

Tangence



Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences

The literary communities of Leslie Kaplan. From the factory to the writing workshop, the equality of intelligences

Julien Lefort-Favreau

Number 107, 2015

Des communautés de lecteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033950ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033950ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefort-Favreau, J. (2015). Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences. *Tangence*, (107), 55–72. <https://doi.org/10.7202/1033950ar>

Article abstract

This article aims to identify the political permanences in the work of Leslie Kaplan. Her first book, *Excess-The Factory* (1982), is an account of her factory employment in 1968. Her subsequent fiction and essays reflect a determination to experience first-hand the material living conditions of the dominated. Her engagement in various writing residencies and in working-class writing workshops helped prolong the challenge to the authority of the intellectual which, in France, characterized certain Maoist trends in 1968. This positioning refers to an ethics and politics of literature that postulate an equality between writer, non-writer and reader.

Tous droits réservés © Tangence, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences

Julien Lefort-Favreau
Université de Toronto

Leslie Kaplan fait une entrée remarquée en littérature¹ en 1982 avec *L'excès-l'usine*, court texte d'une centaine de pages constitué d'une suite de fragments de prose poétique, qui rend compte de son expérience d'établissement en usine en 1968. Dans divers essais publiés dans les années 1990 et 2000, réunis sous le titre *Les outils*, Kaplan témoigne de son engagement dans des ateliers d'écriture en prison, dans les bibliothèques de banlieue, dans les écoles d'ingénieurs, ou encore en entreprise. À partir de ce travail «de terrain», elle forge une conception antiautoritaire de la littérature qui l'incite à ne jamais préjuger des effets de la lecture d'un texte. Kaplan tire de ces expériences diverses l'idée d'une communauté littéraire où la lecture devient un mode partagé d'interprétation du réel. Ces ateliers donnent à penser une théorie égalitariste de la lecture car ce sont des lieux où l'écriture et la lecture partagent la qualité d'être des activités collectives. Cet aller-retour entre un engagement dans les lieux présumés étrangers à la littérature (l'usine, la banlieue, l'entreprise) et le dialogue avec les « grandes » œuvres (celles de Maurice

1. Entrée remarquée entre autres par Marguerite Duras et Maurice Blanchot: Leslie Kaplan, « Usine », par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », entretien avec Marguerite Duras, *Banana Split*, n° 8, décembre 1982, repris dans *L'Autre journal*, n° 5, mai 1985, puis dans Leslie Kaplan, *Les outils*, Paris, P.O.L., 2003, p. 211-224; Maurice Blanchot, « *L'excès-l'usine* ou l'infini morcelé », *Libération*, 24 février 1987, repris dans *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 233-235.

Blanchot, Robert Antelme, ou encore le cinéma de John Cassavetes ou de Jacques Rivette) mettent au jour une communauté de lecture fondée sur la capacité de tous et chacun à s'emparer de la littérature afin d'interpréter ce que Kaplan désigne comme la « vie vivante ». Cet article propose d'envisager simultanément les textes littéraires de Kaplan et sa « pratique » d'écrivaine, c'est-à-dire les différents projets et interventions auxquels elle a pris part dans le passé².

Il semble que l'expérience de l'établissement en usine se prolonge dans l'activité publique d'écrivaine de Kaplan. « Un livre, qu'est-ce que c'est/Pourquoi on lit/Pourquoi on ne lit pas/Où vont les mots³ », se demande-t-elle dans le texte d'envoi d'un « chantier d'écriture » mené à Saint-Denis en 1996-1997, qui a suscité un ensemble de séances d'écriture dans des écoles primaires, des collèges, des lycées, ainsi qu'à la bibliothèque municipale. C'est la troupe de théâtre Les Lucioles, avec laquelle Kaplan a par la suite collaboré de nombreuses fois, qui a donné son impulsion à ce projet et l'auteure, dans la foulée de ces rencontres, a procédé à un montage scénique à partir d'échanges réalisés avec les habitants de Saint-Denis. Plusieurs années plus tard, revenant sur cette expérience, dans un court texte intitulé « Lire, c'est quoi », l'auteure transforme ces questions en une réponse qui ne laisse planer aucun doute sur le principe égalitaire alimentant sa conception de la lecture : « Tout le monde ne lit pas, mais tout le monde peut lire⁴ ». Dans l'intervalle de ces deux textes se dessine en creux un syllogisme qui indique que la politique de la littérature de Kaplan est, avant toute chose, une politique de la lecture consciente de sa précarité. La lecture est à la fois une compétence partagée — en principe — par tous les citoyens scolarisés, et pourtant, elle est socialement variable : il y a des raisons

-
2. Il est à noter qu'elle ne participe plus à des résidences d'écriture ; elle multiplie toutefois les projets théâtraux qui comportent souvent une part de création collective (voir « Rencontre avec Leslie Kaplan », mis en ligne le 11 mars 2014, consulté le 5 janvier 2015, URL : www.master-creation-litteraire.univ-paris8.fr/spip.php?page=imprimer&id_article=1201). Son projet le plus récent est une pièce de théâtre intitulée *Mathieu et la Révolution*. Ce texte sera publié sous forme de roman en 2015, mais fait d'abord l'objet d'un atelier avec quatorze élèves d'une école d'art dramatique de Lille. Le spectacle, prévu pour juin 2015, est leur premier spectacle professionnel.
 3. Leslie Kaplan, « Questions-questions », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 254.
 4. Leslie Kaplan, « Lire c'est quoi » [2007], mis en ligne le 20 janvier 2014, consulté le 5 janvier 2015, URL : <http://lesliekaplan.net/avec-des-ecrivains/article/lire-c-est-quoi>.

sociales de lire ou ne pas lire. Cette communauté littéraire dont Kaplan trace les contours dans ses textes ne s'érige pas sur une exclusion ou une forme d'élitisme, opération qui viendrait désigner ceux qui sont dignes d'être de *bons* lecteurs. Dans ce texte publié sur son site personnel, elle met plutôt en parallèle l'expérience individuelle de lecture et l'expérience collective de lecture et de création vécue à Saint-Denis, dans une tentative de lier l'art à des formes de vie :

Lire est une expérience, une pratique concrète qui entraîne, qui peut entraîner une transformation sensible, intellectuelle, du rapport que l'on a au monde. C'est expérimenter des mots, leur impact matériel, en les recevant et en maintenant, en pouvant maintenir, une distance, avec eux d'abord, et avec le monde qu'ils ouvrent, désignent, soulignent, suspendent, retournent⁵.

En insistant sur la possibilité transformatrice de la lecture, elle pose les bases d'une œuvre littéraire qui réitère constamment le pouvoir des mots et la portée contre-idéologique de la littérature, l'inscrivant ainsi dans un horizon émancipateur. Cette apologie des vertus de la lecture se maintient toujours dans la conscience de l'inutilité potentielle de la littérature et, plus encore, de l'existence de communautés existant sans littérature. C'est à ce paradoxe au cœur de l'œuvre de Kaplan que nous nous intéresserons dans cet article.

Afin de comprendre la politique de la lecture en présence dans son œuvre, il nous semble nécessaire d'exposer brièvement dans un premier temps les conditions historiques et la signification symbolique de l'établissement en usine des maoïstes au tournant des années 1960. Dans un deuxième temps, l'article portera son attention sur les diverses activités de lecture et d'écriture collectives (ateliers d'écriture, résidences) et l'éthique qu'elles engagent. L'ensemble de ces activités indique d'ailleurs une permanence dans la remise en cause de l'autorité de l'intellectuel depuis 1968. Ainsi, si les années 1980 à 2000 sont généralement caractérisées en France par une relative disjonction entre littérature et politique, il semble que le travail de Kaplan permet de démentir, ou à tout le moins de nuancer de telles hypothèses. Cela nous mènera à observer dans un troisième temps la similitude entre les théories sur l'art de Jacques Rancière et la « démocratie de la littérature » de Kaplan. En somme, il s'agira de voir que l'entreprise de Leslie Kaplan repose sur une atteinte à

5. Leslie Kaplan, « Lire c'est quoi », art. cité.

l'autorité de l'auteur, qui devient la condition préalable d'une politique de la littérature qui ne se pense pas exclusivement comme un *engagement de l'écrivain*, mais bien comme la coexistence d'un ensemble de pratiques déhiérarchisées. Notons tout de même que cette remise en cause n'est pas un renoncement total à l'auctorialité, car Leslie Kaplan signe toujours ses textes.

Mai 68 et l'usine : la possibilité d'être ensemble

En 1983, deux ans après l'élection de François Mitterrand, Maurice Blanchot signe dans *La communauté inavouable* une lecture politique de *La maladie de la mort* de Marguerite Duras, paru l'année précédente. Dans la seconde partie du livre, intitulée « La communauté des amants », il entame sa réflexion avec un fragment sur Mai 68 où il écrit que ces événements constituaient « une possibilité d'être ensemble », une pratique du politique fondamentalement antiautoritaire, une « commune présence », selon le mot de René Char⁶. Kaplan n'a pas fait partie du Comité d'Action Écrivains-Étudiants (CAEE) avec Blanchot et Duras et n'a pas élaboré avec eux les prémices d'un « communisme de l'écriture⁷ ». Mais les affinités esthétiques et politiques qu'elle entretient avec ses aînés sont apparentes, lorsqu'à son tour elle définit ce qui fonde en propre ce moment historique :

Or si le mouvement de Mai 68 est venu questionner, contester, la société de consommation, la société du spectacle, l'impérialisme d'une façon si radicale, c'est que ce mouvement a trouvé des FORMES D'ACTION nouvelles, différentes, pour le faire, qui en tant que FORMES étaient radicalement opposées à toute la merde nazie et totalitaire MAIS PAR CONSÉQUENT AUSSI opposées à : être un numéro, une chose, un produit, une place.

Ces formes : la prise de parole, le récit, l'importance accordée, au questionnement, aux histoires singulières, au détail⁸.

Kaplan met au cœur de son expérience de Mai 68 la subjectivation politique qui a présidé au brassage des identités sociales et à la reconfiguration des lieux et des manières de faire, des « formes d'action ». Cette insistance sur l'idée que Mai 68 fut non seulement

6. Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 51-54.

7. Voir Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, 2005, p. 30-61.

8. Leslie Kaplan, « Mai 68 et après », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 298.

un événement culturel, mais aussi un authentique moment politique qui visait à contester les partages établis entre peuple et appareils gouvernementaux, entre ouvriers et étudiants, est tout à fait conforme au récit historiographique que propose l'Américaine Kristin Ross dans son *Mai 68 et ses vies ultérieures*⁹ : 1968 ne saurait se réduire à une libération des mœurs ou à la simple émergence d'une génération hédoniste, et de surcroît démographiquement dominante; c'est véritablement un moment de bouleversement de la société française sur la base d'une redéfinition des identités politiques. L'établissement en usine fait partie de ce vaste mouvement en précarisant le statut de l'intellectuel, ou plus précisément la connaissance qu'il croit avoir du devenir historique du peuple. Dès le milieu des années 1960, de nombreux groupes se forment à gauche du Parti communiste français. L'UJC(ml), l'Union des jeunesses communistes, d'obédience marxiste-léniniste, découvre le maoïsme durant l'été 1967, s'éloigne du Parti communiste et en appelle à l'établissement de ses membres en usine, mais aussi à des enquêtes qui visent à une meilleure connaissance des masses, de leurs conditions de travail¹⁰. Dès 1967, deux à trois mille jeunes personnes quittent les bancs de l'école ou leur emploi pour aller s'établir en usine. L'ouvriérisme est l'une des caractéristiques principales de ce mouvement qui fédérera des militants de différents groupes maoïstes. Leur critique de l'idéologie se concentre notamment sur la division du travail manuel et intellectuel. Comme Leslie Kaplan l'écrit dans son récit autobiographique, *Mon Amérique commence en Pologne* : « On parle de Révolution culturelle en Chine. Ce qu'on retient : l'alliance des travailleurs intellectuels et des travailleurs manuels. Enthousiasme¹¹. » En s'établissant, les intellectuels viennent questionner la division qui les a historiquement confinés à une position de surplomb par rapport aux classes ouvrières, vouant les premiers à une méconnaissance des conditions de vie des seconds. Toutefois, si pour les membres de l'UJC(ml), qui deviendra ultérieurement la Gauche prolétarienne, l'ouvriérisme est accompagné d'un rejet de

9. Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures* [2002; 2005 pour la traduction française], trad. d'Anne-Laure Vignaux, Marseille, Agone, coll. « Éléments », 2010.

10. Sur la question de l'établissement, voir Donald Reid, « Établissement : Working in the Factory to Make Revolution in France », *Radical History Review*, n° 88, 2004, p. 83-111.

11. Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne. Depuis maintenant*, 6, Paris, P.O.L., 2009, p. 119.

la culture, pour le collectif Vive le Communisme, dont fait partie Leslie Kaplan (groupe qui se transformera en Vive la Révolution en 1969, et qui publiera le journal *Tout!* en 1971), il est marqué par une forme de gauchisme culturel festif. Ces groupuscules mèneront éventuellement à la fondation du Front homosexuel d'action révolutionnaire et au Mouvement de libération des femmes.

C'est onze ans après son établissement que Kaplan publie *L'excès-l'usine*. Ce récit prend en charge l'impulsion d'« être ensemble » rendue possible par Mai 68. Toutefois, il faut bien voir que la communauté mise au jour par ce récit elliptique est très loin d'être idéalisée. Kaplan fait certes de Mai 68 la contestation de l'assignation d'une place précise par les appareils de domination ; et sa critique de l'aliénation capitaliste n'est pas spéculative, car l'établissement est un processus de *vérification* des conditions de cette aliénation sur le terrain. L'intellectuel doit aller à rebours de son penchant naturel qui est de se faire *des idées* sur la masse ouvrière. L'émancipation des masses passe par un processus de subjectivation, mais l'expérience de Kaplan lui fait plutôt remarquer à la fois l'absence totale de subjectivité en usine et la fixité des identités sociales. *L'excès-l'usine* est marqué par une narration au « on », contrairement à *L'établi* de Robert Linhart, célèbre récit d'établissement qui a servi de modèle à Kaplan, et qui est narré au « je ». Kaplan explique ce choix formel à Marguerite Duras : « quand on travaille dans l'usine, il y a ça, il y a ce "on" et il y a l'impossibilité d'un "je" qui soit un "je", ça j'en suis sûre¹². » L'usine serait une expérience limite, « un manque de subjectivation absolu, un en deçà du désir, un état avant le désir, avant un désir possible¹³. » Si le projet de l'établissement naît de la volonté de nouer une « solidarité [entre] des intellectuels et des ouvriers¹⁴ », cette opération ne se fonde pas sur la base d'une solidarité déjà partagée ou d'une culture commune. Elle procède d'abord d'un abandon de la fonction de l'intellectuel, de son savoir et de ses attributs. L'intellectuel, même s'il décide délibérément de descendre de son piédestal, n'est pas forcément attendu par l'ouvrier. La communauté dans laquelle il s'insère est déjà formée, et il doit abandonner son « je » pour pouvoir en faire partie. Pourtant, le « on » déjà constitué n'est pas non plus une communauté politique organisée, comme le

12. Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », art. cité, p. 222.

13. Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », art. cité, p. 223.

14. Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », art. cité, p. 215.

souhaiterait l'intellectuel marxiste qui s'attend à trouver une classe ouvrière uniforme. En bref, le livre de Kaplan, en affirmant qu'à l'usine « il n'y pas d'histoire¹⁵ », rend compte d'une véritable enquête dont les résultats ne sont pas nécessairement conformes aux attentes. Mai 68 est une aspiration à l'éclosion de subjectivités délivrées, mais l'établissement en usine dont témoigne ce premier récit de Kaplan rend plutôt visible une communauté aliénée.

La communauté que l'œuvre de Kaplan donne à voir dans *L'excès-l'usine* repose sur cette tension. Si, même dans l'après-coup, Mai 68 n'est pas réduit à une révolte insignifiante et qu'il continue d'apparaître à Kaplan comme un moment authentique de brouillage des identités politiques, son récit ne gomme pas l'ampleur de l'aliénation dont elle fait l'observation au quotidien. Kaplan tente d'exprimer le plus adéquatement possible la pauvreté absolue des conditions matérielles des ouvrières. C'est aussi le premier pas de sa critique de l'idéologie: les dominants ne se font jamais une représentation exacte des conditions matérielles d'existence, ils en offrent toujours le reflet inversé. Pour sortir du cercle vicieux de la reproduction de l'idéologie, les intellectuels ne doivent pas faire circuler des représentations fausses de la vie ouvrière. Toutefois, le livre de Kaplan n'obéit pas à une logique de dévoilement. Si l'établi descend de son piédestal, c'est bien parce qu'il tente de se détourner de la figure sartrienne du prophète guidant les masses vers l'émancipation en lui offrant ses lumières¹⁶. *L'excès-l'usine* est garant d'une éthique du réel qui vise à se défaire de la fatalité d'une production littéraire inféodée aux appareils idéologiques de reproduction. En clair, la participation de l'écrivain à la lutte des classes par son établissement est une manière pour lui d'accéder directement au réel, au contact des conditions matérielles d'existence des hommes. Cet abandon des privilèges se traduit chez Kaplan en termes directement littéraires dans l'éthique du réel qu'elle rend explicite dès la sortie de *L'excès-l'usine* et qui s'élabore au fil de ses essais.

15. Leslie Kaplan, *L'excès-l'usine* [1982], Paris, P.O.L, 1987, p. 17.

16. Sur cette question, voir Olivier Rolin [Antoine Linières], « Objections contre une prise d'armes » [1985], dans *Circus 1. Romans, récits, articles (1980-1998)*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 533-592. Olivier Rolin y revient sur son engagement au sein de la Gauche prolétarienne, groupe d'action politique d'inspiration maoïste. L'entrée dans l'action y est décrite très clairement comme une manière de repousser le joug de la figure du Grand Intellectuel que Sartre incarne de manière paradigmatique.

Une éthique de la littérature

L'excès-l'usine naît donc de l'expérience d'un manque de subjectivation. On peut déduire que, pour Kaplan, la volonté d'élaborer une éthique de la littérature qui découle de cette observation tend à inscrire cette dernière dans un processus de subjectivation. Ou, pour le dire en d'autres termes: la communauté aliénée que Kaplan rencontre à l'usine et l'ampleur de son assujettissement la poussent à faire œuvre de littérature. C'est donc dire que Kaplan place d'emblée son travail sous le signe d'une interrogation sur les pouvoirs de la littérature. Comment faire pour qu'elle puisse témoigner du réel ouvrier? Comment représenter l'aliénation? Quelle place l'écrivain peut-il occuper par rapport aux sujets représentés dans son œuvre sans prétendre détenir les outils de leur émancipation?

Une vingtaine d'années après la publication de *L'excès-l'usine*, Leslie Kaplan tente de définir, dans un article consacré à l'enseignement de la littérature, ce que serait cette éthique de la littérature qui, loin de toute forme de naturalisme, vise à témoigner du rapport entre un sujet et le monde. Évoquant tout à la fois Maurice Blanchot et le Roland Barthes du *Degré zéro de l'écriture*, Kaplan identifie ce qui serait en propre le mode d'intervention de la littérature dans le monde social:

La littérature est toujours porteuse d'une éthique. L'éthique ce n'est pas une morale, des codes, des conventions, voire des idées, mais la position du sujet écrivain dans le monde, sa façon particulière de répondre au réel. L'éthique d'un auteur est à l'œuvre dans sa façon de construire son récit, son poème avec ses mots, elle se lit dans les formes, elle est le mouvement de sa pensée, le *style*¹⁷.

Cette éthique s'inscrit dans l'idée plus générale que le réel de l'art « excède toujours le discours », car « la littérature, comme tout art, travaille le réel, le réel particulier des mots, et le réel du monde pris dans les mots¹⁸ ». En somme, les choix esthétiques de l'écrivain ne relèvent pas d'un positionnement dans le champ littéraire. Ils révèlent plutôt la position de l'écrivain face au réel. À notre avis, Kaplan fait usage du terme « réel » dans une acception matérialiste qui opposerait la concrétude de la vie matérielle à l'abstraction des « idées ». Le style elliptique de *L'excès-l'usine*, le dénuement de sa

17. Leslie Kaplan, « Art et citoyenneté. Écriture, littérature et enseignement », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 267; l'auteure souligne.

18. Leslie Kaplan, « Art et citoyenneté », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 266.

langue et la mise à distance de tout naturalisme, participent à ancrer la position du sujet de l'écriture par rapport au réel des sujets représentés. Mais, plus encore, Kaplan définit cette éthique de la littérature comme une manière d'assurer une liaison entre les différents membres d'une communauté :

La langue n'est pas qu'un outil de communication, mais la dimension humaine de la parole où se déploient à la fois la polysémie et l'adresse à l'autre, et l'enjeu de la littérature a toujours été de travailler cette dimension de toutes les manières possibles. Jeu, écart, distance, rapport à l'autre, invention de soi et du monde. La littérature crée des objets qui sont porteurs d'expérience, de dialogue, avec soi-même d'abord et avec les autres, de questionnement, de pensée. Quelle pensée? Une forme particulière de pensée, une pensée concrète, une pensée avec les mots.

Pas des concepts, pas des images, des mots.

Faire de la littérature, en parler, l'enseigner, c'est toujours essayer de construire, transmettre, un rapport vivant au monde et aux autres, un rapport qui tienne compte de ce qui est porté par le fait même du langage, de ce que c'est, LES MOTS. Et dans ce moment de crise de la culture, où chacun constate, peut constater, à quel point le tissu social se défait tous les jours et de toutes sortes de façons, l'enseignement vivant de la langue, de la littérature, est un moyen (pas LE moyen, UN moyen) essentiel, pour maintenir, et rétablir, du lien social (là encore : pas LE lien, mais DU lien)¹⁹.

L'égalité des capacités de lecture évoquée plus haut s'exprime ici sous la forme d'une équivalence entre différentes activités liées à la littérature, conformément au fonctionnement de l'atelier qui mêle production de textes, lecture et discussion : *faire* de la littérature, en *parler* ou *l'enseigner* sont des actes adressés et collectifs. Ce sont des activités qui engagent une subjectivation au sens où l'entend le philosophe Jacques Rancière. Dans l'appareil conceptuel de ce dernier, les énoncés, qu'ils soient politiques ou littéraires, sont politiques parce qu'ils possèdent une égale capacité à défaire les identités imposées par l'ordre policier. Chez lui, l'ordre policier correspond globalement à ce qu'Althusser désigne comme les « appareils idéologiques d'État²⁰ », mais ne se limite pas aux instances répressives ; il recouvre

19. Leslie Kaplan, « Art et citoyenneté », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 265-266.

20. Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », *La Pensée*, n° 151, juin 1970, p. 3-38.

l'ensemble des dispositifs consensuels et s'oppose ainsi au politique, défini comme étant par essence dissensuel. Si « un processus de subjectivation est ainsi un processus de désidentification ou de déclassification²¹ », c'est bien qu'il est toujours une hétérologie. Cette logique de l'Autre définit l'idée d'émancipation et lui sert d'assise. Pour le dire simplement : l'égalité peut être vérifiée par n'importe quel membre d'une communauté et cette vérification est le principe de base du politique.

Dans le passage cité plus haut, Leslie Kaplan définit avec beaucoup de précision la place que prend pour elle la littérature dans l'espace social. En évoquant ce qui serait une « crise de la culture », elle fait d'elle un rempart contre la désagrégation du tissu social. Or, son plaidoyer ne singe pas une conception réifiante assez convenue de la littérature. Sous sa plume, cette dernière ne devient pas le seul moyen pour produire du commun : elle est l'un des moyens pour produire une forme spécifique de lien social. Ces nuances correspondent en tous points à l'idée que la littérature peut former une communauté, mais à condition d'en reconnaître la précarité. Ce qui est central dans cette conception, ce n'est donc pas le statut d'exception de la littérature, mais bien l'idée qu'elle produit à la fois des rapports inédits entre les différents membres d'une communauté déjà existante et qu'elle peut même créer de nouvelles communautés.

Plus de trente ans après son établissement, Leslie Kaplan participe à un projet initié par le collectif La Forge. Tous les quinze jours, elle se rend dans le Val de Nièvre, lieu des anciennes usines Saint-Frères. Elle y rencontre des anciens ouvriers dans des « cafés parlés », écoute leurs histoires et, sur la base de ces dialogues, signe une « chronique ». Les neufs textes ainsi produits ont par la suite été réunis dans un opuscule intitulé *Quelle vie*²². Cette résidence d'écriture est certes fort différente de l'établissement, mais elle obéit elle aussi à une logique de l'Autre. L'écoute prend la forme d'un « éveil » à la parole de l'Autre, d'une prise en compte de « tous les mots [qui] prennent un sens légèrement décalé, sur fond d'une vie, quelle vie, tellement différente de la [s]ienne²³. » Ces chroniques couvrent

21. Jacques Rancière, « Politique, identification, subjectivation », *Aux bords du politique* [1990], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003, p. 118-119.

22. Leslie Kaplan, *Quelle vie. Les chroniques*, Molliens-au-Bois, La Forge, 2002.

23. Leslie Kaplan, « Quelle vie : écrire dans le Val de Nièvre », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 256.

un ensemble de sujets relatifs à la vie quotidienne des habitants de la région: « la première embauche », « l'argent », « la solidarité », « la retraite », « le temps libre », « gens d'ici, gens d'ailleurs », « calotins et libre penseurs », « les hommes et les femmes », « blagues et bouffe ». Si *L'excès-l'usine* était marqué par une énonciation « neutre », qui tendait à masquer toute trace de subjectivité, ici, les dialogues rapportés regorgent de détails de la vie quotidienne et de microrécits biographiques. La vie ouvrière y est décrite sans romantisme et sobrement: les différents protagonistes témoignent de l'aliénation économique dont ils ont été l'objet, mais expriment néanmoins une forme de nostalgie pour une vie communautaire disparue, une culture ouvrière en voie de décomposition après la fermeture de l'usine.

La présence d'une narratrice-interlocutrice est très discrète dans *Quelle vie*. L'ensemble des différentes voix narratives s'entremêlent et, à l'exclusion des changements de pronoms, rien ne permet de distinguer clairement quels types d'altérations Kaplan a pu apporter à la parole récoltée. Les propos des différentes personnes qui se confient à elle durant les cafés parlés sont disposés en courts vers qui ne sont pas sans rappeler les blocs de prose poétique de *L'excès-l'usine*:

Le contre-maître m'a dit,
 Monsieur Carpentier, vous pouvez faire plus
 moi j'en conduisais 60
 le petit, il courait toute la journée
 il se fatiguait, il courait
 il en conduisait 120
 et vous savez combien il gagnait
 de plus ?
 2 centimes.
 Il gagnait
 2 centimes de plus
 que moi²⁴.

Quelle vie pose la question de la délégation de la parole et de sa mise en forme littéraire, interrogation qui était déjà au cœur de *L'excès-l'usine*. L'intellectuel abolit ses privilèges de classe en allant vers l'ouvrier. Toutefois, son capital symbolique ne disparaît pas avec

24. Leslie Kaplan, *Quelle vie. Les chroniques*, ouvr. cité, p. 5.

l'établissement. Selon le partage hiérarchique établi, l'ouvrier ne sait pas manier les mots alors que l'intellectuel, lui, peut tout à la fois renoncer aux privilèges matériels de sa classe et connaître le pouvoir des mots, savoir en faire l'usage, de surcroît un usage non-utilitaire qui outrepassa leur emploi ordinaire. Mais Kaplan, en récoltant les témoignages et en les transmettant, redistribue une parole occultée et met en lumière le paradoxe suivant : l'auteure reste, encore et toujours, celle qui distribue et redistribue les places et les parts de chacun. Kaplan tente de dépasser ce paradoxe par une interrogation sur la distinction entre le travail intellectuel et le travail manuel. Par exemple, elle note que les ouvriers se consacrent à des activités « artistiques » dans leur temps libre :

et pour moi, dit Nadège, le temps libre
c'était le théâtre
les meilleurs moments
de ma jeunesse
j'ai joué Mercédès
dans Monte Cristo
et la Thénardier
dans les Misérables
ça faisait des sorties
on était demandés partout
et on la voit
avec la petite troupe de théâtre
de Saint-Léger
on la voit bien
faisant quelques pas
sur une scène de fortune
un rideau et des chaises,
quelques bancs
dans une salle de paroisse
imaginant des personnages
qu'elle ne sera jamais
mais qu'elle découvre
en jouant avec les mots
avec les gestes
l'infidèle Mercédès
l'affreuse Thénardier
sortir de ce que l'on connaît
expérimenter des possibles

inventer d'autres vies
 est-ce que ça n'est pas ça
 le temps libre
 la liberté²⁵

L'usage excédentaire des mots n'est pas que l'apanage de l'intellectuel. Nadège fait l'expérience du pouvoir des mots par son engagement dans une troupe de théâtre amateur. L'exploration de la vie ouvrière est encore une occasion pour Kaplan de réfléchir aux limites du pouvoir de l'art. Dans ce monde que l'on présume sans culture, elle découvre que le théâtre a une portée émancipatrice par les possibles qu'il libère et par la redistribution des places qu'il provoque. L'identification aux personnages permet à Nadège de se projeter dans « d'autres vies », c'est-à-dire d'imaginer des identités autres que celles imposées par sa classe sociale et l'emploi de son temps. Le temps libre de l'art se mêle au « temps libre » qui est « le temps des luttes / contre ce qui est imposé²⁶ ». La répartition du temps des sujets de la communauté est, sous la plume de Kaplan, rythmée par le temps en surplus. Si, comme le rappelle Rancière, pour Platon, les artisans étaient exclus du politique parce qu'ils n'avaient pas de temps à y accorder, chez Kaplan, le politique et l'art commencent là où le travail salarié s'arrête. Il semble qu'ici, les points de vue de Kaplan et Rancière diffèrent légèrement, la position du second nous semble plus utopique. Chez Rancière, le travailleur pourrait — en principe — déployer son imaginaire et sa créativité sur son lieu de travail, alors que, chez Kaplan, l'art est ce qui échappe à l'aliénation du travail ouvrier. L'art est pour Kaplan, au même titre que la lutte, une activité qui produit du commun et qui échappe aux catégorisations temporelles régies par le capitalisme. En portant la parole de Nadège, l'auteure fait la promotion d'une politique de l'art où l'ouvrière a une capacité égale à celle de l'écrivaine à jouir des vertus libératrices de l'art, voire à écrire, comme le prouve son travail d'atelier en milieu de travail. L'égalité de la parole de Kaplan et de ses interlocuteurs correspond à la possibilité pour Nadège de devenir actrice et de ne pas être confinée au rôle de spectatrice passive.

25. Leslie Kaplan, *Quelle vie. Les chroniques*, ouvr. cité, p. 23-24.

26. Leslie Kaplan, *Quelle vie. Les chroniques*, ouvr. cité, p. 23.

Une démocratie de la littérature

*Tout le monde ne lit pas, mais tout le monde peut lire*²⁷ : la subjectivité politique rendue possible par l'art repose sur la vérification de cette égalité des compétences de lecture. L'enseignement de la création à des futurs ingénieurs, à des architectes, à des femmes en alphabétisation, en somme à des « étudiants qui n'étaient pas des littéraires²⁸ », permet également à Kaplan de faire la vérification de l'égalité de la capacité à écrire :

La confiance dans le langage, dans la parole adressée, avec ce qu'elle comporte de promesse, que chacun sente qu'il existe pour l'autre, et l'affirmation, qu'elle soit formulée ou non, du caractère polysémique du langage, de sa dimension de jeu et d'expérimentation, c'est la moindre des choses pour un écrivain, parce que c'est ce qui le constitue comme écrivain.

Pour moi, il est évident que les écrivains qui s'intéressent au lien social peuvent trouver un sens dans des expériences de terrain souvent éprouvantes parce que ces expériences sont aussi la réaffirmation de ce qui fonde leur travail à eux, écrivains.

Conséquences : ce n'est pas sur tel ou tel artiste-écrivain que se porte le transfert, le désir de travail, mais *la fonction écrivain*²⁹.

De l'usine à l'atelier d'écriture, un fil conducteur traverse la conception politique de la littérature de Kaplan, soit l'idée d'une *parole adressée* qui constitue la littérature en lien social, en relation entre l'écrivain et un *autre*, que cet autre soit un écrivain en herbe ou un lecteur. Le travail de Kaplan en atelier remet en question la fonction même de l'écrivain. Conformément à l'idéal de l'établissement, l'intellectuel-écrivain-artiste fait véritablement partie de l'histoire en marche. Mais les temps ont changé et les intellectuels ne vont plus en usine. Il semble toutefois que Kaplan persiste à mettre à distance une conception de l'écrivain où celui-ci serait dans une position de supériorité par rapport aux non-écrivains, mais aussi, logiquement, aux lecteurs. En allant travailler avec des gens qui n'ont pas un rapport *naturel* à la littérature, c'est-à-dire ceux qui ne savent pas, contrairement à elle, jouir du capital symbolique qui y est associé, Kaplan vient remettre en jeu une hiérarchie bien établie, qui concerne à la fois les acteurs et les lieux de la communauté littéraire.

27. Leslie Kaplan, « Lire c'est quoi », art. cité ; nous soulignons.

28. Leslie Kaplan, « Du lien social », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 243.

29. Leslie Kaplan, « Du lien social », art. cité, p. 247 ; l'auteure souligne.

Son rôle consiste à abolir ce prestige. Sa réflexion sur les ateliers d'écriture permet néanmoins de repenser les partages admis entre ceux qui ont et ceux qui n'ont pas accès à l'art, entre les écrivains de la tour d'ivoire et les travailleurs, ceux qui posséderaient en principe le temps et la capacité de manier les mots et ceux qui ne l'ont pas. Kaplan explique les conditions qui constituent l'art en lien social. L'idée que l'art crée un lien entre les hommes peut apparaître simple, mais elle révèle les fondements antiautoritaires de cette adresse dont nous avons parlé plus haut :

J'ai rencontré il n'y a pas longtemps une jeune femme étonnante avec qui j'ai sympathisé
 elle m'a beaucoup parlé d'elle, pour diverses raisons mais sans doute d'abord parce qu'elle voyait en moi « l'écrivain »
 elle peu d'études, peu de culture, très très peu
 elle n'avait jamais été dans une maison « où il y avait de l'art » (il y avait en effet des tableaux au mur)
 plus tard elle m'a dit qu'enfant, elle avait sept ans, elle avait vu sa mère tuer son père
 et à ce moment-là, elle a ajouté, j'ai vu que ma mère était morte
 cette phrase extraordinaire, exceptionnelle (« l'art c'est l'exception », dit Jean-Luc Godard), « j'ai vu qu'elle était morte », elle ne l'avait ni entendue ni lue, elle l'avait trouvée, seule et petite, et de toute évidence elle allait passer sa vie à la penser
 depuis elle en a fait quelque chose, elle sauve les gens du feu, elle est devenue sapeur-pompier
 la culture ce serait ce qui lui donnerait les moyens, *les outils*, pour penser toute cette phrase, l'accueillir toute, la vivre, la développer, la mettre en rapport avec des œuvres et des hommes qui sont en rapport : toutes les œuvres, tous les hommes, les outils pour faire partager à son tour aux autres l'objet de cette question-là³⁰.

Cette anecdote trahit les postulats fondamentaux sur lesquels s'appuie le rapport singulier qu'entretient Kaplan à l'art et à la culture. D'abord, la phrase *exceptionnelle* de la jeune femme renvoie à l'idée que l'art peut surgir de n'importe où et de la bouche de n'importe qui. Cette phrase, dont Kaplan fait l'exemple paradigmatique de ce qui donne un sens à la culture, n'est pas une œuvre d'art, mais plutôt un énoncé *ordinaire*, défaisant *de facto* la hiérarchie entre le langage de la littérature et le langage de tous. Kaplan glane les mots entendus

30. Leslie Kaplan, « Les outils », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 11 ; l'auteure souligne.

et les donne à lire, comme s'ils étaient déjà de la littérature avant même qu'elle ne s'en empare, invalidant l'idée d'une frontière trop imperméable entre l'art, la vie et le langage ordinaire qui la structure. De plus, lorsqu'elle veut mettre en relief le caractère « communautaire » de la culture, c'est par son *dehors* qu'elle parvient à en démontrer l'importance. La phrase que Leslie Kaplan entend et recueille en tant qu'écrivaine (« elle voyait en moi "l'écrivain" »), la jeune femme ne l'a pas trouvée dans ou par la littérature. Elle n'est d'ailleurs, si l'on se fie au texte, pas une lectrice, mais plutôt productrice d'un énoncé. Ici encore, l'écrivain n'a pas comme fonction de dévoiler le réel. L'art est un mode d'interprétation du réel, mais l'artiste n'en détient pas toutes les clés, et la portée politique de la littérature réside précisément dans sa capacité de déplacement. Ainsi, la littérature pour Kaplan n'est pas une relation à sens unique entre un texte et un lecteur, pas plus qu'elle ne serait une relation autarcique entre un auteur et des lecteurs choisis et compétents. Elle peut être détournée afin d'interpréter un réel qui n'appartient pas à la culture lettrée et qui n'a pas spécifiquement besoin de la littérature pour exister, qui ne l'attend pas pour être dévoilé. En somme, redonner une légitimité et une souveraineté au lecteur, c'est aussi, jusqu'à un certain point, risquer l'abolition de la littérature ou, à tout le moins, de la « fonction écrivain » telle qu'elle est socialement constituée.

La communauté littéraire de Kaplan repose sur cet équilibre précaire, qui a tout à voir avec une éthique de l'amitié. « La communauté est placée sous ce signe: communauté des amis et des livres³¹ », écrit-elle dans un hommage à Maurice Blanchot. Mais cette communauté ne repose pas simplement sur des énoncés de principe. En comprenant la littérature à travers sa relation avec des ouvriers, des ingénieurs, ou des sapeurs-pompiers, Kaplan met en place une communauté littéraire qui inclut les non-lecteurs et les non-écrivains, ce qui revient à dire que tout un chacun est potentiellement lecteur ou écrivain. À l'idée ancienne de l'établissement comme prise en compte de l'intelligence des masses, correspond aujourd'hui une définition inclusive dans la foi, dans l'intelligence des masses de lecteurs et d'écrivains non professionnels.

Si nombre de contemporains de Kaplan ont troqué la pulsion antiautoritaire de Mai 68 pour une forme d'élitisme à la fois

31. Leslie Kaplan, « Maurice Blanchot », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 89.

politique et esthétique, elle reste pour sa part fidèle à ces idéaux gauchistes dans sa pratique d'écriture. La politique de la lecture de Leslie Kaplan constitue une sorte de revers des conceptions réifiantes de la culture en désignant le rôle émancipateur de l'écriture et de la lecture. Pour elle, le début du rapport égalitaire se situe avant tout dans l'équivalence entre l'écriture et la lecture. En ce sens, elle semble très proche de ce qui constitue pour Jacques Rancière le caractère fondamentalement émancipateur de l'art. Dans la défunte revue *Inventaire invention*, Leslie Kaplan consacre un bref texte à *La haine de la démocratie* de Rancière. Elle y cite un passage qui condense la pensée de Rancière, mais qui éclaire aussi grandement sa propre politique de la littérature :

La démocratie est l'action qui sans cesse arrache aux gouvernements oligarchiques le monopole de la vie publique et à la richesse la toute-puissance sur les vies. [...] La société égale n'est que l'ensemble des relations égalitaires qui se tracent ici et maintenant à travers des actes singuliers et précaires. [...] Elle n'est fondée dans aucune nature des choses et garantie par aucune forme institutionnelle. Elle n'est portée par aucune nécessité historique et n'en porte aucune. Elle n'est confiée qu'à la constance de ses propres actes. La chose a de quoi susciter de la peur, donc de la haine, chez ceux qui sont habitués à exercer le magistère de la pensée. Mais chez ceux qui savent partager avec n'importe qui le pouvoir égal de l'intelligence, elle peut susciter à l'inverse du courage, donc de la joie³².

Ce parallélisme entre Rancière et Kaplan signale qu'ils ont des conceptions semblables de la démocratie et de la littérature : pour eux, ce sont des expériences partagées d'égalité des capacités et des intelligences qui visent à dépasser les déterminismes. Cette joie dont parle Rancière décrit tout à fait bien l'œuvre de Kaplan : en s'adressant à l'intelligence de son lecteur, elle pose les bases d'une relation égalitaire. Comme elle l'écrit dans un texte intitulé « "Dieu n'est pas marié" invention du langage et démocratie » : « il y a un rapport nécessaire entre invention du langage et démocratie / la démocratie, c'est le refus des places assignées / le refus de la

32. Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 105-106, cité par Leslie Kaplan, « Le scandale démocratique », *Nouveau millénaire. Défis libertaires* [En ligne], consulté le 5 janvier 2015, URL : <http://libertaire.free.fr/JRanciere21.html>.

reconduction du même/au contraire la démocratie va avec l'ouverture, la circulation des places, des situations, des mots, des idées³³». Dans cette perspective, il devient possible de voir la littérature comme un laboratoire de subjectivation politique à partir duquel on peut penser la démocratie. En tentant de sortir de la *doxa* de l'engagement de l'écrivain, Kaplan ne dénie pas toute forme de conjonction entre littérature et politique: elle en déplace simplement le point d'équilibre. En Mai 68, des étudiants des Beaux-Arts fondent l'Atelier populaire des Beaux-Arts et se mettent à produire des affiches, dont l'une frappe l'imaginaire: «La police s'affiche aux Beaux-Arts/Les Beaux-Arts affichent dans la rue³⁴.» S'il est sans doute abusif de dire que l'œuvre de Kaplan descend dans la rue, elle reste fidèle à ce geste: faire descendre la littérature dans la rue, c'est rendre la lecture à tous sur la base d'une intelligence partagée plutôt que d'une culture artistique héritée.

33. Leslie Kaplan, «“Dieu n'est pas marié” invention du langage et démocratie», mis en ligne le 6 juillet 2010, consulté le 5 janvier 2015, URL: www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numscateg=&lg=fr&numbillet=140.

34. Laurent Gervereau, «L'art au service du mouvement. Les affiches de Mai 68», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 11, n^{os} 11-13 (*Les mouvements étudiants en France et dans le monde*), 1988, p. 165.