III^e Reich, le rendement de camions transformés en chambre à gaz (une note technique du 5 juin 1942, insoutenable, donnée *in extenso*, est la pierre angulaire du récit, emblématiquement retranscrite au centre même du récit, là où tout bascule, où, comme le Narrateur le dit lui-même, « tout prend une autre tournure »¹³) ;

- le directeur adjoint serait un des enfants sélectionnés par l'eugénisme nazi, le *Lebensborn* de Himmler, et s'appellerait Kraus et non Rose ;

- Arie Neumann, enfin, celui qui se révélera, dans la deuxième partie du récit, comme l'expéditeur des lettres anonymes (personnage auquel la critique, bizarrement, ne s'est pas attachée), serait Juif et tout porte à croire, si l'on se réfère aux visions hallucinées qu'il décrit au Narrateur, qu'il n'a pu qu'être confronté à l'horreur génocidaire. Alors que le directeur lui-même sombre lentement dans la folie, le Narrateur est happé par une mémoire obsessionnelle et lentement destructrice ; s'installe alors un parallèle effrayant (non pas sous la forme d'une comparaison, mais d'une étrange métaphore, voire d'une parabole) entre ce qu'est l'entreprise et l'œuvre de mort mise en place par le III^e Reich. Il ne trouvera son salut mental que dans la fuite (il ne peut que se réjouir d'être licencié), s'occupant finalement, au moment où le récit est écrit, d'enfants autistes, et se tenant, désormais, aux « marges du monde ».

Quelle est, dans un premier temps, l'image de l'entreprise, l'entreprise « mise en forme » construite par le récit ? Ici – et l'on mesure à quel point la forme fait sens – l'entreprise ne peut être comprise sans l'assimilation qui s'installe insidieusement entre le monde du travail et l'aliénation *nazie*, celle des prisonniers de camps, mais aussi celle qu'ont subie les présumés « libres ». En effet, univers clos, développant sa propre logique, sans porte ni fenêtre, l'entreprise apparaît ici comme lieu du « secret » et du « silence » (ce dernier mot est lancinant) : secrets de liaisons amoureuses sans cesse menacées par la délation, secrets d'amitié, secrets liés au passé, dégoûtant et détestable, etc. Observés, dénoncés, semblables à des « bête(s) traquée(s) » (la secrétaire du Directeur habite un penthouse luxueux bizarrement décoré de scènes de chasses à courre), les personnages se réfugient dérisoirement dans un jeu d'apparences et de masques, tentent de se protéger derrière d'inutiles « carapaces ». C'est un lieu, comme le camp d'extermination, où le temps ni l'espace n'existent plus : on ne saura jamais où se trouve l'entreprise, ni quand se passe l'action ; tout au plus des notations atmosphériques qui, de novembre à mars - limites de l'action - installent symboliquement un inexorable hiver, de pluie, de brouillard et de neige (*Nuit et brouillard*, serait-on tenté de dire). Par ailleurs, on souffre, dans l'entreprise comme à l'extérieur, d'une solitude essentielle car l'homme semble « un loup pour l'homme », et l'amour conjugal, pourtant externe à l'entreprise, s'avère impossible. Tout entretien, toute conversation se nourrit de tension, de pression et de chantage, tient du jeu « du chat et de la souris », voire de l'interrogatoire. Au-delà, c'est un monde d'identités volées ou dissimulées (saura-t-on un jour le vrai nom de Karl Rose : est-il plus Karl Rose que Karl Kraus ?), mais aussi de décérébration lente. On voit ici le rôle décisif joué par le « psychologue d'en-

12. Paris : Stock, 1999.

13. Je remercie François Emmanuel de m'avoir montré la copie qu'il détient de ce terrible document manuscrit.

treprise » (le Narrateur lui-même) qui instille, à travers jeux de rôles et séminaires, une langue et des concepts aussi pernicieux qu'émoussés. L'assimilation entre le totalitarisme *nazi* et le monde de l'entreprise s'installe de manière très insidieuse, par mot, par élément de phrase, jouant non sur la comparaison mais sur la métaphore elle-même, ce « mot pour un autre » qui ne peut qu'intéresser le psychothérapeute. Ainsi, toute notation peut-elle prendre une double résonance, fictive et réelle : l'entreprise s'appelle « SC Farb », ce qui ne peut que rappeler le trust chimique du Reich, de sinistre mémoire, IG Farben ; d'autre part, quelques expressions technocratiques bien connues, essaimées ici ou là, comme « plan de restructuration », « ressources humaines » ou « dispositif de production » ne peuvent que rappeler la langue fictive, la novlangue développée par l'idéologie et la machine de mort *nazie*, cette langue qui transforme les hommes en « pièces », « chargement » ou « marchandise à traiter ». Mais l'assimilation peut se faire beaucoup plus discrète, et donc encore plus implacable ; limitons-nous à deux exemples, dont la résonance est bien cachée dans la texture du texte, et n'apparaît qu'à la seconde lecture : dans la partie circonstancielle d'une phrase, on lit que les employés travaillent dans des « blocs » ; ailleurs, ce qu'on devrait appeler, dans une entreprise « normale », des « mesures de rétorsion prises par la maison-mère allemande », devient des « représailles émanant des Allemands ». La vie dans l'entreprise SC Farb pourrait donc, curieusement, se décrire comme l'univers concentrationnaire tel que défini par Robert Antelme dans *L'Espèce humaine* : « l'horreur y est obscurité, manque absolu de repères, solitude, oppression permanente, anéantissement lent ».

Ainsi le récit se tient-il dans une ambiguïté fondamentale, structurante, dans un perpétuel entre deux : comme

le Narrateur, qui décide de se tenir « aux marges du monde », le récit se tient non pas aux marges de la réalité, mais de plusieurs réalités. En cela, il est souvent tenté par le genre fantastique, tel que décrit par Todorov ; il ne joue pas sur l'irréel, mais sur plusieurs dimensions de réel : prises isolément, elles seraient rationnelles, mais mêlées, elles mènent aux confins de la folie. Étrange enquête, en effet, car les recoupements d'indices, de paroles et de conversations font tout autant naître le mensonge que la vérité, s'appuient tout autant sur la raison que sur la folie !

Cette couleur de conte fantastique se perçoit d'emblée dans la tentation surnaturelle, démoniaque : les regards tuent (« l'homme s'était tourné vers moi, il avait déplacé son arme ») ; le Narrateur sent peser sur lui une forme de malédiction, de « sort », de « damnation », comme si l'intérêt qu'il attache à Mathias Jüst l'obligeait peu à peu, conformément à une terrible filiation ou à un « pacte » secret, à « partager la faute », à assumer la culpabilité ou, mieux, la malédiction du passé. Le texte fait même une large part au rêve obsessionnel (rêve qui, comme chez Nerval, a valeur de révélation), voire à la vision : quand le Narrateur voit le mot *Lebensborn* s'inscrire sur un mur en lettres immenses, on ne peut manquer de penser à l'épisode biblique de Balthazar voyant sur le mur du palais le fatidique *Mane, Thecel, Phares*. Au delà, la dimension fantastique est encore plus signifiante dans l'ambiguïté fondamentale qui imprègne tout : on ne sait plus où se situent l'innocence et la culpabilité, le passé contamine le présent, l'onirique contamine le réel, l'extérieur (l'action) est indissociable de l'intérieur (le psychique) : autant de fusions des plans qui, stylistiquement, dans la typographie même du texte, se traduisent par un flot continu d'écriture, sans dialogues ou descriptions clairement déli-

mités. Selon le principe de la mise en abyme, la fusion qui est à l'œuvre trouve aussi son expression matérielle dans une série de textes hallucinés, où la phraséologie de la destruction *nazie* mine progressivement le discours même de l'entreprise, horribles palimpsestes ou « textes fantômes » qui laissent voir, puis disparaître, puis réapparaître les mots inavouables sous les termes anodins.

Cette ambiguïté fondamentale structure aussi les personnages et, plus encore, les relations troubles qui se tissent entre eux. Tous révèlent des dimensions cachées, des « parts maudites », et même un personnage secondaire, le sympathique Paolini, arbore un sourire énigmatique, finalement diabolique... Dans le cas des quatre protagonistes, Jüst, Rose, Neumann... et le Narrateur lui-même, ce qu'on peut appeler le « système » des personnages devient ici vertigineux : il met souvent en avant des oppositions, mais, à l'analyse, il se construit tout autant sur des ressemblances, des assimilations troublantes : Mathias Jüst, le Directeur général, porte en lui une culpabilité atroce, destructrice ; mais, redisons-le, il la tiendrait de son père et, enfant, il a été lui-même la victime expiatoire des sévices sadiques de celui-ci ; sa lente descente dans la folie ne prend-elle pas une dimension sacrificielle, l'expiation étant assumée dans le « hasard terrible d'une homonymie » ? Son nom est d'ailleurs problématique, si ce n'est paradoxal : comment pourrait-il être coupable, en s'appelant « Jüst » ? L'interprétation ne peut s'en tenir, ici, à une simple antiphrase, tragiquement ironique, et peut mettre en avant que la description fragmentaire du personnage est bien placée, paradoxalement, entre innocence et culpabilité ; d'ailleurs, cette impression n'est-elle pas renforcée par une autre analogie, celle de « Jüst » et du mot allemand « Jude » : Juif¹⁴ ?

14. Cette lecture peut être corroborée par le fait suivant : François Emmanuel m'a fait remarquer, à la lecture de la copie citée en note 13, que « Jüst » était bien « Just », car ce qui semble un *Umlaut* n'est, en fait, qu'un signe manuscrit diacritique, pour dégager le « u » des autres lettres, signe bien connu des germanophones et encore utilisé aujourd'hui. Il faut donc lire « Just » et non « Jüst ». Toutefois, si « Jüst » est impossible dans la réalité, il trouve sa justification dans la fiction : là encore porteur d'une ambiguïté, cette fois linguistique, tout se passe comme s'il était placé entre deux langues : le français et l'allemand.

Karl Rose n'est pas moins ambigu, affecté d'une « contamination », double ou contradictoire. Dans son délire (mais est-il déraisonnable ?), Jüst révèle en effet qu'il serait Karl Kraus, enfant de l'eugénisme nazi, « grandi dans la nostalgie de l'Ordre noir » ; pourtant, autre « terrible homonymie », le chimiste Paolini entend par « Karl Kraus » le célèbre polémiste viennois anti-fasciste, mais double (négatif) de Hitler, car s'il défendait des thèses radicalement opposées, il avait fort curieusement le même art déclamatoire. L'ambiguïté serait bien dans son nom même, déjà étrange : alors qu'il est diabolique, carnassier, sachant utiliser la délation et le calcul, ne porte-t-il pas, curieusement, le nom du seul mouvement de résistance allemande : *die Weiße Rose*, souvent abrégée en *die Rose* ? Au delà, si « Rose » est un substantif allemand, c'est un patronyme qui n'a aucune connotation « germanique »¹⁵, mais bien plutôt juive¹⁶ !

Arie Neumann est certainement le protagoniste le plus mystérieux de ce récit. Alors qu'il est évincé de l'entreprise par le « plan de restructuration », tout se passe, pour lui, comme dans la tragédie classique (sortir de la scène, c'est mourir) : le Narrateur le décrit, en effet, comme un « revenant », un fantôme resurgi de l'autre monde (ce que devient Jüst lui-même : « un revenant, un malade »). Il se présente comme l'expéditeur des lettres anonymes, donc celui qui a harcelé, poussé Mathias Jüst dans la folie, et on perd pied, tout à coup, car on ne sait plus qui est coupable et innocent, persécuté et persécuteur. Emblématiquement, Jüst et Neumann touchent tous deux le Narrateur, effrayé, tétanisé par le geste, comme si les deux le stigmatisaient, le marquaient ; d'autre part, Jüst et Neumann finissent par s'assimiler, ne faire qu'un sous le regard du Narrateur : « Tous les deux finissaient

par se ressembler avec leur haute taille, leur masque osseux, avec l'obscur charge des mémoires qu'ils portaient au fond d'eux-mêmes. » Allons plus loin : le persécuteur lui-même n'est-il pas juif ? Par un jeu de présomptions ou d'indices, le Narrateur conduit la lecture à cette interrogation, mais la réponse se dérobera toujours, jusqu'au passage qui est sans doute le plus énigmatique du récit, où l'on retrouve, comme pour Jüst et Rose, la question d'une paternité / filiation trouble : « Vous aussi vous êtes juif ? Il fit non de la tête. Arie est pourtant un prénom juif. Arie n'est pas le prénom que mon père m'a donné. » Là encore, c'est le nom lui-même, « Neumann », qui est troublant : juif ou non, ne peut-on pas l'entendre comme *l'homme nouveau*, un autre des concepts majeurs de l'idéologie nazie ?

Venons-en au Narrateur lui-même : le texte se donne comme « récit » et non comme « roman », et met donc encore plus en avant, avec un « effet de réel » voulu mais fictif, un « regard » et une expérience vécue, personnelle. Si la narration est une quête de la vérité (certes paradoxale), elle est aussi une recherche d'identité pour le Narrateur. Symboliquement, ce dernier n'acquerra son nom - ou plutôt son prénom - qu'à la fin ! Au début, il apparaît comme ectoplasmique, tout entier voué aux discours et aux concepts que l'entreprise lui demande d'utiliser, et qu'il « remue sans trop y croire ». Si le « je », pourtant, apparaît distancié, c'est bien l'œuvre du regard *a posteriori*, celui de l'homme qui raconte l'aventure passée depuis le présent. Ainsi faut-il entendre la phrase : « J'y avais *qualité* de psychologue, affecté au département *dit* des ressources humaines »¹⁷. Ce cheminement, initiatique à bien des égards, passera par une lente « prise de conscience » et la conviction que sa place, au sein de

l'entreprise, est impossible (Paolini le lui signifie bien, l'appelant ironiquement « psychologue industriel » : il y a dans la juxtaposition incongrue des deux mots tout le scandale, le caractère proprement intenable d'une telle fonction). L'initiation passera aussi, dans un même mouvement, par l'épreuve de l'insomnie, du cauchemar, l'approche des confins de la folie, voire du « dédoublement », multiple car le Narrateur semble se faire, par intermittence, l'image spéculaire des trois autres protagonistes. En effet, n'étant plus « protégé, intouché par la distance que s'arroge l'observateur », tantôt il en vient à endosser la culpabilité de Mathias Jüst, et frise la folie (« sa nuit touchait à la mienne »), tantôt il se sent tout à coup habité par la « curiosité sauvage » de Karl Rose ; tantôt, enfin, il apparaît comme un double énigmatique de Neumann, car peut-être est-il juif comme lui. L'énonciation, ô combien symbolique, de l'identité du Narrateur à la fin du récit est ainsi doublement chargée de sens, mais d'un sens résolument paradoxal : en effet, d'une part, comme il ne trouve sa vraie place qu'en quittant l'entreprise, ce n'est qu'à la fin de cette enquête / épreuve que le Narrateur devient vraiment lui-même, mais, en se découvrant un *double* ultime en la personne d'un jeune autiste (« L'un d'eux s'appelle Simon comme moi » : on remarquera le statut existentiel du Moi, réduit au statut de comparant) ; d'autre part, le prénom qui apparaît (« Simon ») est, dans sa connotation biblique, une autre image de l'ambiguïté, car juif et chrétien à la fois : le prénom évoque tout autant Simon de Cyrène, Juif intervenant pendant la Passion, que deux apôtres, Simon le Cananéen et Simon, fils de Jonas ou de Jean, devenu Saint Pierre.

Tout cela interdit de dire, semble-t-il, que la *Question humaine* soit un

15. Plusieurs Allemands m'ont confirmé que Rose était, comme prénom, très peu usité, et extrêmement rare comme patronyme.

16. On rappellera deux grandes figures : le grand violoncelliste Leonard Rose (1918-1984), Juif né aux États-Unis mais d'origine russe, qui forma, avec le violoniste Isaac Stern et le pianiste Eugen Istomin, un trio mythique ; la violoniste juive autrichienne Alma Rosé (1906-1944), nièce d'Alma Mahler, qui dirigea avec passion l'orchestre féminin du camp de Birkenau, avant d'être transférée à Auschwitz (voir l'annexe du livre d'Annita Lasker-Wallfisch, *La Vérité en héritage : La violoncelliste d'Auschwitz*, Paris : Albin Michel, 1999, et le récent essai de Michel Schneider, *Musiques de nuit*, Paris : Odile Jacob, 2001, p. 262-264).

17. Nous soulignons.

« roman à thèse », comme certains critiques ont pu l'écrire. Le « roman à thèse » met entièrement la forme au service du fond : il y faut une démonstration, la découverte d'une vérité ou l'établissement d'une certitude. Cette dérobade permanente du sens, à laquelle nous sommes confrontés à l'instar du Narrateur lui-même, et le jeu spéculaire résolument vertigineux, interdisent bien une pareille lecture : faut-il rappeler que le « non-dit » est, dans ce récit, une dimension obsédante (avec, comme emblème, les « carnets de notes » que tiennent les personnages, carnets dont nous ne saurons jamais rien) ; or, le silence ne convient guère à l'établissement d'une

vérité. Le titre, lui-même, énigmatique au premier abord, pourra venir corroborer cette impression. L'émergence de l'horreur nazie, ciment du texte, trouve encore un autre écho, littéraire cette fois : la « question humaine » ne peut que rappeler, en effet, deux des récits les plus marquants de l'entreprise génocidaire du III^e Reich : *l'Espèce humaine* de Robert Antelme, et *Si c'est un homme* de Primo Levi (un titre qui est aussi une question dans sa grammaticalité même). On peut aller plus loin : à la lumière de ce qui a été dit, ce titre n'induit-il pas que le récit est une ample « métaphore ouverte » (comme on parle d'œuvre « ouverte »), une longue et vertigineuse interrogation ?

Marcel MARTY



Intérieur d'une entreprise française, vers 1927.