

Le travail en mutation. Économie (im)matérielle du texte

Anne-Marie David
Université de Montréal

« Le travail en mutation » : le titre peut étonner, dans la mesure où le sujet qu'il annonce n'a, de prime abord, rien à voir avec les résonances médiatiques sur lesquelles portent les articles réunis ici. Et pourtant, qui s'intéresse aux représentations du travail dans la littérature française contemporaine est rapidement amené à considérer d'autres formes de « résonance » : des métissages de nature générique, dont de nombreux textes sont le laboratoire et qui ont un effet direct sur la conception du travail qui s'en dégage. Plus précisément, il

semblerait que la représentation textuelle du travail soit à l'origine de particularités narratives qui lui sont propres et qui entretiennent un dialogue avec d'autres configurations génériques. Cela revient à dire que le travail n'est pas qu'une donnée thématique : il affecte la forme des textes qui le prennent en charge. Cette spécificité passe notamment par des images « topographiques » récurrentes, lorsque l'état du travail et la condition du travailleur sont relayés par des métaphores spatiales ou géographiques. Dans *Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli (1967), par exemple, le labeur industriel est associé à un « autre monde », tandis que le narrateur de *L'Établi* de Robert Linhart (1978) en fait le « continent perdu » qu'une grève fait remonter à la surface à la manière d'un « raz-de-marée ». Finalement, les usines deviennent des « vaisseaux fantômes » dans *Flins sans fin...* de Nicolas Dubost (1979).

Cette tendance à allégoriser le travail par le lieu – qui a pour effet de le magnifier de façon un peu grandiloquente – est à l'occasion retournée : c'est en vertu de ce mouvement d'aller-retour que j'utilise le terme de « métissage », avec ce qu'il implique d'échange et de dialogue. Ainsi François Bon, plutôt que de lire géographiquement le travail dans son *Paysage fer* (2002), renverse la vapeur et lit le lieu par le biais du travail. Celui-ci est un moyen parmi d'autres (notamment la guerre et la temporalité) utilisés pour appréhender, « décoder » l'espace traversé et décrypté par l'auteur. Le texte mêle donc les possibilités de plusieurs types de narration : le travail qu'il décrit est une réalité complexe, qui comporte plusieurs facettes. Si c'est là, très rapidement, ce que j'entends par « métissage générique », le thème proposé pour le présent dossier me donne l'occasion de tenter la transposition de cette hypothèse dans un cadre « extralittéraire », c'est-à-dire de réfléchir aux

conditions et aux effets – leurs *résonances* dans les textes – d'éventuels métissages médiatiques, en lien avec la représentation du travail donnée. Il est à noter toutefois que les « résonances » dont il sera question ne sont pas aussi tranchées, aussi visibles que la plupart de celles analysées dans les autres articles. D'une part, les phénomènes médiatiques observés ne se distinguent pas de la littérature en termes de technicité – il sera par exemple question de moyens documentaires ou mécaniques, pas de *Twitter* – et, d'autre part, force est de reconnaître qu'à partir du moment où un phénomène médiatique non littéraire est intégré à un texte littéraire, il en devient forcément partie prenante et se transforme...

Boulons en résonance

On pourrait dès lors m'opposer que je ne parle finalement que de littérature. C'est vrai sans doute. Néanmoins, je pense que l'axe emprunté permet d'ajouter à la compréhension des œuvres étudiées, soit *Composants* de Thierry Beinstingel (2002) et *Atelier 62* de Martine Sonnet (2009). Chacune intègre un média non littéraire à sa trame : l'historiographie chez Sonnet et ce que j'appellerai, faute de mieux, le « langage des matériaux » pour Beinstingel, dont le narrateur se plaît à faire de la poésie avec des vis et des boulons. Il s'agit d'un intérimaire en mission dans un entrepôt très éloigné de chez lui, où il dispose d'une semaine ouvrable pour étiqueter et classer les « composants » mécaniques éponymes. L'accent est mis sur cette tâche plutôt que sur la personne du narrateur, qui demeure très indéfinie : tout est raconté au *on*. La structure du texte épouse plutôt le temps donné : il y a vingt divisions, du « lundi matin » au « vendredi soir » en passant par cinq

« midis » et « après-midis ». Leurs longueurs respectives témoignent d'un débalancement narratif en faveur du travail, c'est-à-dire que les parties consacrées à la vie personnelle du narrateur – les soirs – sont plus brèves et font essentiellement état de la vacuité de ses relations avec les siens et de l'insignifiance qu'il ressent à l'égard de ce qui l'entoure. Ce « blocage » relatif de la sphère intime laisse présager que la créativité du narrateur, pour peu qu'il en ait, doit se déployer ailleurs. Aussi n'est-on point surpris lorsque, personne ne lui ayant précisé selon quel ordre classer les fameux composants, il décide – après plusieurs tentatives infructueuses basées sur des critères pragmatiques tels leur taille ou le matériau qui les constitue – de s'en remettre à la « beauté des mots ».

Mots puissants comme ceux des poèmes. « Mignonne, allons voir si la rose... » « Il a deux trous rouges au côté droit... » La désuète promenade et la leçon du temps qui passe ou la guerre et la mort, tout cela aussi contenu dans *tête de bielle cassée* :

Les poèmes reliés en recueils, en livres [...] destinés à être rangés dans une bibliothèque, sur une étagère, dans une table de chevet, sur le marbre d'une cheminée. Ordonnancement du monde d'une évidente simplicité. Rangement par ordre alphabétique, Ronsard, Rimbaud, on sait les mots cachés derrière la tranche. Mignonne allons voir si la rose... Mais la *tête de bielle mâle en inox auto-lubrifié, filetage à gauche, diamètre de l'axe de 22 mm*, l'expression tout de suite effacée par la forme qu'on entrevoit, la sorte de petite massue percée d'un axe et l'employé qui la cherche et la ramène de l'étagère, non pas les mots, mais l'objet, *tête de bielle*. (Beinstingel, 2002, p. 187-188; l'auteur souligne)

Le passage met en abyme l'échec des classifications « rationnelles » essayées au préalable : « l'ordre alphabétique »

est dysfonctionnel, Ronsard vient avant Rimbaud. Il propose plutôt une manière alternative d'organiser le monde, basée sur une adéquation entre le langage poétique et les objets techniques – sur *les mots et les choses*, dirait Foucault. En plus de la comparaison directe (« mots puissants comme ceux des poèmes », Beinstingel, 2002, p. 186), un jeu poétique sur les images et la syntaxe tend à matérialiser l'association. La juxtaposition des termes techniques et des vers cités est redoublée par la manière dont ils sont tous répétés, à la manière de rimes ou d'anaphores – l'expression soulignée *tête de bielle* est particulièrement redondante – et l'équivalence des deux est scellée spatialement : la tête de bielle comme les poèmes sont destinés à être rangés « sur une étagère ». L'objet prime toutefois, dans une négation du langage – « non pas les mots, mais l'objet » – qui laisse présager de la faillite du classement esthétique des objets. Du même coup, l'adéquation d'une autre taxinomie, linguistique, au monde et aux objets est elle-même en péril : l'utopie d'un « langage [...] transparent » (Foucault, 1966, p. 133) est déclarée non avenue comme dans *Les Mots et les choses*, si bien que le narrateur finit par élire le seul « hasard » comme principe de classement :

Et les mots disparaissent encore dans l'action comme dilués dans les mouvements du travail. Il faut chasser avec énervement cette fantaisie : oui, en ces lieux, la beauté des mots est stérile, la poésie semblable à une sorte de chancre, *une verrue superflue*, inutile à la tâche immédiate, mais on garde l'obsession bienfaisante, réconfortante de la savoir existante et permanente. (Beinstingel, 2002, p. 197; je souligne)

Certes la poésie existe, mais elle est semblable à... une « verrue superflue ». La formulation est curieuse, en ce qu'une verrue est rarement *utile* à quoi ou à qui que ce soit, si ce n'est aux dermatologues. Cette étrangeté attire l'attention et met sur la

trace d'un réseau de sens plus large qui nous ramène au tout début du roman, soit au chapitre intitulé « Lundi matin » où « sur les poutrelles, d'innombrables rivets [sont] bombés comme des verrues, brillants de laque neuve » (p. 13). Ici, ce sont les rivets qui s'apparentent aux disgracieuses protubérances, si bien que la métaphore organique désigne à la fois la poésie et des objets utilitaires, ce qui autorise à lire la suite du passage comme l'exposé d'une sorte de « poétique des choses techniques » :

Juste au-dessus, les tôles infinies du toit, vagues infinies. Odeur de peinture suave et entêtante. Un pot de dix litres Corona glycérophtalique *est détourné* en poubelle : chiffons maculés, mégots, deux bouteilles éventrées de White Spirit, quelques bouts de bois, le manche d'un tournevis cassé. À côté, un balai debout contre le mur. L'enceinte de parpaings bruts est recouverte d'une mince couche de crépi jaune, *les jointures sont visibles entre chaque agglo.* (p. 13; je souligne)

La première phrase reconduit la métaphore naturelle, lorsque les « vagues » du toit l'assimilent à une mer. Puis le « détournement » d'un pot de peinture – son utilisation à d'autres fins que son usage prévu – allégorise l'entreprise du narrateur, qui fait de la poésie avec des choses qui ne sont pas conçues pour cela. Cette deuxième vie du pot Corona en fait une poubelle, soit le contenant d'une série d'éléments hétéroclites, du moins en apparence : la peinture glycérophtalique est une peinture à base de solvant, le White Spirit par exemple. Leur lien le plus solide est néanmoins leur désuétude : les chiffons sont sales; les cigarettes, fumées; le tournevis, cassé... Pourtant, c'est cette obsolescence même qui assure son utilité à la poubelle improvisée – on ne jette pas de choses encore valides – et la rend aussi importante. Car les mentions de sa présence sont récurrentes et surtout insistantes : à sa troisième

occurrence, l'objet est encore désigné par la périphrase « pot de peinture dix litres Corona glycérophtalique utilisé comme poubelle » (p. 28). Ces mentions sont dispersées régulièrement tout au long du texte – comme la *tête de bielle* de tout à l'heure, mais à plus vaste échelle – et attirent l'attention de manière à transformer la poubelle en signal textuel. Le récipient recyclé, rempli d'un fatras sans nom, agit à titre de mise en abyme du texte entier, lequel réalise un collage de discours pour mettre le travail en littérature. Si le procédé n'est guère subtil, c'est exactement ce que semble indiquer la dernière phrase de l'extrait du premier chapitre, de manière organique encore : ici, « les jointures sont visibles » et assumées comme telles.

Résonances de la forge

Malgré son échec apparent, le narrateur fait bien de la littérature avec des bielles : le catalogue des matériaux qu'il traîne partout est « un vrai roman » (Beinstingel, 2002, p. 49), tout comme *Composants*. C'est-à-dire que l'amalgame effectué entre langage littéraire et technique façonne son identité générique, qui se situe à cheval entre la littérature et... autre chose. La constitution ou la consistance de ce second « média », malgré une appartenance revendiquée au monde concret, matériel, reste toutefois très vague. Les choses semblent plus claires chez Martine Sonnet, qui emprunte à l'histoire ses techniques de narration documentaire pour parler, elle aussi, d'un milieu ouvrier. La narratrice cumule les sources (des journaux, des rapports de doléances syndicaux et les réactions patronales, des lettres, des contrats, etc.), les confronte, les critique et, à l'occasion, les rejette. L'adhésion du lecteur ne dépend néanmoins pas seulement de la solidité de l'assemblage

théorique qui en résulte, puisque le recours à un style imagé, volontiers heurté lorsqu'il s'agit de rendre la violence du travail, fait appel à son imagination et ses affects. La technique n'est pas inédite : lorsque les récits du travail prennent la forme de témoignages militants, la réalisation de ces visées est directement dépendante de l'authenticité proclamée – pour indigner, il faut que ce soit *vrai*¹. L'est davantage l'immixtion de perspectives individuelle et collective, qui en les faisant alterner n'embrasse jamais un point de vue au détriment de l'autre.

La dualité discursive est affichée dès le paratexte. La présentation de l'auteure se conclut ainsi : « Oubliant (presque) ses outils d'historienne, elle propose, avec *Atelier 62*, son premier récit littéraire » (Sonnet, 2009, p. 4). Le livre est placé à la croisée de la littérature et de l'histoire, laquelle est incarnée, concrètement, dans des *outils* qu'on peut prendre ou laisser, à la manière des *composants* de Beinstingel. Et si la littérature est censée prévaloir, la parenthèse indique une relative coprésence des deux dans le texte qui suit. L'organisation des chapitres reconduit cette prise de position liminaire : il y en a quarante-huit en tout, divisés en deux séries de vingt-quatre différenciées par une numérotation en chiffres arabes et romains et qui se suivent en alternance – 1, I, 2, II, etc. La première série relate l'histoire personnelle et familiale de l'auteure, de la Normandie à la banlieue parisienne, tandis que la seconde constitue une enquête historique qui jongle comme il se doit avec plusieurs sources documentaires et reproduit maints documents officiels.

¹ La littérature prolétarienne émerge dès les débuts de l'industrialisation. Toutefois, il faut attendre 1930 pour que le mouvement soit théorisé par Henry Poulaille. Son *Nouvel Âge littéraire* insiste sur la véracité de l'écriture : l'écrivain ouvrier est tenu de relater son expérience et de décrire son milieu sans fioritures et pour sa propre classe.

Conjugués, ces points de vue qui procèdent de techniques divergentes restituent à la fois la vie du père de Sonnet, forgeron à l'usine de Renault Billancourt, et son milieu ouvrier. La tension narrative qui en résulte recouvre en partie celle entre les sphères publiques et privées, sur lesquelles le travail opère un brouillage : « les mondes du travail, explique Isabelle Berrebi-Hoffmann, sont des lieux où se redéfinit de façon continue au cours du temps l'imbrication entre les registres du privé et du public » (p. 9). Or, cette imbrication difficile est constamment thématifiée dans *Atelier 62*. Le public devient privé dans les logements ouvriers, promiscuité oblige – « S'habituer aux deux portes face à face, au monde du dessus, au monde du dessous. Les cris, les voix, jusqu'aux battements de cœur des autres, vivre avec. Bien obligé, on entend tout. [...] Impensable, l'intime donné à entendre. » (Sonnet, 2009, p. 21) –, tandis qu'à l'usine, la privatisation du public devient résistance par l'appropriation d'un espace déshumanisant. Le 1^{er} décembre notamment, jour de la Saint-Éloi, fête des forgerons, ceux-ci font banquet d'huîtres et de vin blanc dans l'atelier, boivent avec les chefs (et les font rouler par terre). L'historienne précise : « Il y en avait qui se déguisaient et défilaient dans l'usine. Épataient la galerie. » (p. 148)

La thématification du travail est donc effective dans chaque série prise séparément mais surtout, on le pressent déjà, dans leur conjonction qui en révèle à elle seule une dimension sociologique. En accord d'ailleurs avec l'enchevêtrement de plus en plus aigu entre les domaines public et privé qu'on observe actuellement dans les mondes salariés² et que le récit

² Si cette tendance est manifeste dans l'économie de service – « l'ouvrier vendait, autrefois, sa force de travail comme quelque chose qu'il possédait. L'homme de services doit, aujourd'hui, échanger ce qu'il est » (Méchoulan,

rétrospectif se trouve en quelque sorte à « annoncer », les deux narrations s'interpénètrent. Cela est visible lorsque la fin d'un chapitre et le début du suivant se répondent au moyen de thèmes – on passera d'une photographie personnelle à des clichés d'archive, par exemple – ou de références en écho, ou encore lorsque les limites d'une méthode d'investigation laissent entrevoir l'autre, c'est-à-dire lorsque l'histoire est inopérante pour boucher les béances d'une narration individuelle incomplète. Ces limites de l'investigation en sciences sociales sont à la fois démontrées par l'absurde lorsqu'après avoir longuement cité un démographe qui vante les mérites des cartes en couleurs pour mieux comprendre la répartition des populations ouvrières, la narratrice conclut, lapidaire : « Mais le livre était en noir et blanc » (p. 77), et thématiques. Ainsi, dans cette longue liste,

Ajusteurs en matrices,
calibreurs,
caristes,
chauffeurs de fours,
cisailleurs,
conducteurs d'engins de manutention,
couleurs,
décocheurs,
découpeurs,
ébarbeurs,
ébaucheurs,
écroûteurs,
estampeurs,
fileurs à froid,

2005, p. 217) –, elle envahit d'autres sphères : les études rassemblées par Berrebi-Hoffmann s'intéressent à la manière dont les *traders* apprennent à utiliser leurs émotions pour bonifier leur performance ou encore aux « usages et mises en forme de la vie privée dans une grande entreprise française » dans un but de fidélisation des employés.

formeurs en profilés (ou profils?)
grenailleurs,
meuleurs,
monteurs,
mouleurs sur machines,
pontonniers,
ramasseurs de pièces,
régleurs,
scieurs,
tronçonneurs,
tuyauteurs,

en fait, au 62, où je pensais naïvement au début qu'ils s'appelaient tous forgerons, on avait besoin de tout un tas de mots pour dire au juste ce qu'ils faisaient. (p. 25)

l'énumération alphabétique des « métiers » (c'est le titre du chapitre) de la forge ne veut pas dire grand-chose pour le néophyte, qui l'appréhende dans un sens strictement documentaire. S'il la lit à haute voix, par contre, le rythme et les répétitions anaphoriques et phoniques – beaucoup de professions riment en « -eurs » – créent des effets de sens, plus poétiques qu'historiques. La disposition des mots sur la page tend évidemment à appuyer cette filiation, avant que la fin de la phrase ne vienne clore le tout dans une manière de boutade, qui pourrait rappeler une chanson de Prévert.

Le lecteur est donc confronté à deux tentatives de réponse concurrentes à la question lancinante du livre – comment « dire l'usine » (p. 17) ? – et il semble que seule une alliance entre les deux soit satisfaisante. Celle-ci est ébauchée au fil d'une réflexion sur la transposition et la conservation qui traverse le livre en prenant appui sur plusieurs problèmes particuliers, notamment celui des bruits industriels, d'une force et d'une intensité inimaginables pour le non-initié : comment les transcrire pour qu'ils soient accessibles à son entendement?

Si les essais d'élucidation passent par plusieurs médias – la musique, le film, la chanson –, ceux-ci ne sont que cités, pas « intégrés » à la trame narrative comme la méthode historique. Ils participent néanmoins, indirectement, à une version « interdisciplinaire » du travail, qui laisse à penser qu'une description unilatérale de celui-ci n'est pas – ou n'est plus – possible. Sonnet, mais aussi Beinstingel, rejoignent ainsi la pensée de la sociologue Dominique Méda, qui postule, dans *Le Travail. Une valeur en voie de disparition?*, que « la compréhension exacte du rôle [qu'il] joue [...] dans nos sociétés nécessite non seulement une approche multidisciplinaire [...], mais aussi [...] l'intervention de la plus généraliste et la plus réflexive de toutes les sciences humaines, la philosophie » (1995, p. 8-9). Ils la complètent, aussi, en montrant que la littérature peut jouer un rôle dans cette vaste enquête du monde social.

Résonances raisonnées

Ces constatations s'inscrivent tout à fait dans le cadre des mises en texte contemporaines du travail. À l'image d'une réalité de plus en plus complexe, sous le coup de mutations techniques et financières, ses représentations se diversifient et se métissent. Sonnet n'est pas la seule à frayer avec le documentaire : on pense aux témoignages mentionnés tout à l'heure et dont la pratique est toujours vivace. La narration à la fois introspective et impersonnelle et l'attention aux objets ne sont pas propres à Beinstingel. En 1982 déjà, Leslie Kaplan décrivait l'usine en ces termes :

Un mur au soleil. Tension extrême. Mur, mur, le petit grain, brique sur brique, ou le béton ou souvent blanc, blanc malade

ou la fissure, un peu de terre, le gris. La masse mur. En même temps, ce soleil. La vie est, haine et lumière. La vie-four, d'avant le commencement, totale. (Kaplan, 1982, p. 12)

Dans les deux cas qui nous intéressent, il est à remarquer que les résultats « fourre-tout » renvoient, de manière plus profonde, au cœur essentiel du travail et de ses substrats économique et idéologique. D'une part, Méda remarque que la première définition de la valeur-travail, par Adam Smith, équivaut à un « cadre vide » (p. 63) parce que construit et instrumental. C'est-à-dire que si les *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* attribuent sa première signification homogène au travail, elles ne le définissent jamais en soi : elles l'instrumentalisent au profit de la valeur d'échange et en font un outil de calcul pour fonder cet échange sur le critère objectif du temps travaillé. Si cette appréhension contient, en germe dans sa vision d'un labeur sécable comme le temps, l'organisation concrète qu'est le taylorisme, elle demeure une abstraction. Son « seul intérêt, selon Méda, est de rendre les différentes marchandises comparables » (*ibid.*). Ce flou du concept explique peut-être que, contrairement au discours purement économique de Smith, il ait grandement évolué dans le temps : le cadre vide de la valeur-travail est à même de recevoir successivement des contenus différents, de l'industrie lourde à « l'économie immatérielle ».

Cette dernière notion appartient à ce que Luc Boltanski et Ève Chiapello appellent le troisième esprit du capitalisme. Cet « esprit » – tout comme ses versions antérieures – est une forme vide, qui se construit historiquement par l'amalgame de discours qu'il parasite. Ces contenus variés sont donc empruntés à des courants de pensée qui lui sont extérieurs puisque le capitalisme, en soi, ne défend rien d'autre qu'un

principe pragmatique d'accumulation, lequel est totalement détaché de la sphère morale et donc inapte à rassembler les individus comme à justifier sa validité sociale. Cette critique rappelle celle de Méda à l'égard de la vision smithienne du travail : les deux se rapportent à des objets différents mais proches et, plus important, elles reflètent les esthétiques déployées ici. Le contenu de seconde main du pot de peinture devenu poubelle poétique de Beinstingel gagne tout son sens : il s'y produit brassage, mélange et recyclage, opérations auxquelles sont sujets les discours constitutifs de l'esprit du capitalisme. Ceux-ci peuvent en effet, comme le fameux récipient, être complètement détournés de leur sens premier : qu'on pense aux revendications d'autonomie créatrice formulées en Mai 68, dont l'intégration mène selon Boltanski et Chiapello à une individuation du rapport salarial désastreuse pour le syndicalisme.

Si l'on suit cette logique jusqu'au bout, toutefois, il semble que le roman lui-même soit le « genre capitaliste » par excellence, puisqu'il noyaute à sa manière des expressions étrangères. D'une certaine manière, Bakhtine ne dit pas autre chose lorsqu'il pose que son originalité « réside dans *l'assemblage de ces unités dépendantes*, mais parfois autonomes [...] dans l'unité suprême du "tout" : le style du roman, c'est un assemblage de styles; le langage du roman, c'est un système de "langues". » (p. 88; je souligne) Même la critique sociale presque inhérente aux récits du travail peut s'insérer dans ce paradigme compte tenu de la capacité de l'esprit du capitalisme à assimiler ses réfutations. Le parallèle est évidemment un peu grossier – il mène droit à l'indifférenciation la plus totale – et marque sans doute les limites du type d'analyse que j'ai tenté de réaliser, qui pour être convaincant devrait être croisé avec d'autres. Les

métissages étudiés sont à mettre en relation avec certains aspects des textes ignorés ici : l'intertextualité propre aux textes du travail – dont j'ai essayé de donner une idée en introduction – enrichit et complexifie le rapport intermédiatique, par exemple. Du côté de Beinstingel, il est également à noter que la dimension mécanique prêtée au corps d'un être humain qui n'est plus le sujet actif de ses gestes – ce sont plutôt ses membres, voire ses vêtements : « déplacement du pied dans la chaussette, de la chaussette dans la chaussure, des deux chaussures ensemble se plaçant perpendiculaires à la bordure du trottoir » (p. 7) – le rend comparable aux matériaux utilisés pour décrire son expérience du travail. Enfin, il faut reconnaître qu'au-delà des occurrences particulières décrites, les mécanismes qui régissent les interactions échappent encore à l'analyse, en raison sans doute de leur caractère insaisissable. À l'image de la valeur-travail – dont l'avenir serait d'ailleurs tout à fait incertain, à en croire le titre de Méda – les métissages demeurent pour le moment des « cadres vides » aux contenus variables et changeants.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl. (1987 [1978]), *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard.
- BEINSTINGEL, Thierry. (2002), *Composants*, Paris, Fayard.
- BERREBI-HOFFMANN, Isabelle (dir.). (2009), *Politiques de l'intime. Des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*, Paris, La Découverte.
- BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO. (2001 [1999]), *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- BON, François. (2000), *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier.
- DUBOST, Nicolas. (1979), *Flins sans fin...*, Paris, La Découverte.
- ETCHERELLI, Claire. (1982 [1967]), *Elise ou la vraie vie*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. (1966), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- KAPLAN, Leslie. (1987 [1982]), *L'Excès-l'usine*, Paris, P.O.L.
- MÉCHOULAN, Éric. (2005), *Le Crépuscule des intellectuels. De la tyrannie de la clarté au délire d'interprétation*, Québec, Nota bene.
- MÉDA, Dominique. (2010 [1995]), *Le Travail, une valeur en voie de disparition?*, Paris, Flammarion.
- SONNET, Martine. (2009), *Atelier 62*, Bazas, Le temps qu'il fait.

Résumé

En écho aux mutations financières et techniques qui font du travail une réalité à la fois précaire et complexe, les écrits qui en rendent compte adoptent aujourd'hui des formes diffuses. Sa représentation textuelle est à l'origine de particularités narratives qui lui sont spécifiques et qui entretiennent un dialogue avec d'autres configurations génériques données. Cet article tente de transposer le constat dans un registre extralittéraire, c'est-à-dire qu'on réfléchira aux conditions et aux effets d'éventuels métissages médiatiques. Que se passe-t-il lorsque Martine Sonnet (*Atelier 62*, 2009) intègre la photographie et des procédés documentaires à son œuvre? Quelle poétique se dégage d'éléments électroniques (les *Composants* qui donnent son titre au roman de Thierry Beinstingel, 2002), le jour où un narrateur allumé les agence... en poème?

Abstract

Under the pressure of financial and technical changes, work becomes both a fragile and complex reality, which its literary representations render in a diffuse form. The texts show specific narrative features that engage in a dialogue with other generic configurations. This article attempts to transpose the observation in an extraliterary register, that is to reflect on the conditions and effects of possible resonances with other medias. What happens when Martine Sonnet (*Atelier 62*, 2009) incorporates photography and documentary procedures to her writing? What about the poetics of electronic elements shown in *Composants* by Thierry Beinstingel (2002)?