

Julie Gresh : Le traitement de la fiction dans l'oeuvre de François Bon

INTRODUCTION

1) Travail de maîtrise et questions en suspens

Mon travail de maîtrise autour des oeuvres de Semprun et Genet (principalement *L'écriture ou la vie* et *Un captif amoureux*) a confirmé les contours d'un univers littéraire dans lequel il me semble nécessaire de continuer à fouiller. La problématique développée tentait de répondre à la possibilité d'un dire de la blessure et, ce faisant, a précisé des axes de réflexion : Comment combler ce blanc que l'on dit propre à la fin des idéologies ?

Comment continuer à parler du monde sans faire un bond en arrière dans l'histoire littéraire et revenir à une écriture réaliste ?

La problématique soulevée dans ce mémoire s'élaborait autour de plusieurs axes. Le rapport au réel d'abord puisqu'il s'agissait dans les deux cas d'oeuvres autobiographiques et lourdement issues d'un patrimoine historique évident (les camps de concentration pour l'un ; la cause palestinienne pour l'autre). Une longue et méticuleuse analyse de l'usage de la métaphore a permis d'appréhender cette relation de la fiction au réel et d'ouvrir sur une nouvelle approche de la notion de témoignage.

Ecrire pour qui ? Le rapprochement des récits de Leslie Kaplan et de François Bon me semble pouvoir se légitimer par plusieurs axes. La cohérence d'un corpus d'abord puisqu'il s'agit de travailler sur des textes publiés entre 1985 et 1995.

Une cohérence d'enjeux également dans la mesure où ces deux auteurs usent de la même vigueur à tenter de poser question au monde qui les entoure et, par là même, à réinvestir l'écriture de son poids idéologique.

Cohérence de stratégie aussi dans la mesure où l'un et l'autre refusent un engagement qui soit thématique, témoignage : il ne s'agit pas de dire l'usine, la prison, le parking... Il s'agit de travailler le matériau des mots jusqu'à ce que l'écriture devienne usine, prison...

Cohérence d'univers dans la mesure où les interviews permettent de mettre à jour des filiations, des intertextualités communes. L'un et l'autre évoquent l'oeuvre de Dostoïvski en amont de leurs propres productions littéraires. Bon dit avoir écrit *Le crime de Buzon* à partir d'une image : celle d'un jeune type coincé entre deux flics et qui rentrait la tête dans ses épaules ; et il fait remonter cette image à *Crime et châtiment*, l'associant à la sensation même du livre qui se fait devant soi, là où cela semble chaque ligne vide, blanc, impossible.

Leslie Kaplan a, elle, préfacé *Les souterrains* et se dit fascinée par la façon dont Dostoïevski met en relation l'individu et le monde, le subjectif et l'universel.

Cohérence de réception puisque l'un et l'autre semblent bien embarrasser la critique. L'article de Bruno Bernardi publié dans *Esprit* n°182 en juin 1992 explique cette gêne : ces auteurs occupent une place particulière dans le paysage littéraire contemporain. *Sortie d'usine* et *L'excès-l'usine* ont d'abord été lu comme des remake de *L'établi* de Robert Linhardt.

Ils ont d'abord été perçus comme des héritiers de ceux que l'on avait définis comme prometteurs « d'un nouveau-roman ». Les critiques s'interrogent sur le statut des productions de Bon et Kaplan : roman ? récit ? poème ? témoignage ?

D'autant que l'ambiguïté n'est pas toujours résolue par une souscription qui viendrait sceller un contrat de lecture.

Bruno Bernardi en vient à se demander si de tels auteurs n'occupent pas un non-lieu.

La difficile indexation de ces récits est ce qui permet à des metteurs en scène de lire ces textes à priori non-théâtraux comme recelant une théâtralité certaine, et, qui plus est, une théâtralité contemporaine. J'ai pu assister à une représentation du *Pont de Brooklyn* mis en scène au théâtre de Genevillier par Noel Casale ; à l'adaptation faite par la compagnie des Lucioles de *Depuis-maintenant*.

Claude Régy avait déjà monté *Le criminel* il y a quelques années.

La présence de Bon au festival des rencontres urbaines de la Villette est aussi une marque de l'engouement pour des textes dans lesquels on semble pouvoir lire quelque chose comme une réflexion sur la modernité, réflexion qui déborde largement le champ littéraire.

Cohérence sociale aussi puisque tous deux élargissent leur travail à des ateliers d'écriture et tâchent de faire pénétrer les mots dans des lieux aussi clos que les prisons (« Question-Question »: chantier d'écriture avec Leslie Kaplan et le théâtre des Lucioles à la maison d'arrêt d'Avignon en juillet 1997), les ghettos de banlieues (ateliers d'écriture organisés par Bon aux Laboratoires d'Aubervilliers), un hébergement de nuit pour jeunes en difficulté (*30, rue de la poste*, Bon).

Mais sans doute la cohérence qui me paraissait la plus fondamentale est celle qui s'est tissée subrepticement dans mon cheminement de lectrice et qui a établi un système de va-et-vient, d'interférences, de renvois qu'il me semble intéressant d'exploiter.

Néanmoins, au cours de mes recherches, ce parallèle s'est avéré contraignant, frustrant même lorsque le souci d'équilibre formel empiétait sur les véritables enjeux de ce travail. Mes analyses, subrepticement, tendaient toutes vers les textes de Bon, à la lumière des textes de Kaplan il est vrai, mais toujours pour faire retour sur. J'ai donc décidé en toute conscience de renoncer à une étude parallèle systématique, et de concentrer mon travail sur François Bon, en y ajoutant un dossier autonome consacré au traitement de l'usine chez ces deux auteurs. Sans doute alors cette recherche tend-elle davantage vers la littérature générale que vers la littérature comparée ; néanmoins, il me semble pouvoir justifier la présence de ce mémoire en *Littérature générale et comparée* par l'ouverture sur l'anthropologie philosophique au sens où l'entend Groethuysen.

3) Enjeux et problématique

L'enjeu de ce travail serait de montrer comment une littérature s'esquisse qui tente de dépasser l'impasse d'une littérature à « idéologie faible » sans pour autant remettre en cause l'évidence de l'enjeu essentiel de la littérature : se donner à voir et à entendre.

A cet égard, le colloque organisé le 7 novembre 1996 par le conseil général du Val-de-Marne intitulé « Questions du roman. Romans en questions » me paraît être une bonne introduction. Partant du constat que la mort tant annoncée du roman n'a pas eu lieu, les intellectuels et romanciers réunis notent la tendance du roman à se frayer une voie en dehors de la théorie. Le récit, le temps, le sujet ne semblent plus tomber sous la coupe des interdits. La question est donc de savoir comment apprécier le retour en force du sujet, le regain du récit, le souci du sens et de la relation avec l'Histoire. Ce retour en force du récit est souvent soupçonné de traduire une régression, une forme de conservatisme, par la critique.

Le colloque tente de répondre à ces questions en s'articulant autour de trois axes : le mode de relation que les fictions romanesques peuvent entretenir avec la réalité non plus identifiée comme bloc cohérent de référence, mais comme juxtaposition et discontinuité. Autrement dit, la problématique de la représentation. D'autre part le rapport qu'entretiennent roman et Histoire ; et enfin, la capacité d'action du roman et les attentes à son égard.

Le roman français a, en effet, longtemps paru avoir rompu avec l'Histoire, les réalités sociales, les enjeux collectifs. Ils semblaient se complaire dans un narcissisme étriqué ou dans le formalisme. Le mot « réalisme » a encore du mal à se libérer de sa charge négative. L'idéologie est devenue une anti-valeur, et les caractéristiques qu'on lui attribue sont devenues des anti-valeurs littéraires. On passe de l'universel au particulier, du totalisant au parcellaire, du structuré au déstructuré, du projet à l'immédiateté. C'est dans ce cadre que Gilles Lipovetsky écrit *L'ère du vide* en 1983, esquissant ce qui paraît être une sensibilité post-moderne.

Le détour par ce colloque m'a paru intéressant dans la mesure où il pose le cadre de jugement de la critique actuelle et qu'il clarifie la polémique existante autour des relations du littéraire au réel, à l'Histoire. Le travail de F. Bon semble échapper à cette polémique et à son dualisme manichéen en acceptant de prendre en charge ce réel que l'on dit dénué de valeur littéraire, en en faisant même son matériau premier d'investigation, en prenant donc le risque d'être lu

comme un résidu d'un naturalisme réactualisé, comme le dernier maillon d'une littérature ouvrière, populaire. L'enjeu de cette recherche est donc de tenter une nouvelle approche des rapports de la fiction à l'idéologie non plus en terme d'équivalence posée par le naturalisme ou le courant marxiste, ni en terme d'antinomie posée par le structuralisme et toujours d'actualité pour les post-modernes. Je travaillerai sur l'ensemble de l'oeuvre de Bon : *Sortie d'usine*, *Limite*, *Le crime de Buzon*, *Décor ciment*, *Calvaire des chiens*, *Un fait divers*, *Parking*, *L'enterrement*, *Temps Machine*, *C'était toute une vie*, *Prison*, *30, rue de la Poste*, *Impatience*.

Dans un premier temps, je recadrerai la production de F. Bon dans le cadre du colloque et de la production littéraire contemporaine. Pour ce faire, nous verrons le trouble qu'ont provoqué ces récits dans la critique et nous nous intéresserons à la question des genres. Pour quoi ces textes se donnent-ils à lire ?

Quelle conception Bon se fait-il du roman ?

Nous verrons alors comment ces textes semblent accréditer les réflexions du colloque, en manifestant une rupture avec l'« idéologie blanche » du postmodernisme. Ici reviennent en force le réel, l'Histoire, et le récit s'assume.

Nous concluons cette première partie en montrant comment, en fait, les récits de Bon échappent à une définition dualiste de la fiction. Ce n'est pas tant que l'organisation de l'espace en chaos structuré déconstruise le réel, ni même qu'un modèle utopique s'élabore en creux, mais bien plutôt que Bon refuse d'inscrire son travail dans cette polémique manichéenne qui étouffe depuis trop longtemps déjà les productions littéraires, et surtout la pensée critique.

Ce cadre étant posé, nous verrons dans une seconde partie comment les récits de Bon régénèrent la notion de fiction. L'abandon du discours communicationnel (je/tu/référent) ouvre une nouvelle approche. Les « je » narrateurs-personnages sont souvent en marge d'une certaine humanité, humanité limite. L'absence de psychologie permet de ne pas revenir à un schéma traditionnel du roman. La multiplicité des voix qui se font entendre et la narration en juxtaposition de monologues parviennent mal à cacher la solitude de l'être.

La linéarité temporelle est elle-aussi ébranlée ; temporalités plurielles qui, sans hiérarchie de valeur, empruntent différentes directions : le « maintenant » semble opter pour le fait-divers contre la pensée théorisée d'hier. Enfin nous noterons le manque du présent en nous demandant s'il n'est pas l'expression d'une temporalité urbaine, Temps Machine. Pour clore

cette deuxième partie, nous verrons comment ces textes élaborent une conception nouvelle de l'événement, élément fondateur de la fiction. C'est systématiquement d'un « ici » que parlent ces textes et, non seulement le lieu est l'impulsion du discours, mais, par suite d'un renversement épistémologique, il devient le sujet de l'action et presque même l'instance de narration.

Dans une troisième partie, nous tenterons d'esquisser les contours de ce que l'on pourrait nommer une « fiction urbaine ». L'analyse de l'architecture narrative (récit-parcours ; espace horizontal/espace vertical ; récit-strate) sera une première approche. Nous montrerons alors le caractère photographique de cette écriture (goût du détail ; ville en tableaux ; regard du peintre : lieu de la subjectivité) et nous nous interrogerons sur le rôle de l'instance de narration chez Bon. Enfin, nous élaborerons ce qui pourrait constituer une poétique urbaine définie d'abord par un lyrisme minimal, mais aussi par un retour à l'oralité et conçue comme élaboration d'une langue de résistance.

1) Autour d'une polémique

a : réception et problématique des genres

Les récits de Bon ont toujours été accueillis avec ambivalence et non sans une certaine gêne par la critique. L'article de Bruno Bernardi publié dans *Esprit* n° 182 en juin 1992 tente d'éclaircir cette gêne : Bon occupe une place particulière dans le paysage littéraire contemporain : *Sortie d'usine* a d'abord été lu comme un remake de *L'établi* de Robert Linhardt. Il a alors été indexé comme héritier d'une littérature « ouvrière ». Il est clair que ce concept pose problème dans la mesure où très peu d'ouvriers ont choisi la littérature comme support d'expression, et où finalement l'usine reste relativement absente du champ romanesque, à l'exception près d'un *Germinal*, ou de quelques textes de Céline. Néanmoins, il me semble tout de même que ce concept peut prendre un sens, si l'on entend « ouvrière » comme « de témoins ». Choisir l'usine comme thème-titre d'un récit en 1980 ne pouvait que surprendre tant cela s'inscrivait à contre-courant du dogme post-moderne, du désir de maintenir la littérature « hors contexte » ; et Bon encourait le risque de n'être lu que comme témoin de la cause prolétarienne, d'être taxé de réactionnaire, littérairement parlant. Il fut aussi perçu comme héritier de ceux que l'on avait définis comme prometteurs d'un « nouveau-roman ». Les critiques s'interrogent sur le statut de ses textes : roman ? récit ? témoignage ? poème ?

Le trouble est d'autant plus persistant que l'ambiguïté n'est pas toujours résolue par une souscription qui viendrait sceller un contrat de lecture, ou alors cette souscription marque une indécision : « récit ».

Bruno Bernardi en vient à se demander si un tel auteur n'occupe pas un non-lieu. Le trouble est d'ailleurs renforcé par l'engagement politique qu'affiche Bon : non seulement il a effectivement travaillé en usine, mais il ne cesse de prendre part activement à la vie sociale, en organisant notamment des ateliers d'écriture avec des marginaux (jeunes des banlieues, toxicomanes, prisonniers, chômeurs) ; ateliers dont il prolonge souvent l'existence par un récit : *C'était toute une vie*, *Sang gris*, *30, rue de la poste*.

Trop facile est alors la tentation de ne le lire que comme témoin du malaise social. Avant de pousser la recherche, il me paraît nécessaire de laisser parler Bon du problème des genres et

plus particulièrement de la notion de roman : « Le défi serait de tenir encore récit, de raconter encore. Le roman n'existe pas en tant qu'Art, sauf à rejouer chaque fois sa convention même. Une perception du roman comme spectacle : tout sur une même surface, plutôt qu'une dérive simplement linéaire. Trouver la même force que l'émergence d'un geste qu'on se voit faire, au sens où aventure dit : « ce qui advient ». L'impression depuis longtemps de construire plus une sorte de théâtre raconté. ».

Cette référence au théâtre n'est pas anodine et révèle l'implosion d'une conception figée des genres littéraires : plusieurs textes de Bon vont d'ailleurs être adaptés à la scène en 1998-99 au théâtre de la Colline et aux Athévins. Preuve que les lecteurs aussi, du moins les lecteurs attentifs, perçoivent cette théâtralité recelée.

Mais c'est surtout à la musique que se réfère Bon pour évoquer le travail d'écriture : « *Buzon* je le voulais construit comme un quatuor de Beethoven, avec ses quatre voix qui, soit désignent toujours la même scène, soit s'éloignent dans leur timbre propre ». Et la tâche assignée au roman n'est alors rien d'autre que la liberté offerte de laisser se développer des voix contradictoires, juxtaposées, en n'intervenant que comme une sorte de chef d'orchestre qui dose timbres et puissances. Pour Bon, le roman construit ses fondements comme genre, non tant dans la représentation, que dans le pourquoi de cette passion même, ce à quoi, au rebours de la représentation elle renvoie. Ceci dit, les distorsions de plus en plus grandes que Bon fait subir au roman, semblent aboutir dans les derniers textes à un véritable rejet du genre. *Prison* est présenté comme « récit », *Impatience* n'offre aucune indexation. Dans les passages en italique qui traversent *Impatience* et dont on peut penser qu'ils donnent à entendre la voix de l'auteur, ce rejet est affirmé et explicité : « Le roman ne suffit plus, ni la fiction [...] on préférerait un pur documentaire, on préférerait la succession muette des images [...] on préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux [...] cela qui ne constitue pas fiction ni roman mais l'inventaire exact de la ville devant nous [...] comment imposer que nous n'ayons pas à l'inventer mais seulement à le rejoindre ».

L'enjeu de l'oeuvre de Bon se trouve, à mon sens, dans ce « comment imposer que nous n'ayons pas à l'inventer mais seulement à le rejoindre » qui se pose évidemment de manière très polémique dans le contexte littéraire contemporain et qui évince de manière définitive la

question du réalisme. Cette prise de parti est effectivement très solitaire : « Qu'est-ce qui nous intéresse encore du roman (ils continuent pourtant) si c'était accumulation d'histoires mièvres et artifices de sujets ou noms posés avec effet de réalité ». Et Bon conclue, catégorique : « Non plus de roman jamais [...] non plus d'histoire que ces bribes qu'eux-mêmes portent [...] plus de tableau qui unifie et assemble ».

Et c'est du fait de cette recherche d'un dispositif capable de rendre-compte du constat que « la violence est émergence brutale au détour de la rue », que le lieu du théâtre devient un espace privilégié. Boîte noire de la scène close, sans rideau ni appareil. Là, « les mots sont arrachés à la masse vivante de la ville », là peut se dire l'impatience fondamentale. Peut-être faut-il alors rappeler cette remarque de Bon dans *Parking*, remarque qui fut pour moi l'impulsion de cette recherche, désignant *La nuit juste avant les forêts* de Koltes comme étant, du fait de l'image de la ville présentée, « le texte le plus exemplaire de cette étroite et sauvage galerie ouverte à une prose d'aujourd'hui »

b : en marge d'une production contemporaine

Si Bon s'affirme en marge de la production littéraire contemporaine, c'est d'abord par le rapport que ses textes entretiennent avec le réel : réinsertion violente d'un contexte social idéologiquement lisible. Nous nous livrerons ici à un contresens assumé : lire le texte comme document anthropologique, mimésis d'un social contemporain.

La réintégration d'un contexte s'opère d'abord par l'élaboration du décor. Rien ici ne peut se produire tant que le décor n'est pas posé et cette attention qui lui est portée comme condition sinéquanone d'une production narrative est rendue explicite par le récit *Décor ciment* où l'on peut notamment lire : « j'ai un métier où le décor compte », phrase qu'il faut sans doute entendre comme métadiscours textuel sur le travail de l'écrivain.

Le décor tient lieu ici de matière palpable, de partie émergée de l'iceberg fourre-tout que constitue la notion de réel. Les noms propres jouent un rôle important dans la constitution de ce décor : « Arrivé au Mans ce matin, depuis Marseille, en Mobyette [...] avenue Renée-Gasnier » *Un fait divers*. Ces noms propres sont intrinsèquement un critère de vraisemblable et une garantie identitaire. La seule énonciation du syntagme Mans permet, par le biais de l'axe paradigmatique qu'il suggère (nord, solitude, chômage) de condenser une atmosphère. « Les noms ne s'apprennent pas seuls, mais logés dans de petites histoires » nous dit Lyotard dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*.

L'incipit de *Sortie d'usine* pourrait presque, sans subir aucun changement, fonctionner comme didascalie théâtrale, indication pour la mise en scène, discours en amont de la narration et qui pourtant la conditionne : « une gare, s'il faut situer, laquelle n'importe, il est tôt, 7 heures et un peu plus, c'est nuit encore ». Jamais le lecteur n'a à se demander où il est ni n'éprouve le sentiment qu'il pourrait se trouver ailleurs. On pourrait alors s'étonner du caractère souvent général de ce décor, du fait de l'absence de descriptions : « une gare », « une prison », « un parking », « une usine ». Bon travaille en effet davantage l'axe paradigmatique de ces décor que leur syntagme ; ce qu'il cherche à exprimer, c'est l'être de ces lieux d'enfermement, d'exclusion, d'oppression : le général au-delà du particulier. C'est peut-être ici que se situe la ligne de démarcation avec une certaine production littéraire contemporaine. On pourrait me rétorquer qu'il n'y a pas non plus d'ambiguïté dans le décor posé par Toussaint dans *La salle*

de bain : la baignoire de la salle de bain de l'appartement du narrateur. Comment être plus précis ? Mais la différence fondamentale réside dans la valeur idéologique et anthropologique de ce décor. Alors que la baignoire est le lieu d'une projection individuelle, solitaire, les lieux chez Bon sont toujours propices à une investigation collective. Quel lecteur ne reconnaîtrait pas dans les HLM, cités, prisons, usines, parkings les fondations de son univers quotidien ?

Les personnages qui arpentent ces récits renvoient eux-aussi directement à un contexte facilement identifiable : celui de la société française de la fin des années 80, urbaine et sinistrée, société en crise, au chômage, solitaire et privée d'utopie. Le chômeur, le toxicomane, l'ouvrier, l'ex-taulard fonctionnent ici comme stéréotypes des marges d'une société.

Et souvent, à l'origine de ces personnages, des êtres de chair : ainsi cette femme qui hante *C'était toute une vie* et pour qui l'apprentissage des mots n'aura pas été suffisant : overdose, de drogue, de désespoir, d'ennui.

Mais c'est aussi par le rapport que ses textes entretiennent avec l'Histoire que Bon se pose en marge de la production littéraire contemporaine : « L'Histoire est, dit-on, la grande absente du roman français d'aujourd'hui. Depuis la fin des années 70, c'est à dire « la fin des idéologies », les écrivains semblent convaincus de ne pouvoir changer le monde. Ils théorisent alors leur désarroi en faisant passer l'avenir à la trappe. Et, sans avenir pensable, à quoi bon s'encombrer du passé ? » Lepape Pierre in *Le monde des livres* du 6 octobre 1995.

Les récits de Bon sont, en revanche, hantés de réminiscences historiques : mai 68 et le travail en usine ; la seconde guerre mondiale et les camps ; la chute du mur de Berlin et la fin des idéologies. Le mode d'irruption de ces événements dans les textes s'éloigne beaucoup du concept de témoignage : c'est toujours du présent que naît le passé. De même que dans le film *Drancy avenir* c'est de la contemplation des tours grises de Drancy que surgit, presque cinquante ans plus tard, le souvenir des camps, de même dans les récits de Bon le passé n'émerge que parce que le présent le contient : les hautes tours des HLM contiennent le béton de l'usine qui contient elle-même l'être de tout lieu concentrationnaire, abritant des hommes prisonniers au même titre que les détenus de guerre, ceux des hôpitaux psychiatriques...

Par ailleurs, passé et présent n'entrent jamais dans une relation dualiste : s'il y a, certes, discontinuité dans l'instance narrative du fait d'une temporalité plurielle, la continuité du discours n'est jamais rompue.

L'exemple le plus frappant se trouve dans *Le crime de Buzon* : les monologues de Michel Raulx, récemment sorti de prison, sont hantés par une voix extérieure, autre, qui parle les camps de concentration. Les deux discours sont différenciés par l'emploi de l'italique. Alors que Raulx affirme p.45 : « La prison commence quand on comprend qu'elle n'existe que parce qu'elle enferme des hommes avec d'autres hommes, que l'homme ne peut exclure l'homme de son territoire qu'à condition d'occuper aussi le territoire de l'exclusion », une voix semble lui répondre : « le gaz c'était une boîte jetée à hauteur d'homme, les cadavres brûlés l'étaient à main d'homme et l'évacuation des wagons se faisait à coup de fouets... ». Les mots « gaz », « cadavres brûlés », « wagons » permettent de poser les camps d'extermination comme référent unique. Pourtant, le fait même que cette voix soit intégrée au monologue de Raulx et la cohérence de sens entre les deux discours, permet une sorte de fondu ambivalent. De la même façon, p.46, alors que Raulx raconte la fouille qui a précédé l'entrée dans sa cellule et qu'il se souvient de la violence avec laquelle les autorités policières lui ont dit « douche! », la voix étrangère resurgit, motivée par une continuation de sens évidente : « mais dans les canalisations, il n'y avait jamais eu d'eau... ». Seuls les italiques permettent de reconnaître ce discours pour autre. Ce jeu de double temporalité est troublant : sans cesse l'impression que chaque énoncé pourrait appartenir indifféremment à l'une ou l'autre des instances narratives du fait de la cohésion de sens. Aucune hiérarchie n'est instaurée : voilà ce qui dérange. Un prisonnier enfermé pour viol dans les années 80 et un déporté des camps peuvent originer les mêmes mots. L'Histoire n'est plus alors conçue que comme « superposition de présents étendus », et l'on assiste à une sorte d'uniformisation, d'égalitarisme des pensées qui est sans aucun doute à mettre en relation avec l'égalitarisme démocratique dont nous parlerons plus tard.

Si l'Histoire est si fortement réintégrée aux récits, c'est aussi dans une démarche ambivalente de deshistoricisation des événements : ici, le désir de décontextualisation des lieux d'enfermement et d'oppression correspond à une volonté de saisie de l'être de ces lieux.

D'autres récits sont explicitement nés d'événements historiques : la chute du mur de Berlin est l'impulsion du *Calvaire des chiens*. Le travail en usine après mai 68 est la source de *Sortie d'usine* et de *Temps Machine*. Le passé qui fonctionne comme palimpseste narratif, n'est donc

pas n'importe quel passé, mais un passé idéologiquement marqué, un passé qui a fait date et qui figure aujourd'hui dans les livres d'Histoire.

Pourtant, jamais ces référents ne deviennent thèmes. Leur raison d'être est de générer des mots nouveaux, un « maintenant » à partir duquel les mots ne peuvent que se différencier.

La relation à l'Histoire s'affirme aussi dans l'ancrage référentiel du présent : chômage, crise, violence, scepticisme, solitude. L'écriture de cette Histoire contemporaine, à laquelle on a du mal à concéder une majuscule, tant elle fonctionne moins comme rupture-événement que comme grincement sourd et continu, est prise en charge par Bon qui ne renonce pas devant l'aridité de la tâche. L'ère du vide doit pouvoir s'écrire avec autant de force que celle du plein.

L'intelligence de Bon est aussi d'avoir compris que le blanc est aussi idéologiquement fort que le noir et que l'écriture s'origine nécessairement d'un ici-maintenant historicisé. Il est véritablement troublant de constater que les mots du violeur résistent à ceux du déporté, que l'absence de sens résiste à l'engagement.

« Si ce monde est déclaré historique, c'est qu'on entend le traiter narrativement » Lyotard *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Bon semble convaincu que nommer est nécessairement raconter. Ses textes réconcilient fiction et récit, réintègrent l'idée du texte littéraire comme « lent dévoilement d'une histoire ». Peut-être serait-il utile dans un premier temps de s'arrêter sur la notion de récit. Trois sens peuvent lui être attribués (Genette) : soit le récit désigne l'énoncé-narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements ; soit le récit désigne la succession d'événements réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours ; soit enfin le récit désigne un événement : celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose, acte de narrer. Todorov explicite alors : « Le récit est un texte référentiel avec temporalité représentée », où référent doit s'entendre comme « réalité extra-linguistique », univers réel ou imaginaire. Les écrivains se diviseraient alors en deux groupes : ceux qui euphorisent le récit et pour qui domine la composante référentielle ; ceux qui le contestent et pour qui la composante littérale est première. Là encore il me semble que Bon refuse de se positionner dans la polémique. Pour lui ce dualisme est davantage posé par la critique qu'imposé par le travail d'écriture. Je montrerai ici uniquement comment la notion de fiction, d'histoire, est revalorisée et comment la succession événementielle est motrice narrative. Mais nous verrons ultérieurement que cela est loin de signifier que la composante

référentielle domine chez Bon pour qui l'histoire est davantage perçue comme conséquence d'un dispositif. Il ne s'agit pas de représenter quelque chose qui existerait déjà, mais de produire quelque chose qui n'existe pas encore.

Le roman conçu comme lente révélation d'une histoire est exemplairement illustré par *Un fait divers*. La construction du récit en « dépositions » instaure une progression narrative d'ordre policière, suspens en moins puisque le fait-divers est donné d'emblée : Déposition 1 (effraction) ; Déposition 2 (rejet) ; Déposition 3 (trajets) ; Déposition 4 (otages) ; Déposition 5 (sang) ; Déposition 6 (rébellion) ; Déposition 7 (faux-départ) ; Déposition 8 (violences) ; Déposition 9 (chiens malades) ; Déposition 10 (jalousies) ; Déposition 11 (échappée).

Le lecteur tisse progressivement le fil de l'histoire en raccordant les dépositions de chacun des personnages. Ce n'est qu'à la fin du récit qu'il est possible de reconstituer une chronologie sans laquelle le fait-divers demeure énigmatique : un jeune homme de 26 ans Arne F. a fait route de Marseille au Mans en Mobylette pour demeurer pendant 15 heures, couteau au poing, dans l'appartement où sa femme avait trouvé refuge chez une amie. Arne F. a poignardé à 5 reprises le jeune homme qui accompagnait les deux femmes.

Le récit se pose alors comme reconstitution du procès de ce jeune homme où chaque actant viendrait à la barre. Outre les témoins directs, on entend les voix de l'inspecteur de police, du substitut du procureur, d'un psychiatre expert, d'un avocat. Autant de figures qui participent à la vraisemblance de l'histoire. Si l'histoire se construit ainsi, par bribes, ajouts, c'est que Bon refuse l'idée d'une lecture empathique, l'intérêt résidant dans la gêne du lecteur, dans l'écart entre lecture horizontale et lecture verticale. Si le récit est réintégré, ce n'est pas sous sa forme linéaire, mais au contraire, sous une forme éclatée : la pluralité des instances narratives, des référents temporels brouillent le récit sans pour autant le nier. Dans *Fait divers* s'opère également une étrange mise en abîme. A l'origine du récit, un fait-divers, ou plutôt le récit qui en est fait dans *le courrier de l'ouest*, récit que l'on peut trouver au dos du livre : « Le Mans, 8 avril. Accusé d'assassinat, de coups et de blessures, avec arme et séquestration de personnes, Arne F., 26 ans, comparait ce matin, trente mois après les faits, devant les Assises de la Sarthe[...] ». L'impulsion du récit, une fois encore est intimement liée au réel. A cela s'ajoute un jeu dans le corps même du texte : comme si la distorsion fait-divers réel / roman n'avait pas suscité suffisamment de trouble, un réalisateur fait irruption dans l'espace fictionnel avec le

projet de tourner un film sur le fait-divers, mais sur le fait-divers déjà fictionnalisé. Ainsi donc, aux voix des actants du procès se greffent celles des actants du film : « metteur en scène », « acteur principal (« l'homme ») » ; « un acteur (« mécanicien ») » ; « un acteur (« militaire », « mort ») » ; « directeur de la photographie » ; « les deux femmes (« la femme », « l'amie ») jusqu'à la voix très énigmatique de « l'auteur » qui déclare notamment : « Le fait-divers, plus tard [...] quand ce quart de page du *Courrier de l'ouest* me parvint par hasard [...] évoquait d'un coup une masse isolée de jours où penser n'aurait pas été possible sans casse ». Puis, plus loin : « L'histoire s'est refusée longtemps, puis voilà, le fait-divers tombait comme une passerelle dans le brouillard qui aurait mené à ce que de toujours on aurait voulu garder secret ». Mais qui est donc cet auteur ? François Bon lui-même, auteur du roman *Un fait divers* ? L'auteur du scénario du film sur le fait-divers fictionnalisé ? L'auteur de l'article du journal ? L'ambiguïté gagne à n'être pas résolue. L'espace textuel instaure ici un jeu de citations, explicité par les guillemets. De même, le directeur de la photographie déclare : « On avait quelques éléments de l'histoire [...] Le bâtiment et la dalle sous les immeubles ». Mais de quelle histoire est-il question ? La mise en abîme est l'indice d'une réflexion autoréflexive sur le statut de la littérature, sur les relations qu'elle entretient avec le réel.

c : Dépassement d'une définition dichotomique de la fiction

Si, comme nous l'avons vu, Bon accepte de prendre en charge le réel et d'en faire même son matériau premier d'investigation, ce n'est pas pour autant par attachement à une définition de type référentielle de la fiction. Il faudrait plutôt mettre en relation sa démarche avec la conception adornienne de la mimésis. Le rapport mimétique idiosyncratique et prérationnel avec l'objet serait le seul moyen de fonder le droit à la particularisation contre les tendances totalisantes et unificatrices, et de garantir l'exclusion de la totalité mythique. Mais la mimésis esthétique renie l'idée d'identification, et se démarque totalement de l'attitude mimétique de l'enfant. Au contraire, elle rend compte de la richesse des médiations entre le sujet et l'objet, entre la subjectivité de l'individu et la réalité du monde objectif. Elle restitue à l'Art sa fonction anthropomorphisante. La mimesis est le moment du rapport dialectique nature-ratio. Elle est l'expression de l'antagonisme entre le moment d'unité de l'art et la diversité des matériaux auxquels l'artiste est confronté.

Dans l'oeuvre de Bon, l'écart par rapport à une définition de type référentiel de la fiction s'opère par le biais d'une implosion sous-jacente de l'espace qui, à terme, aboutit à une déréalisation du réel. Bon construit dans ses textes ce qui semble bien être un espace négatif ordonné : « La cité fantastique que je voudrais construire dans mon bouquin serait une sorte d'allégorie de tout ça. Le tableau précis de la citta dolente de Dante : à l'entrée des enfers, un fracas de soupirs et de plaintes [...] Pour faire un livre de ça, la condition est la même que pour l'Alighieri : adopter le point de vue de l'enfer ». Ces propos de Bon que l'on peut lire dans *Révolution n°368* peuvent s'appliquer à l'ensemble de son oeuvre. L'espace mis en oeuvre dépasse lui aussi les catégorisations établies par Mincea Eliade entre sacré et profane, cosmos et chaos.

L'univers présent est un univers de type concentrationnaire qui présente un monde négatif mais en rien chaotique. « Comment faire littérature de la frange la plus contemporaine des images de nos villes ? » interroge Bon en exergue de *Parking*. Cette frange contemporaine des images de nos villes est, à l'évidence, négativement chargée dans les textes étudiés :

« l'existence humaine dans le bonheur est une belle image, mais

Les moteurs nous recouvrent, la tôle nous repousse et ça pue l'échappement, on ne nous entend plus : leurs voitures ». *Parking* p.28.

Il n'est pas nécessaire de se livrer à une analyse rigoureuse des champs lexicaux pour s'assurer de la charge négative de ces lieux urbains, dont le problème essentiel est qu'ils ne sont plus à la mesure de l'homme : « agrandissement gigantesque de la banlieue pauvre, disproportionnée » *Décor ciment* p.56.

L'urbanisme que décrit Bon est un urbanisme malade, qui porte sa propre sa propre mort en lui-même : « Et, sous le décor du ciment, le nerf malade. On vit dans une dent gâtée : dure sur les bords mais rongées [...] les villes ne sont plus faites pour l'homme et voilà, ça s'arrête là ; tant pis pour ceux qui habitent la carie ». *Décor ciment* p.105.

La métaphore est claire. Rien à attendre d'un tel décor, aucun avenir dans cet espace perçu uniquement comme oppressant, concentrationnaire de vies humaines : « les tours, d'ici, forment comme des masses gigantesques de pierres tombales abandonnées là dans un ordre indéchiffrable, elles sont mortes un peu plus le dimanche par le bruit absent de la ville et la voie ferrée déserte.[...] Il faudrait que ces arbres, plantés après elles, arrivent enfin à pousser, on oublierait » *Décor ciment* p.71.

Qu'est-ce donc qui est ici évoqué si ce n'est l'absence de fertilité, la stérilité de notre espace contemporain ? L'évocation de ces arbres dont les racines ne parviennent pas à donner vie, est-elle autre chose que le constat d'une victoire sans appel d'une culture déshumanisée sur la nature ?

Et de conclure : « C'est dur d'épouser le destin d'une ville qui meurt » *Décor ciment* p.182.

Nous reviendrons ultérieurement sur cette relation violente entre sujet et objet dans le monde de Bon. Je voudrais m'arrêter sur cette idée « d'ordre indéchiffrable » des villes contemporaines : idée qui reviendrait à polariser l'espace en présence comme chaos et à retrouver une grille de lecture chère à Mircea Eliade. Pourtant, une telle conclusion serait hâtive. L'espace mis en oeuvre paraît au contraire structuré à l'extrême, réfléchissant une perfection de géométrie euclidienne : « seules des formes droites émergent du blanc pour venir jusqu'à ses doigts dessiner un angle vif, le repère où on monte, où on tourne » *Décor ciment* p.45. « Avoir construit autant de verticales, pourquoi ? » *Décor ciment* p.77.

La ligne droite semble ici détentrice d'une valeur idéologique puisqu'elle suggère une vision du monde : « Une perspective de parallèles : la façade, le rectangle de gazon, le trottoir, la route... » *Sortie d'usine* p.101.

Les villes contemporaines, paradoxalement, donnent jour à un espace en morceaux, découpable, sans cohérence autre que l'idée qui est à leur origine : « triste est une ville qui a commencé par une idée » *Décor ciment* p.96.

Les grands ensembles, les cités HLM de banlieue, Drancy comme tant d'autres, ne sont-ils pas le fruit d'un concept architectural ?

La tragédie de cet espace euclidien organisé, oppresseur et associé dans les mémoires aux valeurs nazis, est qu'il contamine les êtres et leurs vies : « Les branches nues qui montent aux petites cages de la vie à deux » *Décor ciment* p.211. « On est dans ce qu'on dit comme dans ces tours : chacun sa boîte » *Décor ciment* p.217.

A l'ordre indéchiffrable a donc succédé un « ordre terrible », espace organisé par un « architecte fou » capable de camoufler l'Enfer par des lignes verticales.

N'est-ce pas dans l'agencement de cet espace négatif qu'il faut déceler le modèle utopique qui s'élabore en creux, modèle qui tendrait à rendre une place à l'homme par l'assouplissement d'un décor trop rigide, modèle qui tendrait à remplacer la droite par le cercle. Il est évident que la forme de la ville est liée à une idée du monde qu'elle illustre, à l'idéologie qu'elle défend, à la psychologie qu'elle réduit. Ici, la ville est présentée comme une ville de l'esprit régie par les nombres. Elle expose des formes géométriques simples et pures, qui ne sont pas atteintes par l'anarchie dissymétrique de la vie. Starobinski, dans *Emblèmes de la raison*, montre que toute cité utopique est régie par les lois d'une simple et stricte géométrie. Mais une construction numérique non-dominée risque de devenir folle. Effets de répétition ou d'images en miroir, la cité devient délirante, à la manière exacte des constructions d'Escher. On devient prisonnier de l'identique. Le cas limite est donc celui de la ville réduite à l'état mécanique : « décor ciment ».

La ville moderne est devenue un lieu d'éclatement de la communauté humaine en une multiplicité de cellules juxtaposées et disjointes. La ville de Bon a peut-être à voir avec les « labyrinthes » de Borges. On retrouve bien alors la palette du noir et du gris qui fonde l'Art moderne pour Adorno, quelque chose comme une toile de Soulages. L'implosion de l'espace urbain, l'introduction du chaos dans l'ordre, est peut-être l'expression d'une utopie négative :

l'enfer opposé à l'âge d'or explique le passage de l'ancien au nouveau, du 19^{ième} au 20^{ième} siècle. Le rapport de l'Art à l'utopie ne se médiatise-t-il pas nécessairement par la négativité ? L'Art peut-il exprimer l'absolu autrement qu'en posant la souffrance en tant que symbole de la totalité qui se manifeste à nous sous sa forme fragile ?

Bon peut alors s'inscrire dans toute une tradition d'écriture de la ville abordée au 19^{ième} et perpétuée au 20^{ième} siècle : de Zola à James, Faulkner, Céline, une perception pessimiste de l'urbanisme neuf, où la ville n'est qu'une force agressive et destructrice pour l'individu. On est alors en droit de s'interroger sur la schizophrénie de ces écrivains citadins dont l'environnement n'est perçu que comme contraignant, presque mortifère. Mais nous verrons que cette approche est à nuancer dans le cadre de l'oeuvre de Bon, où la ville exerce davantage une fascination qu'une oppression, et où elle stimule un double mouvement d'attraction-répulsion.

Après ces réflexions, il me semble utile de théoriser de manière plus systématique la notion de fiction qui s'élabore dans l'oeuvre de Bon. L'écriture de Bon parvient à organiser le réel parce que d'un seul et même mouvement elle en épouse et en surmonte la discontinuité. Bon se situe aux antipodes de l'ouvriérisme comme du didactisme, parce que ce qui l'intéresse ce sont justement toutes ces nodosités, ces déchirures du regard, qui bloquent la lecture du réel et empêchent de voir l'injustice sociale dans sa dimension historique.

Pour expliquer sa démarche, il se réfère à un texte de Gorki, *Les Trois*, qu'il cite sans nommer dans *Sortie d'usine* : « Ce type qui poursuivi, court, court et, s'enfonçant dans une impasse, court encore, au dernier moment baisse seulement la tête, le mur est blanc, mais c'était dans un livre. ».

Dans la littérature « optimiste », il y a toujours une issue au bout de l'impasse. Ici, non, parce que le véritable optimisme c'est peut-être de savoir la hauteur de l'obstacle, savoir aussi que pour l'instant, derrière le mur, il n'y a rien, et que tout reste à inventer. Ici, le même statut ontologique est prêté aux données fictionnelles et aux données objectives. Le texte ne marque pas la différence entre ce qui « appartient » à l'auteur et ce qu'il emprunte aux textes et aux paroles des autres. Toute fiction est intermittente et démontre qu'elle ne peut pas continuellement faire semblant. L'approche de Bon concernant l'univers fictionnel ne rejoint

pas les thèses types sur les « mondes possibles », le « make-believe », la dépragmatisation du discours.

En fait, Bon se dit ouvertement héritier de Proust en ce qui concerne sa relation au réalisme : « rendre le réel jusqu'à retrouver les couleurs du rêve ». La plus belle expression de cette prise de parti se donne à lire dans un petit recueil intitulé *Le Solitaire* dans lequel Bon imagine à partir de gravures de Jacques Muron : « La réalité est toujours anticipation du plus pointu des rêves et projection que l'on fait de son propre malaise devant elle ou, au contraire, du sentiment de plénitude que parfois elle offre ».

En fait, nous retrouvons bien ici une définition de la fiction comme présentant des soustractions sémantiques. La fiction ne vaut que parce qu'elle représente le réel auprès d'un autre discours. « Elaborer une dialectique de fiction et de réel comme tentative et non comme hasard - que cesse la preuve, ce consensus mou, au plaisir des dichotomies simples » F. Bon. L'intérêt de Bon pour cette problématique est d'ailleurs probablement ce qui l'incite à travailler sur Balzac depuis maintenant un an.

2) Distordre la norme

a :Décomposition du discours communicationnel (je / tu / référent)

Ce qui frappe d'abord dans le système de personnages élaboré, que ceux-ci soient narrateurs ou non, c'est leur presque non-humanité. Certes tous appartiennent à une marge, à une périphérie sociale, mais plus profondément, ils semblent en marge du concept même d'humanité. L'absence presque totale de psychologie, chère au roman traditionnel, empêche une perception de type sociologique de ces individus. L'usine par exemple apparaît comme un lieu dans lequel on ne peut entrer qu'en se dessaisissant de sa singularité. Les êtres apparaissent dépossédés d'eux-mêmes, « hommes sans qualité » pour reprendre le titre prophétique de Robert Musil, qui tiennent leur charge d'universalité de l'étendue de leur banalité. Ainsi le père Thomas qui dans *Sortie d'usine* est chargé de faire effectuer aux ouvriers morts au travail un ultime tour d'usine n'est-il pas une image de Chéron faisant franchir l'Achéron aux défunts de l'Antiquité ?

Les personnages sont ici perçus comme ces verres évoqués dans *Limite* qui, à force de rebondir sur le sol finissent par se casser : « Plus rien qu'une poussière d'éclats opaques ». Quand le basculement a lieu, il se traduit par la mort (celle d'Alain dans *Limite*), ou par le dérapage hors de la norme (celui de Serge Buzon dans *Le crime de Buzon*, coauteur d'un viol dans un train de banlieues).

Ce qui intéresse Bon, ce sont les mécanismes mentaux et sociaux déstabilisateurs de la personnalité. Mais ce que l'on comprend surtout, c'est que le passage effectif dans la marge ne se ferait peut-être pas si ces personnages n'étaient pas humainement marginalisés, emprisonnés dans leur condition de producteurs. Ces personnages paraissent victimes d'un rétrécissement de l'espace mental, de la capacité de sentir, imaginer et inventer. Leur subjectivité est réduite au maximum, et eux sont départicularisés. L'être d'un Serge Buzon ou d'un Michel Raulx s'efface au profit de son propre discours. S'ils nous parlent d'eux, ils le font moins par rapport à leurs sentiments, leurs déceptions ou leurs désirs qu'à travers le constat objectif de leur situation. Ils disent « je », mais un peu comme s'ils parlaient d'un

personnage extérieur à eux-mêmes : « Les livres les plus forts sont ceux où l'identité est la moins particularisée. Don Quichotte, c'est tout un chacun, une forme transparente, évidée [...] Je dirais que, au contraire de l'idée Harlequin du roman, le travail d'identification passe plus par le livre pris en bloc que par les « personnages » mêmes » déclare Bon dans une interview parue dans *Libération* n°368. Et il ajoute : « Un bouquin qui ne serait fait que d'éclats, et pour faire de ces éclats un pâte, une lancée, n'avoir pas le droit de reconstituer une image synthétique de l'individu ».

Dans un autre entretien paru dans *Infini* n°19, il précise : « Bâtir une identification, donner à un nom son illusion peut-être, mais sur des ruines, à partir d'un vide. Au départ, pas de personnages mais des images ». La référence à Rodin est explicite : ébauches de corps se dégageant d'un bloc brut. Et que représente ici le vide si ce n'est l'empêchement à vivre, modulé sous toutes ses formes, par toutes les voix. Il est clair que dans l'oeuvre de Bon, les voix, l'objet du discours priment sur la subjectivité qui énonce. Un peu comme dans la tragédie grecque où le personnage n'est autre chose que l'expression d'un destin qui s'annonce. La référence à la tragédie n'est pas hasardeuse puisque Bon cite sans guillemets, c'est à dire sans distance, Eschyle, essentiellement *Perses*, dans *Parking* : « Comme on jette un joug sur la nuque de la mer » et « L'ombre ici entrée en possession de l'air ». Pour Bon, revenir aux tragiques grecs, c'est « se rapprocher du sérieux qui fait trou dans la notion de réel ».

Cette primauté de la diction sur l'énonciateur permet l'expression d'une part collective dans le remuement anonyme qui interfère de façon majeure avec le destin individuel. On peut en lire l'exemple le plus frappant dans *Un fait divers*, où l'énonciateur de l'une des dépositions est le syntagme « trois femmes » dont on apprend qu'elles sont respectivement mère, tante, fiancée du jeune homme assassiné. A aucun moment on entend leurs voix singulières et c'est le collectif « nous » qui prend en charge la responsabilité de l'énoncé, dans l'effacement maximal de l'individuel : « Et nous venons témoigner pour celui qui ne leur était rien et fut traversé d'un coup sauvage de tournevis [...] et dire que c'était abject et sordide et que celui qui a fait ça n'a pas la tête faite comme celle d'un autre et que de sa case vide il nous doit raison ». Paradoxalement, tout en niant leurs singularités propres au sein d'un « nous » vocal, ces femmes affirment la singularité de l'être qu'elles ont perdu : « Parce qu'ainsi, pour chaque humble silhouette qui marche inaperçue restent des liens qui font que n'importe qui échappe à

la foule et reste un être unique [...] Que nous sommes responsables qu'il n'était pas un visage terne dans la foule mais un être portant un nom, à la démarche singulière parmi des milliers de figures et de démarches singulières, nous demandons raison ». C'est sans doute la première fois qu'est posé, affirmé avec tant de virulence le concept de « singularité », et la violence de cette affirmation réside dans ce qu'on sent qu'elle est impuissante à lutter contre l'anonymat de la foule, et que la singularité qui s'affirme est celle d'un mort. Néanmoins, ce qui est posé ici, c'est que la singularité naît des relations aux autres, que le « moi » ne peut exister qu'à la condition qu'un « moi social » trouve sa place ; et que s'il y a manque de singularité, c'est qu'il y a manque de relations : « Notre rencontre visage contre visage, ne me donne pas de nom (tu ne sais pas le mien, je me moque du tien) » *Impatience*. A cet égard, il me semble particulièrement intéressant de noter le vide absolu laissé par l'espace amoureux dans l'oeuvre de Bon. Pas un des textes ne met en scène une relation amoureuse. Rien d'étonnant à cela lorsque l'on songe que dans le mot « relation » il y a celui de « lien », et que justement l'espace urbain moderne a coupé le lien. La relation amoureuse laisserait supposer que dans *moi* il y a de *l'autre*, et que *l'autre* contient du *moi*. Cette virtualité de fusion propre à la relation amoureuse, cette possible brouille entre le *je* et son *alter égo*, sont évidemment exclus ici. Le seul texte à mettre en scène un couple, *Un Fait-divers*, le saisit au moment même de l'achèvement de sa rupture, une fois que le lien a été coupé : « Et découvrir d'un coup que je ne connaissais pas [...] Je découvrais un homme ordinaire et qui ne m'était plus rien [...] sa peau des épaules apparaissait, une peau blême avec ses rousseurs, qui aujourd'hui m'était si étrangère, trois ans durant cette peau je l'avais donc touchée, tenue et embrassée ? ». Le point d'interrogation final marque comme la dernière étape de la séparation : l'incapacité à rétablir le lien, ne serait-ce que mentalement.

En fait, toutes les formes de relations qui recèlent habituellement le potentiel le plus grand de fusion entre les individus sont ici exclues. On ne trouve pas non plus trace d'amour filial. Lorsque des relations de parenté lient les personnages, il n'y a cependant pas d'actualisation du cordon ombilical. La mère est la première à prendre la parole dans *Le crime de Buzon* : « Ces deux-là ils sont partis où. Traîner. C'est pas parce que je suis sa mère. [...] Bien de la peine qu'on se donne pour pas grand profit [...] Trop de peine, pour de la canaille qu'ils sont ; c'est pas parce que c'est mon gars ». L'affirmation du lien de parenté par l'intermédiaire du

possessif est immédiatement nié par la structure négative de la phrase. Par ailleurs, à la singularité que devrait réaliser le lien filial s'oppose le pluriel « ils » qui amalgame le fils et l'ami du fils.

Les seules relations actualisées sont des relations amicales, qui ne risquent pas de brouiller la frontière entre le *moi* et son *alter égo* : ainsi l'une des voix de *Un fait-divers* est celle de « l'amie » dont ce statut est la seule identité. Mais même les relations amicales semblent insuffisantes, impuissantes à la réalisation d'une identité. Ainsi, lorsque Bon résume *Limite*, il écrit : « Des types comme les autres, mais que la vie a rassemblés et pris dans une même histoire ». Alors que le lecteur aurait été tenté de donner le statut d'amis aux quatre personnages principaux, et de faire découler l'histoire de ce cadre social qu'est l'amitié, Bon ne semble admettre que le hasard d'avoir été mis dans une histoire commune.

Peut-être faut-il lire ici la négation du « je » sujet qui a mis tant de temps à s'imposer et qui semble aujourd'hui mis en péril par la fabrique urbaine. C'est alors sans doute à la crise du sujet adornoïenne qu'il fut ici se référer. Pour Adorno en effet, la vérité est du côté du sujet, seul capable d'exprimer l'utopie. A l'inverse, l'utopie est l'expression de l'individu. Mais le concept d'individu s'oppose ici à la conception du moi transcendantal, du sujet identifié au concept. Il y a donc déplacement du sujet qui, d'instance suprême, est intégré en tant qu'objet dans la critique esthétique. Adorno plaide en faveur d'un discours paratactique capable de renoncer à la domination subjective (discursive) et confirme la crise du sujet en faisant un premier pas vers sa dissolution : vers la dissolution du syntagme discursif. Il s'agit alors de prendre la défense de l'individu en enquêtant sur la forme aliénée de la vie. Pour Adorno, comme pour Bon, toute pensée de l'universel qui méconnaît la spécificité de l'individu et vise à son absorption dans le tout est fautive. L'individu n'est pas complètement liquidé, mais mutilé. Il n'est plus que la fonction de sa propre unicité : voilà peut-être la définition la plus juste du statut des « je » dans les récits de Bon.

Cette négation de l'individu passe par un déni du corps, de la corporéité dans sa vulnérabilité. Cette désincorporation se fait sous forme d'une mécanisation du corps, comme un oubli de la chair, suivi d'une incorporation, voire d'une fusion à la masse et à un complexe machinique. Les « je » de Bon sont bien des êtres sans corps dont on ne peut éventuellement que deviner l'âge.

La nouvelle figure de la subjectivité trouve son espace entre une conception marxiste qui intègre l'individu à une totalité et la destitution du sujet par l'appel à un destin devant lequel se courber. L'individu est en fait le topos privilégié du petit, de la philosophie comme micrologie : découvrir l'absolu dans l'infiniment petit. Mais nous reviendront ultérieurement sur cette esthétique du détail.

Pour conclure ici avec la conception adornienne du sujet, je citerai seulement ces propos extraits de *Minima moralia* : « On pourrait presque dire que la vérité dépend du rythme, de la patience et de la ténacité que l'on met à séjourner auprès de l'individuel ». L'absence de singularité est aussi le fait de la puissance d'un urbanisme sans faille qui mutile l'espace de liberté de l'individu : « la musique, la place qu'elle t'assigne » *Limite*, « Parce que hurler même et crier ils finissent par vous en définir la place » *Impatience*. Dans cette dernière phrase le « ils » fait problème : s'il ne s'agit plus de La Cité, quelles instances sont génératrices de ce qui apparaît bien comme une forme de totalitarisme ? Nous verrons par la suite que c'est en fait la question plus large de la démocratie qui est ici sous-jacente, la question de la dialectique d'une volonté individuelle et d'une volonté générale. La démocratie repose sur une abstraction centrale : l'universalité de l'individu, l'égalité de chacun avec chacun. La démocratie pose très exactement la question de l'individu, elle correspond à la découverte et à la maîtrise de l'individu pour lui-même. Comment alors expliquer que ce soit précisément dans le cadre démocratique que le « je » disparaisse chez Bon ? Sans doute parce que l'équilibre qui devrait se réaliser entre la souveraineté de l'individu et le nivellement de l'individu du fait de l'égalité de chacun avec chacun ne se réalise pas ici, où l'égalité prend le dessus jusqu'à l'uniformisation. La démocratie n'apparaît alors que comme tendance à venir à bout des différences et à privilégier partout les similarités. L'individu démocratique pose la question non seulement du « moi » individuel, mais du moi social. Parce que le système démocratique met nécessairement en relation, du moins en rapport, des individus, chacun est confronté à la question de l'autre en soi, qui obligatoirement, provoque contradictions et conflits. Ainsi le personnage-narrateur de *Parking*, dont jusqu'à la fin du récit on ne sait pas très bien s'il soliloque, ou si vraiment existe un interlocuteur de chair, parle au nom de tous les siens : « Et surgiraient soudain tous ceux-là qu'à un moment de ta vie tu as connus et croisés, à qui tu as parlé. La foule que pour chacun cela fait, regarde Et ton père et sa propre mère, et tes oncles et

ceux qui t'ont regardé naître, Et de cette porte ils viennent en troupe et encore, s'installent et obstruent les rampes, je suis cette foule et son invective ». Et ce qui, à priori pourrait s'apparenter à une forme de résistance à ce projet de nivellement propre à la démocratie, comme par exemple le choix de la marginalité qui est celui des personnages de Bon, ne suffit pas à donner une identité propre, ni à extraire de la foule anonyme.

Cette implosion du sujet implique l'implosion du schéma communicationnel. Presque chaque récit de Bon est pris en charge par une pluralité de narrateurs dont les voix se succèdent, sans pour autant se répondre. Cette « forme chorale » a abondamment été commentée par la critique. Ce montage narratif très réfléchi, cette multiplicité des points de vue, ne gênent pourtant pas la lecture, car jamais il n'apparaît comme artifice. Bien au contraire, il semble mettre au jour un centre à la fois absent et déterminé en faisant converger vers lui différentes voix. Stratégie narrative qui exprime une idée de la fiction non plus en terme de vision du monde, mais en terme de versions plurielles d'un monde éclaté. En cela, Bon rejoint les postmodernes en refusant de faire de la vérité un critère de valeur littéraire. Si chacune des voix exprime une subjectivité minimale, leur juxtaposition est une manière de réfuter la ventriloque illusoire de l'objectivité. Chaque protagoniste parle l'histoire de sa langue. Les voix ne se mêlent pas, s'additionnent, se contredisent, superposent. Chacune a sa couleur : haine, indifférence, désespoir, fatigue, fragilité. Reflet peut-être d'une volonté de parler du réel comme d'un texte à déchiffrer, comme d'un imaginaire du langage. Le dialogue n'apparaît alors qu'à travers le voile de la conscience de chaque individu. Le monologue intérieur règne. Tout est enregistré, rapporté et analysé par un « je » qui s'adresse directement à sa propre personne comme un faux-interlocuteur à son image-miroir.

Ainsi par exemple dans *Le crime de Buzon* ou *Limite*, le récit saute de l'un à l'autre des personnages, ou plutôt de l'une à l'autre des voix, puisque « le concept de personnage peut difficilement rester un fond neutre quand c'est la philosophie du sujet qui s'est déplacée, et que les alvéoles urbaines tuent tout simulacre de faire comme si la philosophie du sujet existait encore », et accidente la lecture empêchant une progression linéaire de la compréhension d'une histoire. C'est sans doute aux voix de Kafka, Faulkner, Joyce qu'il faut référer ce qui apparaît bien comme un débordement de la parole sur elle-même, un excès de l'oral dans l'écrit. Ce désir de renouer avec l'oralité du discours se trouve confirmé par les références constantes à la

musique, notamment lorsqu'il est question du roman. Pourtant, jamais l'oralité n'est posée comme une facilité, une stratégie de vraisemblance : il serait trop simple que les jeunes des cités parlent verlan, l'ouvrier l'argot, le paysan le patois ...

Pour Bon cela signifierait déjà réintégrer la parole dans un système constitué, codifié qui limiterait l'énergie langagière. Jamais donc de folklore dans l'intrusion de l'oral. La prose ici conjugue la liberté de parataxe de la langue orale et la fermeté syntaxique d'une langue qui rejoint quelque chose de la plus ferme des proses latines. C'est dans les couches les plus anciennes de notre langue, terreau d'un Rabelais, d'un Aubigné, qu'il puise les moyens de transgresser les limites de la prose d'aujourd'hui. Dans *L'enterrement* par exemple, la langue du marais poitevin n'est pas transcrite ; mais en elle est saisie cette part vive qui peut se transfuser à la langue d'aujourd'hui. L'intérêt de cette polyphonie travaillée d'un livre sur l'autre est de « briser un mur compact devant soi, le son recherché. Aller toucher la forme interdite par derrière, avec ces voix hors de moi, avec lesquelles la communication m'était interdite » (*Infini* n°19).

« Attendre, pour parler, d'être disloqué, vide, un poids mort », et c'est alors que naît la possibilité presque liquide de passer d'une voix à l'autre. La cohérence du livre tient dans cette impossibilité pour chaque voix de se dégager des autres. Dans *Le crime de Buzon*, chaque personnage est dit par l'un des trois autres sur le mode de l'élosion, du sous-entendu. L'exclusion du dialogue hors du champ romanesque, du champ de la fiction, est idéologiquement fort : expression d'une solitude de l'être dont le mode de présence au monde ne passe plus nécessairement par la communication et dont les propos ressemblent de plus en plus à un ressassement en boucle, davantage valable pour existence sonore que pour sa signification.

Ce rejet d'une structure communicationnelle est confirmé par *Impatience* : « Le discours ici ne sert pas. Les mots que je dis ne sont pas à but d'échange, pression ou négoce. Ils sont impératifs. J'ordonne, je prends ». Thématique du langage communicationnel comme commerce au coeur de *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès. Le dialogue voué à l'échec : « Ce qui dans l'ombre est dialogue, surgissement provisoire d'une scène jouée, et même ainsi ne pouvoir briser cette sphère qui dans la ville isole les êtres ». C'est en fait une conception Vygoskienne de la langue écrite qui transparait ici : langue qui n'est pas traduction

de la langue orale, mais « langue silencieuse, conceptualisée, c'est un monologue, une conversation avec la page blanche ». Le chapitre 5 du *Livre à venir* de Blanchot expose très bien cette problématique : « la douleur du dialogue ». Il distingue trois grandes directions du dialogue dans le roman moderne : ou bien la part dialoguée est l'expression de la routine et de la paresse ; les personnages parlent alors pour mettre des blancs dans une page et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; le contact direct apparaît alors comme une économie et un repos. Ou bien le dialogue, sous l'influence de quelques écrivains américains, s'est fait d'une insignifiance expressive : plus usé que dans la réalité, un peu au-dessous de la parole nulle qui nous suffit dans la vie courante ; quand quelqu'un parle, c'est son refus de parler qui devient alors sensible : son discours est son silence, renfermé, violent, ne disant rien que lui-même, sa massivité abrupte, sa volonté d'émettre des mots plutôt que de parler. Ou bien enfin, comme chez Hemingway, cette manière de s'exprimer un peu au-dessous de zéro est une ruse pour nous faire croire à quelque haut degré de vie, d'émotion ou de pensée. Blanchot réfère ces trois grandes directions à Malraux, James et Kafka. Mais il me semble que tout ce qu'il dit du traitement du dialogue chez ces auteurs vaut indéniablement chez Bon : « Ce serait une erreur de croire que l'espace oscillant et glacé, introduit par Kafka entre les paroles qui conversent, ne fait que détruire la communication. Le but reste l'unité. La distance qui sépare les interlocuteurs n'est jamais infranchissable, elle ne le devient que pour celui qui s'obstine à la franchir à l'aide du discours [...] L'impossibilité des rapports fonde chez Kafka une nouvelle forme de communication [...] les conversations ne sont à aucun moment des dialogues. Les personnages ne sont pas des interlocuteurs ; les paroles ne peuvent s'échanger et n'ont jamais, bien que communes par le sens, la même portée ». L'analyse que Blanchot fait du *Square* de Marguerite Duras qualifie parfaitement la nature de la communication chez Bon : « nous sentons bien que pour ces deux personnes, ce qu'il faut d'espace et d'air et de possibilité pour parler, est très près d'être épuisé. Et peut-être, si c'est bien d'un dialogue qu'il s'agit, en trouvons nous le premier trait dans l'approche de cette menace, limite en deçà de laquelle le mutisme et la violence fermeront l'être [...] Parole de solitude et de l'exil, parole de l'extrémité, privée de centre et donc sans vis-à-vis, impersonnelle à nouveau, parole de la profondeur sans profondeur ».

La conclusion de Blanchot, glissée entre parenthèse, est qu'on ne peut pas dialoguer à partir d'un grand malheur.

b : Décomposition de la linéarité temporelle

Le système de polyphonie mis en place induit nécessairement une rupture dans la linéarité du discours, puisque les différents monologues semblent s'énoncer sans pour autant tenir compte les uns des autres. Leur juxtaposition produit recoupements, va-et-vient dans une chronologie dont l'objectivité est brouillée. Dans *Temps Machine* par exemple, le narrateur confronté à la coexistence malaisée du passé et du présent, à la « soudaine densité du sentiment d'existence que cette brève vision de ce qui existe et dure hors de la pratique que vous en aviez » a du mal à gérer cette simultanéité grinçante des impressions : l'auteur imbrique alors les parenthèses et les guillemets dans des phrases à la structure heurtée où il pratique l'inversion et dont il exclut souvent le verbe. Le verbe n'est-il pas en effet la marque indéniable de l'inscription dans une temporalité définie ? L'éclatement chronologique ne saurait se résorber du seul fait de la litanie des « je me souviens » du narrateur.

Dans *Le crime de Buzon*, la structure en monologues permet également de superposer quatre âges, quatre strates biographiques : les deux ex-détenus, la mère de l'un d'eux chez qui ils trouvent refuge, l'ancien détenu de la seconde guerre mondiale. Mais ces strates sont mal différenciées et ne permettent pas réellement d'extraire une chronologie objective. Dans *Fait-divers*, le fait-divers est le cœur du roman, mais le romancier investit le temps d'avant, celui de la convergence ; et celui d'après, le temps de la divergence.

La mise en abîme s'effectue métaphoriquement dans le regard d'un metteur en scène, lequel procède au tournage du film relatant l'histoire. Le texte ne se déroule donc jamais en continu. Il se présente en fait comme une partition à plusieurs portées, métaphore de la nécessité d'une lecture verticale. Dans *Limite*, le temps subit des transformations reflétées par la création d'un espace double. L'intériorité temporelle mêlant le passé au rêve, rejoint par moments la progression « réelle » de la narration. Les quatre protagonistes vivent un instant une activité quotidienne (guitare, dessin industriel, recherche d'emploi, foot) dans un monde à eux qui vient coïncider avec celui du dehors. *Limite* superpose le monde extérieur à la pensée intérieure, le rêve à la réalité, produisant des « cycles fermés qui communiquent par en dessous ». Cette schizophrénie temporelle est évoquée par Bon dans *Le Solitaire* : « En noir et blanc la gravure

comme le livre sont l'espace intermédiaire où on marche, un entre-deux, le conflit du calme et de l'urgent, du frottement au dehors et d'un long plongeon dérivant au dedans ».

La confrontation passé / présent recouvre en fait une confrontation pensée / fait-divers. C'est toujours au travers de l'anecdote que le présent cherche à se dire chez Bon. Le titre *Un fait-divers* exprime bien cette prise de position : l'article indéfini joue un double rôle. A la fois il départicularise en ne définissant pas , c'est à dire qu'il est saisi comme un fait-divers parmi d'autre, dans une sorte d'arbitraire ; d'un autre côté il particularise en ramenant au plus près de l'événement et en rejetant ce qui serait une approche plus conceptuelle du fait-divers. Si le titre avait été *Le fait-divers*, cela aurait impliqué une volonté d'extraire le fait-divers de son contexte, un désir de lui octroyer une majuscule.

Le retour à l'anecdote marque un refus catégorique du discours sur, comme si seule une saisie au plus près de la matière pouvait faire émerger le sens, dans une apparente retraite du narrateur. Bon laisse parler les choses, les objets, les lieux. C'est de leur particularité que doit naître le général. Le roman *Sortie d'usine* se découpe en quatre parties, quatre mouvements, quatre semaines. Ce qui empêche d'assimiler Bon à au auteur naturaliste, c'est cette saisie de l'usine non plus comme Usine, lieu d'oppression et d'avilissement de l'homme, mais comme lieu particulier qui draine, implique les gestes d'un individu pendant quatre semaines : le détail d'un geste plutôt qu'un discours politique, le retour à la matière brute plutôt qu'une condamnation déjà érigée en système. Cette démarche se rapprocherait en fait de celle de Leslie Kaplan dans *L'excès-L'usine* dont Marguerite Duras considère « qu'elle met en échec toute la littérature réaliste-socialiste des cinquante dernières années ». Kaplan de lui répondre : « Oui, parce qu'elle est prise dans les significations justement, dans le discours ... Pour moi, c'était tout à fait contraire à ce que je voulais faire. Je ne voulais pas du tout de discours. Ça me paraissait obscurcir complètement la chose, l'anéantir, et qu'on était malade de ça et de la surproduction de choses écrites au sens les moins écrites justement ».

Phrases hachées, courtes, catégoriques, une sorte de discours minimal : « Assis reprendre le journal, l'ouvrir déplier froisser replier, ne s'en sort pas. Déplier encore, regard à côté du vieux. M'emmerde il s'est pas vu cette gueule » *Sortie d'usine*. Bon évoque cette difficulté d'écrire *Sortie d'usine* alors que chaque image était piégée, chargée aussi de concepts. L'échappatoire a

alors été ce renversement hiérarchique, cette primauté de l'objet-usine sur le discours qu'elle produit.

Il faudrait aussi noter l'absence du présent dans cette temporalité. Presque toujours le lecteur arrive après l'événement et n'assiste qu'à un après du présent, à ce qui est devenu sa mémoire. Ce sont essentiellement l'imparfait et le passé composé qui disent l'histoire : « Et c'était le premier réveil sans ce claquement du fer sur le fer » *Le crime de Buzon* ; « L'histoire du film ça avait commencé dans le café à la mode, Kurfurstenstrasse, trois mois plus tôt » *Calvaire des chiens*.

Ce manque du présent est peut-être à interpréter comme impuissance d'un regard encore trop proche, trop impliqué, à saisir du sens dans le monde qui l'entoure, autrement qu'en opérant des détours temporels. « Celui qui dit dans une seule phrase l'incroyable disjonction d'un temps égal » nous dit le narrateur de *Prison*.

Pour comprendre le système temporel mis en place par Bon, il me semble utile de se référer à la recherche de Groethuysen sur « *Quelques aspects du temps* ». En premier lieu est le monde du temps phénoménal, où tout n'existe que dans son passage, où tout apparaît et où tout disparaît, sans que ce qui paraît ou disparaît puisse être dit avoir eu une existence propre et l'avoir perdue. C'est un temps sans substance dont l'analogie la plus parfaite se retrouverait dans la musique. Si l'on s'en tient à la succession des faits, le récit ne sera jamais autre chose qu'une énumération, et l'on retrouve ici cette idée d'inventaire, d'effacement maximal de tout point de vue, d'un cantonnement dans la neutralité de la chronologie, par laquelle le narrateur de *Impatience* semble tenté : « on préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies ». Mais le respect aveugle de la chronologie produit une accumulation de faits sans liens logiques, et semble donc empêcher une narration quelque peu cohérente, l'élaboration d'un récit. En effet, à côté du temps phénoménal, du temps universel, il y a pour chacun son temps, le temps organisé, le temps de la vie, le temps biographique. Tout récit est une composition qui suppose un narrateur, placé en dehors du temps de son récit, qui sait ce qui s'est passé, et qui, devant nous refait le passé. Pour Groethuysen, le futur est le temps du narrateur, dans la mesure où celui-ci, par l'élaboration d'un récit, réintroduit le futur dans le passé. Dans ce futur, je retrouve en quelque sorte ma première ignorance de ce qui se passera, tout en sachant

que cela s'est passé. Je recommence l'action, je la joue ; dans le passé du récit, tout n'existe que sous forme de faire, de « se faire », sous forme de futur actif.

La plupart des récits de Bon sont rétrospectifs, le lecteur n'est convié qu'après que l'événement a eu lieu, après le meurtre dans *Fait-divers*, après le séjour en prison dans *Le crime de Buzon*, après la faute de l'abandon dans *Parking...* Les verbes sont essentiellement au passé, mais ce qui est passé, c'est le fait et non le faire. Le faire me remet toujours dans l'avenir. Raconter, c'est nécessairement repartir, je ne peux pas raconter d'histoire sans mettre tout en mouvement, sans déplacer ce qui est fixé dans le passé, sans introduire dans le passé l'avenir. D'une certaine manière, le narrateur change le temps-mémoire en temps-action, le temps accumulé en temps disponible, le temps lié et fixé en temps libre, le temps déjà déterminé par les événements en temps à remplir. Il transforme le temps passé immobilisé, en futur mobile. Le passé est intimement lié au savoir. Le passé est précisément ce qui, étant passé, peut être su. Le savoir est toujours un enregistrement des acquis du passé. Il faut que l'événement ait lieu avant que je l'apprenne. La mémoire est cette perception du passé. Elle signifie toujours fin. Elle clôt un temps. Le temps clos ne se limite pas en principe à ce qui est réellement arrivé. La mémoire a ses prolongements dans le futur. Et c'est, me semble-t-il, précisément à cette ouverture du temps clos que travaille Bon. Toujours à mi-chemin entre discours et récit, puisque ce sont des voix qui parlent, qui disent l'histoire, et que ces voix posent un cadre qui est celui du discours, de l'oralité, de l'interlocuteur potentiel ; mais qu'en même temps, ces voix soliloquent, que d'interlocuteurs il n'y a point, et que donc le discours est un artifice ; toujours à mi-chemin entre discours et récit donc, les personnages de Bon travaille à la réanimation du passé par le biais du souvenir.

Le présent met en place des scènes, qui semblent arrêter le temps, le capter. Pour concevoir le présent, nous dit Groethuysen, il faut partir du « voir ». Je vois sous forme de présence, je vois « présent ». Que je dise « je vois », ou que je dise « j'ai vu », le voir comporte le présent. Il est donc possible de dissocier deux présents : un présent de fait, qui sera considéré comme un événement dans une suite de faits, et un présent indélébile, qui reste attaché à la vision elle-même : le présent essentiel. Cette distinction me semble très utile pour comprendre la temporalité dans les récits de Bon : oui il y a manque du présent de fait, c'est à dire que le temps de l'action et le temps de la narration ne coïncident jamais, que la perspective est

toujours rétrospective ; mais le présent essentiel ne manque pas puisque tout est vision, images mentales, dans la perception que les personnages ont des choses et du monde.

En définitive, le passé est associé au savoir, le futur au faire, et le présent au voir. Reste à distinguer les temps fictifs, et les temps réels, les temps re-produits et les temps produits. La mémoire comprend tout ce qui est « reproduction ». Elle ne reproduit pas seulement les différentes choses, mais les temps qu'elle introduit dans le passé : le présent (sous forme de rappel) et le futur (sous forme de récit). Tout ce qui est présent (dans l'espace) peut être connu, et tout ce qui est passé peut être su. Il y a simultanéité et accumulation. Il y a espace et mémoire. Les deux grands réservoirs de nos connaissances et de nos expériences sont donc l'espace et le passé, la géométrie et l'histoire. Ma mémoire me sert pour lutter contre le passé. Le souvenir implique un lien plus fort entre le sujet et l'objet que le rappel. Il unit le sentiment et la perception, le monde intérieur et le monde extérieur. Se rappeler signifie : reconstater ; se souvenir : revivre. Le souvenir est toujours l'évocation d'une coexistence, d'un rapport de contemporanéité. Le souvenir est l'évocation d'un passé vécu, comme le rappel est l'évocation d'un passé su. Dans le souvenir, il n'y a plus de dehors et de dedans, spectateur et spectacle se confondent. Le souvenir nous fait comprendre le présent : il nous révèle en quelque sorte le temps. Mais le souvenir n'est pas l'actualité ; c'est une projection de l'actuel sous forme d'inactuel, du réel sous forme d'image, si par image on n'entend pas une copie, mais la transformation de l'objet vu en impression vécue. Le souvenir n'est pas seulement quelque chose que je ressens, c'est quelque chose que je détiens. Les temps vides sont particulièrement importants pour le souvenir. Ils forment les conditions du recul dans le passé. Tout ce qui se passe, se passe sur le fond du temps vide. On retrouve ainsi le temps de la solitude.

Si j'ai consacré tant de temps à l'analyse des temps menée par Groethuysen, c'est qu'elle éclaire parfaitement la manière dont Bon transforme le temps clos du passé en temps ouvert sur le futur. Le souvenir est en effet le mode essentiel d'appréhension du monde par des personnages qui refusent de croire, comme la narratrice de *Parking*, que « le temps qui passe ferait office de couverture, cela n'a pas existé, qui n'est plus notre peine ordinaire ». La confrontation entre la narratrice et son interlocuteur n'est de ce rapport au souvenir : elle se souvient. Et à lui elle demande : « Te souviens-tu (non) », où la négation entre parenthèse livre la violence de la réponse. Et, plus loin, elle ajoute : « tout ce temps récupéré, à quoi l'as-tu

donné ? ». Le temps récupéré dont il est question n'est rien d'autre que le futur que l'homme a refusé d'octroyer au passé en le ravivant par le biais du souvenir. Le monologue de celle qui se dit n'être « qu'une voix vieillie d'une rancœur, celle qui parle seule et ressasse », est rythmé par la rengaine des « te souviens-tu » qui ne posent même plus question mais frappent l'homme coupable d'amnésie. Le meurtrier de *Un fait-divers* déclare lui : « temps qui vous semble lointain parfois, mais si on fait le décompte des années : bien peu. Paysage de temps, qu'on porterait tout entier dessiné devant soi comme un tableau qui serait votre être propre, ce qui du dehors et du monde s'est imprégné en chacun pour le définir ». On retrouve alors cette idée d'un temps biographique, existentiel qui fait du souvenir un accès de connaissance de soi. « Fait le récit de tes souvenirs et je te dirai qui tu es », voilà quelle pourrait être l'anthropologie philosophique élaborée par Bon. Le souvenir est un patrimoine identitaire. Le ressassement de ces souvenirs-blessures par les individus sont une façon de dire le monde. Dans *Un fait-divers*, on distingue très clairement les deux manifestations de la mémoire: le souvenir est l'expression de tous les acteurs-témoins, investis physiquement et psychiquement dans l'histoire. Ils livrent alors leurs impressions en vrac, guidés par une logique sensitive : « je me souviens du bruit régulier d'avance ». Le rappel est l'expression de tous ceux qui ne sont pas partie prenante de l'événement et qui ne font que reconstituer un objet en respectant une chronologie objective : inspecteur, commissaire... : « Constatations que nous nous sommes efforcés d'établir selon leur enchaînement chronologique repérable ».

Le meurtrier conclue : « Est-ce que cela fut ? Il y a un brouillard, et dans ce brouillard on s'appuie sur une réalité : cette route faite en Mobylette. Avoir beaucoup pensé. On se rejoue ce qui s'est passé, comme une boucle infiniment déroulante, parce que c'est à vous, votre possession propre et tout votre bagage. Encore, jamais la scène en entier : on n'en supporterait pas le souvenir. Plutôt par morceaux qui ne s'assemblent plus jamais en un seul ». Cette citation me semble contenir tous les aspects évoqués par Groethuysen : l'injection du futur dans le passé par le récit et le souvenir. La transformation d'un temps clos en un temps ouvert et actif, où la « boucle déroulante » joue bien le rôle de moteur re-créateur. Le souvenir n'est pas copie. La fonction identitaire et existentiel du souvenir qui particularise l'individu. La douleur du souvenir qui abolit toute frontière entre spectateur et spectacle, qui rend présent par

le biais de la vision, et qui fait revivre l'événement. Le caractère nécessairement fragmentaire du temps de la mémoire.

Finalement, pour tout les personnages des récits de Bon, la vie n'est plus « qu'un désert où rien n'existerait plus que le passé qu'on renfile » comme le déclare Michel Raulx dans *Le crime de Buzon*. Et l'expérience particulière du temps éprouvée du fait de l'internement en prison, semble se généraliser à tous les individus dont la perception du temps n'est plus que biographique : « Comme si, avant, la vie obligeait à un monde d'un seul bloc où tout existe autant que ce qui vous appartient, où les autres ont leur droit, où dans le présent la petite porte est possible qui serait une rencontre, quelque chose. Là, devant cette porte refermée [...] on sait bien comment, à l'instant même, son intérieur aussi se replie, ne s'occupe que de sa propre continuation ; cette porte maintenant close, sans rien restituer du monde, n'en laisse subsister que ce qui avait déjà trace en votre seule mémoire, comme si cette mémoire ne transportait plus rien que votre histoire propre : on n'a plus sa part de la mémoire collective des hommes ». Le diagnostic est donc celui d'une séparation définitive entre le dedans et le dehors, l'homme et le monde. Le monde n'est plus que ces bribes de souvenirs, de mémoire individuelle ; monde sans cohérence, ni continuité. « Les yeux fermés, on a des visions intérieures » comme le dit le narrateur de *C'était toute une vie*, et ces visions sont le seul espace possible pour une rencontre entre l'individu et le présent, l'individu et le monde. C'est donc bien dans le temps vide de la solitude que peut se faire la jonction, et uniquement en elle. Jamais le monde n'est rendu présent par des descriptions qui lui octroieraient une permanence en dehors de l'homme. Cette permanence là, d'un temps d'avant le désanchement du monde, a été brisée ; ne reste que la certitude du fragment.

c : Le lieu crée l'événement

Le dernier récit publié chez Verdier en décembre 97 confirme le noyau central de l'oeuvre de Bon : le lieu.

Ici, comme le mot-titre l'indique, il s'agit d'une prison ; mais ailleurs, les tours HLM, les parkings, une usine tenaient lieu de rempart au récit. Lieux de béton et de grisaille qui sont devenus symboles d'un urbanisme déshumanisé. L'on d'être uniquement supports thématiques, ces lieux semblent conditionner les récits qui trouvent en eux leur impulsion. On n'observe pas à proprement parlé de descriptions, car les lieux ne sont pas pris en charge par un regard qui les saisisrait, mais des centres d'où le langage crée la possibilité de dire ce qui résiste à la parole. Et, chez Bon, ce qui habite ces centres, ce qui constitue le milieu, c'est justement la marge : marge géographique (banlieue), marge sociale (prison)... Les abords remplacent alors la notion de milieu : excroissance de la cité.

Avant de pénétrer dans la chair des textes de Bon, il me semble utile de poser quelques bases théoriques liées à la représentation de la ville. Je m'appuierai essentiellement sur le livre de Pierre Sansot *Poétique de la ville*.

Il est clair qu'il existe deux traditions de la ville, celle des voyageurs, amateurs de ville, et celle de ceux qui la vivent jusqu'à en mourir, qui la rêvent, qui s'y bousculent, la voient changer dans son allure quotidienne. Bon se situe définitivement dans cette seconde approche.

Mais quelle est l'essence d'un lieu ? La réponse de Sansot me paraît la plus riche: Poser cette question équivaut pour lui à se demander ce que l'on peut rêver de ce lieu. Pour distinguer deux lieux réels, il faut d'abord chercher ce qui les distingue imaginativement.

Un certain nombre de critères déterminent plus particulièrement le lieu urbain : les grands lieux urbains dévoilent la ville, vivent en tension avec elle ; ils possèdent une unité ; ils débordent leurs propres limites (topologie des abords) ; ils posent des rites d'entrée et de sortie, on n'y entre pas et on n'en sort pas de la même façon ; ils sont détachés du reste de l'espace urbain ; ils aiment se redoubler ; l'existence d'un lieu urbain implique celui d'un foyer central ; l'espace des lieux urbains se confond avec un parcours temporel qui constitue un changement de notre être ; un authentique lieu urbain demande une réactivation par le sujet ; il appelle la remythisation.

La définition retravaillée du lieu urbain devient alors : lieu qui nous modifie, nous ne serons plus en le quittant celui que nous étions en y pénétrant.

Ces remarques peuvent paraître éloignées de notre sujet, elles permettent néanmoins d'aider à une lecture des lieux. La poétique de la ville s'élabore selon Sansot à partir de ces lieux urbains et des trajets qu'ils impliquent. Nous reviendrons ultérieurement sur cette notion de trajet, lorsqu'il s'agira de mettre à jour l'architecture narrative.

Dans *Décor ciment* par exemple le lieu est exactement défini : Bobigny et ses tours emblématiques de la cité Karl Marx. La nominalisation est alors garante à la fois de l'existence du lieu et de son maintien identitaire. Pourtant, le texte ne regarde pas la banlieue, il s'en originaire. Ce qui intéresse Bon, c'est la violence qui émerge de ces lieux : « Peut-être est-ce que la ville idéale c'est celle d'aujourd'hui, avec moins de haine et de violence » écrit l'un des détenus de *Prison*. Cette ville, « large poumon d'ici, d'où on surgit et dans laquelle on repart se fondre », fonctionne dans un rapport d'antinomie extériorité / intériorité : « Mais la même ville dont ils parlent qui tout entière tient dans le mot « dehors » » *Prison*. Rapports de force écrasants pour le sujet désormais évincé comme l'illustre si bien cette terrible phrase de l'un des détenus : « Malgré mon abandon du côté de ma mère » où la mère n'est même plus capable de prendre en charge la responsabilité de l'acte. Le lieu n'est plus un espace d'investissement de l'homme, un espace où il peut se projeter, il devient au contraire synonyme de « dépossession ». Le retournement du sens du mot « foyer » en est une illustration forte. Alors que le narrateur de *Prison* tente de faire réfléchir les détenus sur la notion de « maison », ceux-ci rétorquent presque à l'unisson : « Mais quand on n'a pas eu de maison, que foyer et foyer et foyer... », ou bien « Et quand on a eu treize foyers et cinquante familles d'accueil ». Le foyer est alors l'incarnation de l'exclusion. Le lieu correspond chez Bon à un effacement du monde comme l'exprime très clairement ce détenu qui répond à l'idée de maison par la description d'une pièce (« la chambre d'un copain ») : « Le monde entier est annulé pour un simple intérieur sans liaison ».

Ce combat intériorité / extériorité d'où naît finalement la violence des mots est explicite dans *Limite* : « Le monde du dedans contre le monde quadrillé. N'échappe pas non plus toi et ce que tu bâtis dedans c'est encore mettre contre les portes, en barricade, des meubles qu'eux t'ont accordés ».

Jean Roudaut dans *Les villes imaginaires dans la littérature française* affirme que toute description de la ville joue nécessairement de l'opposition de deux paradigmes, celui du clos et de l'ouvert, du centré et du vague, du fixe et du divers, de la culture et de la nature. Cette problématique du clos et de l'ouvert est exactement celle de Blanchot dans *L'espace littéraire*. Dialectique du dedans et du dehors qui remonte aux fondements du christianisme : le Monde est une prison. l'âme est exilée en cette terre et elle aspire à retrouver son lieu natal. La prison est peut-être l'incarnation la plus explicite de cette dialectique. Pas de hasard alors à ce que l'un des derniers récits de Bon s'intitule *Prison*, et déjà dans *Le crime de Buzon* ce lieu était un noyau du récit : « il a fallu l'assaut de la faute pour en forcer l'ouverture, on n'ose pas penser à ce qu'il faudrait pour en sortir » p.42.

La prison est fondamentalement liée à l'existence de la liberté. Elle est un lieu limite, parfaitement clos dans son espace et dans son temps (puisqu'on y coupe court à la béance de l'avenir). Néanmoins, l'opposition topologique du dedans et du dehors est évidemment naive : « La prison, c'est une peau. On la porte en soi d'avance [...] Une fois que c'est dans la peau, ça s'enlève pas. On se frotte ; on se gratte, on se lave mais ça ne suffit pas. On change d'endroit, on rentre chez soi mais on ne la perd pas ». Les frontières sont perméables, et sont la plupart du temps impossibles à distinguer : « La taule, juste l'envers : un monde entier se ramasse à l'exacte dimension des murs, chaque couloir devient une rue, la cellule une maison, et chaque homme une aventure, et une vie si simple alors tellement compliquée », « dedans c'est trop pareil ». La dialectique du clos et de l'ouvert semble jouer de la réversibilité, de la déteinte de l'un sur l'autre dans une sorte de fusion magmatique. Le rôle de la gardienne dans *Décor ciment* est d'occuper cette position frontalière. Sans doute est-ce pour cette raison qu'elle joue un rôle si déterminant dans toute la littérature policière, et il est donc normal qu'elle soit ici le premier témoin à être interrogé par les policiers.

Combat dont l'issue est connue et qui ne laisse que peu d'espace de résistance à l'homme. Celui-ci ne choisit pas sa ville ; avec elle entre en jeu la notion de destin, et l'homme ne saurait sortir indemne de cette épreuve. Combat dans lequel s'opère un renversement épistémologique de taille puisque l'objet devient sujet. La problématique du lieu travaille l'ensemble de l'oeuvre de Bon et le terme même de lieu s'élargit par un processus de contamination. L'amour devient lieu : « monde au carré oui, mais encore un carré à nous et rien qu'à nous. Rien peut-être que le

petit cube de notre chambre, mais protégé, chaud » *Limite*. L'homme devient lieu charnel : « à la surface de ton corps de ton histoire propre comme lieu obligé », « du souvenir j'étais désormais le seul lieu habitable et fragile ».

Le lieu avale, contamine, ce qu'il rencontre, mû par la force du béton. Le primat accordé à l'objet permet d'éviter deux dangers : la généralité qui ne qualifie pas et n'apprend rien ; l'excès de singularité qui côtoie la description romanesque et vaudrait seulement pour cet homme-là, à cette heure là. Bon préfère aller des lieux à l'homme. Mais il répète une fois encore : « Il ne s'agit pas de représenter les marges de l'urbanisme neuf comme témoignage d'un monde séparé mais de travailler ce « là où nous avons chacun été mis », où la forme passive vient souligner encore l'impuissance de l'homme. Le « je » ne peut se constituer en dehors du lieu. Voilà très exactement la définition de la poétique urbaine telle qu'elle est posée par Sansot : « Espace où la part des hommes et celle des lieux ne peuvent être distinguées, en cette durée où nous nous accomplissons, en réactivant le parcours d'autres êtres ». Et c'est sur ce point que ce réalise le paradoxe du lieu : il nie et réalise dans un mouvement dialectique. Bon ne retient pas que l'un de ces mouvements, il n'oublie pas le moment où le lieu « fait retour sur », et c'est probablement en cela que sa position s'éloigne, se distingue de la tradition pessimiste de l'écriture de la ville : même si c'est essentiellement sur le mode de la violence que cette dialectique se réalise, le lieu est ce qui offre à l'individu un espace de résistance. L'on retrouve alors la dialectique de la démocratie : si l'art est la cible privilégiée du nivellement et de l'empressement démocratique, l'art est aussi la protestation la plus efficace contre le nivellement démocratique, et, selon la célèbre phrase d'Holderlin, « Là où il y a péril, là grandit aussi ce qui sauve ». C'est dans la démocratie que l'art trouve à la fois le péril et le recours.

Mais si le lieu est l'impulsion du récit, c'est surtout par sa capacité à imposer des images. Or pour Bon, le travail d'écriture s'origine nécessairement d'une vision. Vision qui n'a rien à voir avec celle, romantique, du poète inspiré, mais qui par son caractère ordinaire s'apparente presque à un Polaroid, instantané du réel. L'image est alors conçue comme surcroît de réalité proposé par le réel. La notion de lieu est travaillée dans tous les sens, du lieu-dit au lieu-commun, en passant par l'avoir lieu, le faire du lieu. Le « faire » du lieu est l'aboutissement du renversement épistémologique dont nous avons parlé. Transmutation qui fait de l'usine le « temple offert au culte et à la puissance de l'acier, et du bruit sa mystique ». Le lieu acquiert

alors une majuscule, devient nom propre, prend place dans la mythologie : « On entre plus fréquemment dans un parking que dans une église [...] En volume, ils incluent dans la ville d'aujourd'hui bien plus que n'a jamais prétendu la disproportion architecturale des cultes. Ils sont vides pareillement » *Parking*. Les lieux urbains cherchent à être plus que ce qu'ils sont, ils débordent leurs propres limites. Tout le projet poétique de Bon s'inscrit dans cet « écrire de la ville », « arrêter la ville à une seconde précise de son histoire et la dire ». C'est véritablement une poésie de l'espace qui s'écrit, à laquelle semble répondre une poésie de l'enfermement de l'individu, problématique de l'ouvert et du fermé dont parle abondamment Blanchot dans *L'espace littéraire*.

« Cette ville pas nommée qui se construit de livre en livre pourrait être mon chemin à moi de cet effet cathédrale qui fascinait Proust chez Balzac » *Infini n°19*.

« Comme si l'écriture et la ville d'un commun accord se cherchaient toujours, que c'était la mort, de la ville comme des corps, qui commandait aux mots » *C'était toute une vie*.

Les lieux mis en oeuvre ici répondent parfaitement à la caractérisation des lieux sinistres posée par Sansot. Lieux qui aiment le vide, déserts en eux-mêmes et qui provoquent le vide. Souvent à la périphérie des villes, ils apparaissent comme un dérèglement de l'ordre des choses. Certaines zones industrielles sont sinistres car, produites par l'homme, elles le nient. Le vide auquel nous associons le sinistre n'est pas le néant, mais une manière qu'ont les êtres d'apparaître, quand une perception fluide n'est plus possible. Dans un lieu sinistre les matériaux vous assainent leur quantité de fonte, pierre, ciment et provoquent une sensation d'étouffement. Nous respirons mal car les objets et les murs souillent l'air d'une transpiration moite, métallique, rouillée. Ce sont des lieux inhabitables, qui refusent la cohabitation, et pourtant chez Bon, ces lieux sont habités d'êtres à la dérive sans doute, mais pas suffisamment fous pour ne pas souffrir de cette cohabitation. Sansot oppose le quartier louche au risque d'insécurité, au quartier sinistre au risque d'instabilité. L'emprise de l'usine est indéniable dans ces lieux, verticalité des instruments de production. L'espace lui appartient dans toutes ses dimensions : auditives, olfactives, visuelles. La banlieue est morne car elle n'arrive pas à prendre forme. Banlieue comme Anti-Mémoire. Le promeneur glisse dans l'indifférence, ne se sent pas concerné, ne parvient pas à réintégrer ce qu'il voit dans une temporalité. L'être se dissout dans un environnement où il s'ensable.

Ce phénomène a été particulièrement étudié par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, où il évoque les ruses et arts de faire qui permettent à l'individu soumis aux contraintes globales de la société moderne, et en particulier de la société urbaine, de les détourner, et par une sorte de bricolage quotidien, d'y tracer son décor et son itinéraire. Marc Augé s'attache à différencier le lieu fondé et incessamment refondateur de ce qu'il appelle des non-lieux. Le lieu anthropologique est une construction concrète et symbolique de l'espace. Il est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. Les lieux sont à la fois identitaires, relationnels et historiques. Ils se définissent par une stabilité minimale. En conséquence, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'espace urbain chez Bon, nous l'avons montré, ne peut en aucun cas se définir comme identitaire, puisque d'identité il n'y a pas ; ni comme relationnel puisque les rencontres brillent par leurs insuffisances (« ne parviennent même pas à donner un nom ») ; en ce qui concerne le caractère historique de cet espace, il est plus difficile de trancher : d'une part il est vrai que les tours HLM, les cités, l'ANPE sont des lieux qui réfèrent à un contexte historique repérable qui est celui de cette fin de 20^{ème} siècle. Mais d'un autre côté, cet espace est « l'anti-mémoire » par excellence ; il réfère tout en même temps à toutes les formes de no man's land, de terrains vagues, de lieux neutres qui ont existé à travers les siècles. L'espace urbain contemporain semble déprécier les lieux en endroits. La surmodernité est productrice de non-lieux : halls de gare, supermarchés, aéroports ... La « liste des lieux » qui rythme *Impatience* est l'exacte liste des non-lieux que dresse Augé : « cabine téléphonique [...] hôtel [...] changement de métro [...] buffet de gare [...] tapis roulants d'aéroport [...] accès de supermarchés ».

Néanmoins, il en est du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous forme pure : des lieux s'y recomposent, des relations s'y reconstituent. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé, le second ne s'accomplit jamais totalement -palimpsestes où se réinsère sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. La distinction entre lieu et non-lieu passe par l'opposition du lieu à l'espace. Pour De Certeau, l'espace est un lieu pratiqué. L'espace serait au lieu ce que devient un mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation. Le terme « espace » est plus abstrait que celui de « lieu » par l'emploi duquel on se réfère au moins à un

événement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu-dit), ou à une histoire (haut-lieu). L'espace comme pratique des lieux procède d'un double déplacement: du voyageur mais aussi des paysages dont il ne prend jamais que des vues partielles, des instantanés. Comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. Le non-lieu est le contraire de l'utopie : il existe et n'abrite aucune société organique. Néanmoins, l'errance individuelle dans la réalité d'aujourd'hui comme dans le mythe d'hier, reste porteuse d'attente sinon d'espoir. Et l'errance est en effet le mode privilégié d'arpentage du non-lieu. L'Errante remplace la Passante baudelairienne : « Errante, seulement errante [...] à moi ils ne parlent pas

Errante, et les rencontres qu'on a [...]

Errante et les histoires qu'on recueille [...]

Errante parce qu'on a envie » *Impatience*

La figure de l'errance est intimement liée à nos villes contemporaines, où la déambulation non-motivée, gratuite et sans projet apparaît comme le seul moyen pour l'individu de prendre possession de son environnement. Le film *Western* me paraît être une bonne illustration de ce phénomène : quelque chose retrouvé des voyages de la *bit génération*, mais qui, du fait de l'effondrement des idéologies, ne serait plus que ridicule et désespoir de déplacements minimes, dérisoires. Le décalage entre le titre *Western*, et les pérégrinations de deux individus sur les routes bretonnes illustre parfaitement ce changement d'échelle.

3) La fiction urbaine

a : Architecture narrative

Nous allons maintenant tenter de discerner les caractéristiques qui seraient celles d'une fiction urbaine. Prendre la ville contemporaine pour matière d'investigation induit-il une stratégie narrative particulière ?

Nous nous concentrerons d'abord sur l'architecture narrative en constatant que, comme pour la littérature du voyage, le récit est avant tout parcouru. Il n'est pour s'en convaincre qu'à écouter les conseils que donne Bon dans ses ateliers d'écriture afin de débloquent la plume des stagiaires : « Vous êtes en voyage, mais immobiles dans le voyage, comme on est immobile dans une voiture ou un train, et les images qui vous restent dans la tête, vous découvrez qu'elles aussi sont immobiles, comme une suite d'images fixes que vous traversez l'une après l'autre » *Prison* p.44.

« Ecrire comme on fait la route, avançant devant soi et changeant à mesure la réalité qui se donne ». Ecrire, c'est donc construire un parcours, élaborer un itinéraire à partir des chronotopes Baktiniens. Le parcours peut s'échafauder en sautant d'une voix à l'autre, par une alternance d'instances d'énonciation que nous avons déjà analysée. Mais ce parcours peut aussi être beaucoup plus concret, véritable trajet : « Avant de commencer *Un fait-divers* j'avais seulement en tête un trajet, d'un point à un autre, une autoroute peut-être, Marseille le Mans. Le Mans parce que c'est la ville la plus nulle que je connaisse, c'est Angers, en pire ». Le noyau du récit, son armature, son squelette, ce sont ces déplacements d'Arne F. : l'Allemagne, Uzes, l'Allemagne, Marseille, le Mans et la Mobyette qui prend une majuscule tant son importance est capitale puisque c'est elle qui assure les liaisons. Cette notion de liaison est développée dans *Sortie d'usine* par l'idée de Passage : « La règle était pour tout le temps du passage une règle du bruit [...] Le Passage était par règle la fête extrême du bruit ». Que vient donc faire ici cette énigmatique majuscule qui ne peut que renvoyer au temps cyclique de la mythologie ? La littérature aurait-elle donc à voir aussi avec l'idée d'un parcours initiatique, dont les étapes seraient ritualisées ? « Et à la fin du Passage, ce symbole si imposant dont on

l'honorait [...] cette charge métallique qu'on accrochait ». L'analyse du champ lexical nous guide en tout cas dans cette direction : « symbole », « honorait », « périple ».

Cartographie d'une vie, cartographie d'un récit. Les narrateurs des récits sont chez Bon ces marcheurs fantomatiques et objectifs qui circulent d'un point à l'autre selon le vieux rêve chinois : « marcher dans les peintures, entrer dans le tableau ». Or pour parler d'un trajet au sens fort du terme, il faut que la succession de ses étapes soit motivée et que l'on ne puisse pas les inverser. Un parcours, pour être signifiant, doit effectuer la modification de celui qui l'a entrepris. La ville nous parle à un double titre, archéologique et téléologique : parce que nous procédons d'elle et parce que nous avons à la faire exister.

Le parcours est toujours avant tout parcours visuel puisqu'ici l'écriture s'origine nécessairement d'images. La relation des narrateurs au réel est un rapport direct, un face-à-face sans médiation autre que celle du regard. Aucune médiation en effet par le biais du dialogue qui tient, ailleurs, ce rôle d'espace de partage. Le « discours sur » est catégoriquement rejeté parce qu'il induirait une appréhension du monde tronquée, où l'objet regardé serait nécessairement mis à distance.

La saisie ambitionnée semble donc être celle de l'objectivité ; saisie visuelle et phénoménologique où le regard évolue dans l'espace en l'organisant. Je ne reviendrais pas sur la construction euclidienne de l'espace, mais il est évident que la polarisation du regard en verticales, horizontales, devant, derrière, milieu, marge, est la preuve que la narration progresse au rythme des déplacements dans l'espace.

Les récits de Bon jouent beaucoup sur l'écart entre espace vertical et espace horizontal, lecture linéaire et lecture paradigmatique. C'est dans cette marge que s'élabore le sens, car « si un texte ne produit pas une difficulté, une attention de lecture, comment deviendrait-il le piège de quelque chose qui n'est pas lui ? ».

Bon est du côté de ceux qui considèrent que le lecteur doit parachever le texte, participer en fait à sa production, en investissant les blancs, les soustractions sémantiques qu'il recèle. Toujours se heurtent l'espace verticalement vertigineux des hautes tours et l'espace horizontal de la lecture. Et lorsque la narration, le déroulement de l'intrigue, risqueraient de rejoindre cet espace horizontal, le discours est interrompu ou bien donné en charge à un autre narrateur, ou bien encore ramené à une autre temporalité. Une simple observation des pages des textes

étudiés permet de noter la force de cette verticalité imposée : présence imposante du blanc. Écriture qui dans sa mise en espace rappelle davantage l'écriture poétique ou théâtrale. Bon tente de redonner au texte fictionnel une ouverture, une liberté proche de l'indétermination, afin que le texte ne puisse s'achever que dans une lecture devenue mise en scène.

En fait, c'est très exactement à la notion de montage qu'il faut se référer pour comprendre la démarche de Bon : l'écrivain est l'architecte qui organise l'espace des mots à la manière de légos qu'on assemblerait. Et ce qui à terme donne l'impression d'un effacement presque total de la subjectivité, du point de vue de l'auteur, n'est en fait que la preuve d'un édifice méticuleusement élaboré où rien n'est laissé au hasard. La force de l'écriture est ici de donner au lecteur l'illusion d'une prise de parole relativement libre des personnages, d'un discours qui se constituerait hors de toute pré-détermination, au seul fil des associations d'idées, alors qu'au contraire, chaque rupture est parfaitement maîtrisée, chaque séquence nécessairement à sa place ; rien qui ne pourrait être déplacé sans remettre en cause l'équilibre de l'échafaudage. La fragilité des discours tenus, leur déséquilibre ne peuvent se donner à lire que grâce à cette stabilité de plume de l'architecte. Bon élabore me semble-t-il une certaine dialectique du solide et du liquide.

Il serait impropre de parler d'une architecture interne à chaque récit, puisqu'ici, chaque texte ne vaut que comme strate d'un édifice plus vaste, « cet effet cathédrale qui fascinait Proust chez Flaubert ».

Bâtir une unité d'oeuvre est impératif, et la cohésion de l'univers de Bon ne tient pas que dans l'unité référentielle que constituent les cités urbaines. Elle réside davantage dans cet acharnement à poser question au monde, à préférer les questions aux réponses et à considérer que l'écriture est d'abord acte charnel puisque l'on travaille les mots comme on « grave une plaque ».

On trouve une très belle métaphore de cette volonté de continuité d'oeuvre dans *Décor ciment* : « croquis sans achèvement possible, glissant impromptu d'une famille à une autre, se voyant là surgir d'un détail immensément agrandi ».

Et si la ville semble attirer à elle les mots de Bon, de façon presque névrotique, obsessionnelle, dans l'urgence, ce n'est pas pour elle-même mais parce que « Babylone comme si comptait moins la ville qu'un point central et fou, où de livre en livre, ces voix se hissent à la profusion

confuse d'un rêve, n'en superposant chaque fois qu'un croquis partiel [...] Babylone non pas comme la ville, mais la fascination même que la ville en son excès comporte, et même détruite, prolonge comme si ne comptait que le seul martèlement d'un nom (là-bas où s'était inventé, sur l'argile, d'écrire) ».

Voilà donc la clef de l'univers de Bon, interaction de la ville et du nom, de la ville et du langage, de la ville et de tout acte créatif.

La référence au nom parce que celui-ci est l'unique biais par lequel la fiction peut s'authentifier ; nom propre comme fondement de la fiction ; nom propre qui, ici, ne réfère pas à un individu mais à une ville originelle.

« L'écrivain ne doit pas s'enfermer dans un cycle court, finir un bouquin pour en commencer un autre. On n'écrit pas avec des mots de dictionnaire mais avec des forces ». Le travail d'écriture est un « cycle ». Cette affirmation recèle à elle-seule une idéologie de la création. On écrit comme Dieu créa l'univers, dans un temps cyclique, ritualisé et chaque écriture est nécessairement réécriture. Et François Bon d'affirmer : « Ca ne se crée pas de rien, et il y a cette pesanteur d'héritage, interne à la langue, ce qui se meut vers nous, par exemple via Proust, repris par Gracq ou Simon [...] et c'est des enjeux de fond pour parler de ces architectures ou du rapport à l'image ». Bon est très attaché à cette idée du grand édifice « littérature » et il ne cesse de réaffirmer ses attachements : « Je ne sais pas ce qu'est cet absolu : il me semble qu'il est chez Giacometti, chez Dreyer, en tout cas chez Kafka ; je crois l'avoir compris chez Caravage ou Donatello, chez Collobert, Saint John Perse, Holderlin, Adorno et Benjamin ». Ces noms livrés à ce moment de l'étude me semblent pouvoir esquisser ce qui est bien un univers, une famille littéraire et artistique, et chacun d'entre eux éclaire à sa façon les récits de Bon.

b : Ecriture photographique

L'une des premières caractéristiques de l'écriture « urbaine » est de fonctionner à la manière d'instantanés photographiques, presque de Polaroids. Nous avons noté l'absence du présent dans la temporalité mise en oeuvre. Mais ce manque n'équivaut en rien à un manque de l'instant. Au contraire Bon met en action une sorte de phénoménologie urbaine, il revient à l'immédiat et ne se réfère à aucune pensée en amont. Si l'on revient à *L'instance de la fiction* de Derrida, on comprendra que la fiction ne dit que sa propre durée. Cette saisie instantanée se traduit chez Bon par un goût du détail très prononcé. Et bien qu'il conseille à ses stagiaires de « ne pas commencer par les détails concrets qui suivraient », on n'observe pas moins dans ses récits une volonté de donner une place jusqu' « aux étiquettes de Pif gadget » placardées dans l'usine pour se convaincre que l'on « résiste par le Parti à la domination ».

Pif et Parti ont alors chacun droit à leur majuscule, sans qu'aucune hiérarchie ne s'instaure entre deux termes qui, dépragmatisés, ont autant de poids idéologique l'un que l'autre.

Les références à la gravure, à la peinture, sont constantes chez Bon qui semble suggérer qu'il faut voir un récit comme on lit un tableau, par progression narrative de l'oeil dans un réseau d'images : « Pour *Buzon*, j'ouvrais chaque matin un livre de Depardon avec des portraits faits à San - Clément. Trois bonshommes au regard un trou, je les mettais devant moi et chaque matin le regard devenait parole, un par jour, j'ai découvert l'histoire au bout de deux mois ».

La question qui se pose alors est celle du statut de l'oeil qui regarde. Quel est-il et quel est son degré d'implication ? Faut-il voir dans cette saisie instantanée du monde environnant un désir d'effacement maximal de l'instance subjective que représente l'oeil regardant ?

Ne peut-on au contraire considérer que la sélection d'images, l'évincement de certaines, la surexposition d'autres, est l'expression d'une subjectivité dans toute sa force ?

Le problème du statut du narrateur chez Bon est complexe. Très rares sont les récits qui mettent en oeuvre un narrateur unique : *Sortie d'usine*, *Parking*, *L'enterrement*.

Dans *Sortie d'usine* le statut du narrateur est ambigu. Pendant les quarante premières pages, il semble extérieur à l'intrigue, simple observateur. Pourtant quelques signes nous disent déjà qu'il n'est pas étranger à l'univers de l'usine : « Agir, oui, tous », où le « tous » semble

l'inclure. Mais quelques lignes plus loin, le narrateur reprend ses distances : « Tous, eux, se regardent », où la juxtaposition de « tous » et de « eux » indique une démarcation.

Puis le narrateur se fond dans un « on » énigmatique : « Une fois le type passé on simule dans son dos un garde-à-vous tout militaire ». Le statut de ce « on » est ambivalent : inclusion du narrateur dans la masse ouvrière, ou simple expression d'une généralité ? L'indécision du statut du narrateur semble résolue par un évincement linguistique complet de sa présence : « Et s'enrober d'ennui, alors se rappeler les paroles de la veille au soir à dîner [...] ou bien reconnaître dans la lassitude du corps... ».

L'accumulation de tournures infinitives permet de faire disparaître linguistiquement le sujet de la narration et indique une désimplification radicale du narrateur. Pourtant quelques pages plus loin, on peut lire : « Enfin bien commode dans toute l'industrie, enfin l'industrie courante, nous ».

Ce n'est qu'à la fin du récit que le « je » explose véritablement et qu'il accepte de prendre en charge la narration : « Ce tombeau est mien et pourtant vide. J'en ai vu malgré l'obscurité l'intérieur, une terre noire, mais très lisse, suintante. Et je ne peux m'en éloigner [...] Aucun mystère, mais c'est vainement que j'essaie de comprendre [...] Tenter d'y pénétrer, je l'ai fait [...] Ce qui pourrait-être n'a pas encore commencé, pensais-je ».

La redondance du « je » impose alors une identité qui pense, sent, exprime des sentiments. Cette identité se précise tant qu'il est difficile de résister à ne pas l'associer à celle de l'écrivain, et à son expérience du travail en usine.

L'oscillation constante entre distance et proximité dans l'instance narrative, entre effacement et présence étouffante, est explicité par le narrateur lui-même : « Ce qui m'est déjà tout à la fois intime, indissociable, dehors, infiniment dehors et autonome : ce trou dans la terre, si simple et visible par la fente qui sépare les dalles ». Le statut du narrateur serait peut-être alors « ce point équidistant de la première et de la troisième personne » dont parle Del Giudice à propos de *Palomar*. C'est de la coexistence dans l'instance de narration d'une conscience singulière et de l'étrangeté du monde qui l'entoure qui est source d'interrogations.

L'effacement apparent du narrateur cache une présence excessive de l'écrivain qui, dissimulé derrière ses personnages, opère en véritable chef de chantier. La prise en charge du discours par

plusieurs « je » facilite l'éclatement identitaire du narrateur-personnage. Le bruit des voix importe davantage que la bouche qui le produit, la production prime sur son origine.

L'ambivalence du narrateur est posée aussi dans *Impatience* : « Le narrateur encore est à peine visible. Dans le noir, il est cette voix qui dit que lui-même n'est pas visible ». Narrateur qui s'énonce pour mieux s'abstraire d'identité. De quel narrateur est-il cependant question ici ? Celui de la pièce de théâtre qui se joue devant le « je » spectateur ? Mais comment alors comprendre : « Puis le narrateur qui est cette voix même qui ici s'énonce » ? S'agit-il de l'ici de la scène théâtrale ? De l'ici de la page d'écriture ? Confusion des lieux et des instances narratives qui confirme, s'il en était encore besoin, l'attachement de Bon aux significations plurielles et ouvertes.

c : Poétique urbaine

Toute création romanesque de ville implique un acte de nomination (la ville, comme un être, outre son nom particulier, porte un nom secret dont la connaissance prend l'aspect d'une révélation). A l'inverse, le désir de créer une langue imaginaire où la réalité de l'être puisse s'exprimer s'accompagne de la quête d'un lieu particulier. La nécessité d'inventer un langage qui dise la ville est une des préoccupations de Bon. La musique apparaît comme l'idéal de la langue imaginaire dans la mesure où en elle son et sens ne font qu'un ; nul arbitraire babélien n'est venu consommer la rupture de l'harmonie primitive. Langue anté-diluvienne, non composée de mots dispersés, mais se constituant en séries mélodiques et harmoniques.

La première caractéristique de cette poétique urbaine semble être un lyrisme minimal. Tous les récits de Bon sont relativement courts et paraissent condenser l'écriture dans une économie maximale.

On observe un rejet catégorique de la métaphore. Rejet qui peut paraître paradoxal puisque l'on a vu qu'il s'agit pourtant d'une écriture largement visuelle.

En fait, il semblerait que la métaphore soit en amont du récit : « L'image serait fugace puisque n'ayant pour les mots ni stylet ni burin et rien que cette vocalisation sourde et qu'on n'oserait pas même chuchoter [...] pur rapport de solitude dans l'instant ». *Le solitaire*.

Dans l'article « *Le lieu des écarts* », Bruno Bernardi souligne cette absence de structure métaphorique. Dans *Le calvaire des chiens* par exemple deux lieux se répondent : le Berlin d'avant la chute du mur et un village abandonné des Cévennes. Mais aucun lieu n'est figure de l'autre, le poids d'imaginaire et de réel y est pesé de façon égal. Ce rejet de la métaphore est sans doute dû à un désir de modeler la langue sur l'objet qui la produit. Désir d'une langue « exacte » qui s'approcherait au plus près de la matière qu'elle aborde, sans détour métaphorique.

La seconde caractéristique de cette poétique urbaine est un retour à l'oralité. Bon réintègre la langue avec tout ce que cela implique de pratique sociale dans l'écriture, puisque la linguistique a déjà prouvé depuis longtemps qu'au travers de la langue s'est aussi une culture qui est véhiculée. Ici donc, langue technique de l'usine, misère de la langue des exclus, violence de celle des meurtriers, accent de la langue paysanne. La langue populaire est réintégrée sans pour

autant la mimer de façon caricaturale : « Pas possible, tous ceux-là ils n'ont que cet âge là ? Tu leur en filerais, certains, pas loin du double. Carte d'identité, carton de pointage. Te faut le papier, c'est demandé. Et attention la resquille... » *Limite*.

Le dialogue n'existant pratiquement pas dans l'oeuvre de Bon, c'est essentiellement au sein des monologues intérieurs que transparaît cette langue populaire, langue dans l'exercice de sa pleine liberté et qui ne peut même être qualifiée d'argotique puisque l'argot est déjà langue normée.

Langue des ouvriers qui, de technique, devient langue du lieu commun puisque : « Parole valide parce qu'on l'a entendue déjà [...] Non, pas une parole en l'air mais parole qui, venant de l'autre, sert à fonder, parce que déjà dite » *Sortie d'usine*. Langue qui se nourrit alors essentiellement de proverbes et d'expressions figées qui renvoient le lieu-commun à sa signification première : lieu de mise en partage : « Se revendre la rade, ça leur a quand même fait de quoi se payer la baraque... Faut dire, à l'époque, c'était pas le même prix que maintenant ».

La dernière caractéristique de cette poétique urbaine est, me semble-t-il, la violence d'une langue devenue langue de résistance. Dans *Sortie d'usine* le narrateur, un jeune ouvrier fraiseur habité par le désir de lire et d'écrire, nous dit, à quelques pages de la fin du livre, alors qu'il est revenu flâner autour de l'entreprise qu'il a désormais quittée : « Cela qui jamais ne m'avais été visible lorsque j'y travaillais encore. Ne m'était visible que parce que je m'en étais bien sorti, plus que dehors. D'abord autrefois je n'avais jamais eu l'occasion de venir ici, me placer dans cette perspective ».

L'écriture apparaît alors comme une possible réponse à la poussée des solitudes, au glissement vers les marges. La jonction d'apparence paradoxale entre le souci formel et la production d'un sens, est lourde d'implications. Le romancier travaille sur des mots et une réflexion poussée sur leur logique combinatoire, sur leur organisation en discours, sur la relation entre les discours, met nécessairement en jeu des questions de sens, de représentation et d'interprétation du vécu. Ce n'est qu'en restant tout à fait elle-même que la littérature nous aide le mieux à voir, à comprendre et imaginer. Imaginer sous la mal-vie, les aliénations, les trajectoires vouées à l'échec, tout ce qui pourrait prendre une autre forme ; savoir repérer l'instant infime où l'utopie perce à travers les brumes de la conscience, comme ce matin où Serge Buzon eut cette vision fugitive d'un autre lui-même, sur le chantier où il travaillait avant

son crime : « Lorsque le travail commençait dans la nuit encore [...] Là-haut, bien plus haut, les derniers tubes dressés accrochaient les lumières de la ville et luisant, ils donnaient son relief à la nuit, semblaient pendre du ciel jusqu'à nous pour nous enlever ».

Pour Bon, dire est le moyen de lutter contre les forces de dislocation externes (un monde qui se défait) et internes (l'absurde comme perte de sens).

L'écriture est alors un travail de deuil, elle fabrique ce que Leslie Kaplan dirait être une sépulture du lieu. Pour lutter, l'écriture doit s'armer des mêmes armes que son objet et s'articuler sur lui : ici, langue de béton et d'acier.

Bon instaure cette résistance comme responsabilité collective et idéologique : « Cela inclurait surtout une diction, l'être sous les mots et constitué par eux, tel qu'il avance aujourd'hui dans le monde : « une part collective dans le remuement anonyme qui interfère de façon majeure avec le destin individuel » *Parking*.

Dans *Sortie d'usine*, on peut entendre sourdre la voix de cette résistance : « Agir, oui, tous », « On causait quand même des chefs, comment on leur résistait au quotidien ».

Dans *Impatience*, ce désir de résistance non-éteint est explicitement revendiqué : « Un peuple est venu, au travail indifférencié, aux goûts ceux de tous, à l'emploi du temps pareil et contents de leur sort s'ils peuvent avoir deux voitures, un peuple nouveau, venu de visages trop calmes, et moi au contraire d'eux, je ne renonce pas ».

Le « je » ne renonce pas en effet à s'insurger contre le « dit de l'argent », le « dit du pouvoir », le « dit de l'ordre social ». Militantisme assumé, vigoureux et présent. Mais l'acteur qui joue le « philosophe tressaillant des comptoirs » rappelle la portée universelle de la démarche de Bob, la nécessité qui s'impose à chaque homme d'exister par la parole.

Bon semble penser avec Adorno que « seule la pleine conscience du désespoir réel démontre que toute résistance n'est pas abolie ». L'impossibilité de la résignation, la permanence de la révolte sont sans cesse réaffirmés dans *Impatience* : « Et je garde en moi le reproche que je fais à la ville et au monde [...] et c'est ce reproche qui m'anime, sur tout ce que ce reproche désigne que ma parole pèse [...] Et c'est se dresser face à l'ordre du monde, se tendre la main, un instant s'ériger contre l'ordre et le remplacer par un autre, éphémère et provisoire, né de l'excès même où collectivement on s'est mis et qui ne lui survivra pas ». Deux éléments me semblent fondamentaux dans cette citation : le premier est qu'est explicitement posé le lien

entre la violence, le reproche, et la constitution de l'être de l'individu (« c'est ce reproche qui m'anime », littéralement : qui me donne vie, qui me maintient en vie). Le second est qu'est implicitement posé la question de la révolution (« s'ériger contre l'ordre et le remplacer par un autre »). Il s'agit en fait de « répondre par la violence à la violence faite et pour Bon, la phrase est cette violence. C'est essentiellement par l'idée de revanche que la résistance se donne à lire : « Ne pas écrire pour dire la plaie, mais pour l'arrogance et la superbe, la vengeance et la force ». « Il n'y a que sur ce point étroit de possibilité d'abîme, territoire très étroit de l'absolue catastrophe, qu'on peut encore écrire ». Cette possibilité d'abîme est recelée par l'espace urbain, mais, dans un mouvement dialectique, la ville est aussi ce qui permet à la « force muette de l'art » de s'exprimer. Et la ville chez Bon est muette : « paroles qui ne disent pas la ville mais la colère ou le manque où on est devant cette implacable totalité plastique de la ville immobile et muette ». De la même façon que chez Leslie Kaplan, l'usine c'est l'ouvert comme le poème c'est l'ouvert, ici, la ville est une force muette comme l'art est une force muette.

En fait, il me semble qu'on peut inscrire ici la question de la violence dans la dialectique plus large de la démocratie. Je m'appuierai essentiellement sur « *Dialectique de la démocratie* » de Bernard Groethuysen. L'idéologie démocratique se conçoit d'abord comme tentative de justification de la communauté politique face à l'individu. L'idéologie démocratique apparaît comme le rapport entre un idée juridique et une idée sociologique, et instaure une contradiction fondamentale entre intérêt individuel et intérêt général. Le « moi économique » du bourgeois s'oppose au « nous politique » du citoyen. Le bourgeois proclame le droit à l'autodétermination de l'individu, le citoyen le droit à l'autodétermination du peuple. C'est ici que se trouve le fondement commun à la démocratie et au libéralisme : tous deux s'expriment au nom de la liberté. La loi, dans une société démocratique, devient l'expression vitale de la collectivité ; mais la loi deviendrait sans objet s'il n'y avait pas l'homme privé avec ses intérêts particuliers. Il existe donc deux unités du « moi » : la personnalité individuelle et la personnalité collective. Mais actuellement la démocratie est en crise : le démocrate n'est plus qu'un démocrate résigné qui a renoncé au mythe du citoyen. L'axiomatique juridique de l'idéologie démocratique s'est réalisée, mais elle est devenue le seul argument. L'effet sociologique manque, et ainsi on assiste à l'appauvrissement du monde démocratique des

idées. La démocratie moderne se présente donc comme un essai de justification de la société face à l'individu. Fondée en droit, elle devrait être en mesure de trouver une justification à toutes les objections que l'individu lui présente. Entre la société et l'individu naît un état de tension qui s'exprime dans l'opinion critique de l'individu à l'égard de son environnement social. Ce stade de la conscience critique et réfléchie de l'individu n'est pas surmonté.

Si j'ai pris la peine de retracer le cheminement de la dialectique démocratique tel qu'il est décrit par Groethuysen, c'est qu'il me semble particulièrement éclairant pour comprendre la tension qui se manifeste entre l'individu et la société par exemple dans *Impatience*. Tous les personnages en présence « parlent dans la colère », colère qui, nous en avons déjà parlé, s'adresse à la ville, mais qui s'adresse plus largement à « l'ordre du monde » : « vous c'est la victime, et le monde entier, il aurait mieux valu qu'il ne soit pas », « Fable de la colère des hommes dans le monde, et celle qu'ils enferment et qui les ronge comme celle qui les rassemble contre l'ordre établi du monde ». Ce qui se pose alors, c'est la question du mode de résistance à cet ordre du monde, à cette « terreur » sociale qui semble bien être ici imposée par la démocratie. L'individu est présenté comme « victime » subissante, bien qu'il ne semble pas prêt à se résigner, et qu'il pose comme « légitime » la révolte : « Légitime est de s'en prendre au visage faux du monde et à ce qui en lui est tordu et cassé [...] et je pose devant moi la ville et ses pouvoirs comme en haute balance et ma parole est le fléau ». C'est donc bien ici la question du droit qui est soulevée, question fondamentale dans la relation de l'individu à la société démocratique. La tension évoquée par Groethuysen entre individu et société est explicitement posée : « friction de l'homme et du monde où rien, qui pourtant y heurte, ne parvient à bouleverser ce qui est établi ». Dans un premier temps nous essaierons de saisir la nature de l'ordre du monde mis en cause, puis nous rendrons compte des différentes modalités de révoltes envisagées. Plusieurs indices sont donnés sur l'ordre du monde mis en accusation : « Un peuple est venu, au travail indifférencié, aux goûts ceux de tous, à l'emploi du temps pareil et contents de leur sort s'ils peuvent avoir deux voitures et téléviseur dans la chambre, un peuple nouveau venu de visages trop calmes ». N'est-ce pas ici l'égalitarisme démocratique qui est clairement visé ? L'idée de peuple, concept général désignant tous les individus particuliers, est intrinsèque à l'idéologie démocratique : pour qu'il y ai démocratie, il faut une personnalité du peuple, un moi collectif qui me permette d'affirmer : « c'est cela que veut le

peuple » et qui permette au peuple de déterminer son propre destin. On peut discerner deux angles d'attaque contre ce système démocratique : l'égalitarisme uniformisant, qui nie les différences et transforme les individus en foule compacte et anonyme ; le libéralisme et la loi du marché, où la possession, l'argent, la richesse sont devenus valeurs maîtresses. On retrouve une condamnation virulente de cet « ordre du monde » un peu plus loin dans le texte : « Voici le dit des choses de l'argent : Qu'un monde en gris et noir et colonnes de chiffres prétend imposer loi à l'ordre ancien de la terre, et l'argent vient à l'argent par jeu d'écriture [...] Voici le dit des choses du pouvoir : La soumission du pouvoir à un ordre préexistant et hiérarchisé du monde pourvu qu'ils les flatte [...] prolonger un ordre établi à faux sur telle parcelle du monde seulement parce qu'elle vous nourrit, un peu plus que besoin, par le faux respect des signes [...] Voici le dit de l'ordre social : Dire la misère de celui qui dit à un autre : fais ceci, misère de ceux qui protègent leur niche en tenant l'autre à distance et disent : tu arrêteras là, où mon ordre commence [...] misère de toute violence hors de soi-même exercée ».

Ce qui est ici essentiellement visé, c'est donc le libéralisme économique qui accompagne la démocratie politique, et l'on retrouve dans le texte de Bon les figures de la démocratie posées par Groethuysen : le bourgeois, le citoyen, et même le philosophe éclairé qui est une autre alternative au conflit entre le bourgeois et le citoyen : il est le porte-parole de convictions ayant un fondement idéologique. « Je veux rendre ici hommage à tous ceux - Laurent, David, Christian...- qui ont permis qu'écrire ensemble soit conquérir cette très haute égalité, égalité responsable dans le lien défait de la ville et ceux qui la constituent » écrit Bon en exergue de *Prison*. L'égalité est donc une valeur trouble et ambivalente. D'un côté l'égalitarisme démocratique semble responsable du nivellement de l'individu et de sa séparation d'avec le monde : et ce serait sans doute la « basse égalité » (« Egalité c'est pas supportable, d'aucun côté, jamais » déclare le joueur de foot de *Limite*) ; de l'autre l'égalité est ce par quoi rendre possible la revanche, ce par quoi rétablir le lien : et ce serait « la très haute égalité ». La véritable « maladie de l'époque », c'est la normale, qui attire irrésistiblement vers elle ; ce que d'autres appelleraient le conformisme. « Je dois être marginale » confesse la femme de *C'était toute une vie*. Mais la marginalité, pour les personnages de Bon, ne résulte pas d'un choix et n'est pas promesse salvatrice de revanche sur le monde. Il me semble totalement impossible de l'assimiler au retrait du monde ascétique par exemple choisi par Proust pour trouver une

identité dans l'acte d'écriture. La marginalité ici ne semble pas être un moyen d'accéder à soi ; elle n'est que lente dérive vers la souffrance, et, pour la femme de *C'était toute une vie*, vers la mort.

Quels sont maintenant les modalités de révolte envisagées ? Tout au long du texte circulent des images de révolte : « Courir dans la ville et crier [...] Hurler au coin des rues [...] serrer les poings et cogner ». Des images de révolte, de résistance, de non-résignation individuelle qui, de simple élan spontané, deviennent parfois élaboration d'un projet collectif, à plus grande échelle. C'est essentiellement « l'homme des rêves » qui fait part de ce projet que l'on pourrait qualifier d'utopique, projet révolutionnaire, qui consisterait à détruire l'ordre du monde pour lui en faire succéder un autre que l'on devine plus juste : « Un mur comme un ruban plus grand sur le fond gris, un mur pas très haut [...] Déchirer, percer, s'acharner. Amincir suffisamment et un dernier coup de poing suffira. La suite sera facile, je le sais, il suffira d'agrandir la brèche. Ce sera long, mais j'arriverai. Moi ou un autre. Puisque bien sûr je ne suis pas seul d'autres s'y sont essayés ».

Mais l'homme des rêves n'est pas le seul à se faire porte-parole de l'élan révolutionnaire : la femme avait déjà affirmé la nécessité de « s'ériger contre l'ordre et le remplacer par un autre » ; le premier acteur lui-aussi évoque cette volonté de la pensée « d'annihiler, dégager comme sur un chantier on fait sous la lame du bulldozer de remblais » l'ordre du monde.

Néanmoins, l'homme des rêves est le seul à véritablement croire ce projet réalisable, à conserver espoir (« Si j'ai mal, c'est que j'avance, que chance m'est laissée de parvenir »). Pour les autres, l'élan révolutionnaire est systématiquement brimé, contenu, muet, impuissant.

L'unique voie de résistance est en fait celle de la parole et de l'écriture, celle de la liberté de pensée : « Penser est une lutte, un monstre devant soi que ses mains affrontent à mains nues, Je veux penser, et le risque et le peineux et la perte que c'est ». Comme le philosophe l'affirme, et l'on peut entendre derrière lui la voix de Bon, il faut « porter à la surface de soi-même et du monde les mots primitifs de l'expérience toujours originelle, d'être seul et insatisfait ». L'arme avec laquelle l'individu peut mener sa lutte est donc celle des mots. Mais là encore, dans un étrange et très violent face-à-face entre « l'homme de la rue » et « l'acteur au masque », qui met en scène l'agression de « l'homme de la rue » par l'acteur, on comprend la faiblesse de l'arme des mots : « la possession seule de la lame assigne à toi et moi notre vraie

place dans la hiérarchie du monde » déclare l'homme masqué en brandissant un couteau. « Révolte-toi tant que tu veux » ajoute-t-il, non sans cynisme, « Ton arme à toi, l'empilade de mots creux qui engluent, est impuissante », et de conclure « les mots ne sauvent pas [...] Autre monde le tien, où finit bien ce qui a la raison pour soi ».

Faut-il alors s'arrêter à cette vision pessimiste d'une lutte impossible, d'une résignation nécessaire ? Il semble au contraire qu'il faille s'en remettre aux dires du philosophe : « Tout doit être ébranlé, et nous-mêmes, ne pas exiger autre chose de nous [...] Nécessairement et avec dureté marcher frôlant l'erreur, Celui qui n'a compris cela ne sait pas ce qu'être homme veut dire, Est-ce que d'abord tout n'est pas ébranlé et l'obscur et soi-même avec le reste ? ». L'ébranlement est à la fois l'espace de l'agression et celui de la résistance, exactement comme la démocratie est à la fois le facteur de nivellement des individus et l'opportunité d'un espace de résistance à ce nivellement. « Et l'impuissance même où on est d'empêcher ce qui aurait dû l'être nous amène à plus grand, notre seule fragilité perçue et savoir qu'elle est notre arme » déclare la femme presque en conclusion d'*Impatience*. C'est là alors le véritable paradoxe de l'individu démocratique : d'une part il participe d'un processus d'affirmation, d'autre part d'un processus de doute, de fluctuation. Il est exposé à la dépossession de soi. La contrepartie de l'indépendance acquise est, pour l'individu, d'être voué à rester sourdement travaillé par l'incertitude. Comme le dit Bakhtine, l'individu moderne n'est pas seulement promis à la maîtrise de sa destinée, mais non moins comme dépossédé de l'assurance de son identité. Il se découvre sans définition, sans contour, sans fond, sans but.

La littérature a bien évidemment pris en compte ce renoncement au modèle de l'individualisation affirmative, notamment depuis Céline, Camus, et figure une certaine forme de pathologie de l'individu. Le héros du roman moderne ne reconnaît pas sa place dans le monde comme celle qui lui est due selon l'ordre des choses. Le roman peut alors apparaître le support artistique le plus à même de contrecarrer le penchant niveleur de la démocratie, car il figure nécessairement des singularités, des événements, du contradictoire. Peut-être alors est-ce pour cette raison que Bon semble avoir définitivement renoncé au genre romanesque, ou plutôt à l'indexation « roman », comme s'il rejetait ce qui paraît être une facilité.

Par rapport à la violence des textes, je voudrais juste ici évoquer deux lectures menées par Bon, et auxquelles il m'a été donné d'assister, l'une à la librairie *L'Arbre à Lettres*, l'autre à la

Maroquinerie dans le 20^{ième} arrondissement. Lecture par l'auteur de quelques extraits de *Impatience* et de *Prison*, qui nécessairement donne des indications sur la manière dont Bon voudrait ses textes lus, entendus, perçus. Le seul fait de privilégier ce type d'intervention renseigne quant à l'importance donnée aux bruits de la langue, à sa musicalité. Les mots semblent se transformer en sons. La violence réside dans la monotonie d'une diction monocorde, sans appuis, sans accents qui viendraient orienter la compréhension. Mais ce timbre monocorde se distingue à mon avis de celui de la *Nouvelle vague* : ici, il s'agit uniquement d'un effacement maximal du sujet parlant devant la matière brute des sons. La violence est accrue par l'accompagnement musical. Le public assiste à une lutte sans répit entre les sons désarticulés d'une guitare électrique et ceux de la voix humaine. Souvent d'ailleurs celle-ci n'est plus audible, entièrement recouverte par les chocs des bruits citadins. La violence est aussi celle de Bon dont le corps s'agite nerveusement au rythme sec et dur des mots prononcés.

PLAN :

Introduction

1) Autour d'une polémique

- a : réception et problématique des genres
- b : en marge d'une production contemporaine
- c : dépassement d'une définition dichotomique de la fiction

2) Distordre la norme

- a : décomposition du discours communicationnel
- b : décomposition de la linéarité temporelle
- c : le lieu crée l'événement

3) Fiction urbaine

- a : architecture narrative

b : écriture photographique

c : écriture de résistance

BIBLIOGRAPHIE

Récits de François Bon :

Aux éditions de Minuit :

- *Sortie d'usine*, roman, 1982
- *Limite*, roman, 1985
- *Le crime de Buzon*, roman, 1986
- *Décor ciment*, roman, 1988
- *Calvaire des chiens*, roman, 1990
- *Un fait-divers*, roman, 1994
- *Parking*, 1996
- *Impatience*, 1998

Aux éditions Verdier :

- *L'enterrement*, 1990
- *Temps Machine*, 1992
- *C'était toute une vie*, 1995
- *Prison*, 1998

Aux éditions Gallimard Jeunesse :

- *Dans la ville invisible*, roman, 1995

Aux éditions Seuil Jeunesse :

- 30, rue de la Poste, roman,

Articles sur François Bon :

- « *François Bon, Sortie d'usine* » in *Magazine littéraire* n°191
- « *L'usine comme écriture* » in *Le Monde des livres* n° 11700
- « *Une aventure d'écriture, une aventure de sens* » in *Quinzaine littéraire* n° 449
- « *François Bon, Sortie d'usine* » in *Europe* n° 645-646
- « *Le crime de Buzon de F. Bon : chiendent* » in *Le Monde des livres* n°12952
- « *F. Bon, Limite* » in *French Review* vol.60 n°3
- « *Le cri de la banlieue* » in *Quinzaine littéraire* n° 522
- « *François Bon, Décor ciment* » in *Review of Contemporary Fiction* vol.9 n°3
- « *Calvaire des chiens ; La Folie Rabelais* » in *Magazine littéraire* n°283
- « *François Bon, paroles d'exclus* »
- « *François Bon, le lieu des écarts* » in *Esprit* n°182
- « *Un navigateur solitaire* » in *Quinzaine littéraire* n°594.
- « *François Bon, Temps Machine* » in *Magazine littéraire* n°310
- « *Pulsions internes et vacarme extérieur* » in *Quinzaine littéraire* n°622
- « *F. Bon : terra dolorosa* » in *Express* n° 2118
- « *F. Bon : Un fait-divers* » in *World Litterature today* vol.68 n°4
- « *F. Bon : Un fait-divers* » in *Magazine littéraire* n°319
- « *Forme chorale, F. Bon* » in *Français dans le Monde*
- « *F. Bon, L'enterrement ; Temps Machine* » in *World Litterature today* vol.68 n°2
- « *L'illusion du réel* » in *Quinzaine littéraire* n°640
- « *F. Bon : C'était toute une vie* » in *Magazine littéraire* n°336
- « *La parole aux exclus* » in *Magazine littéraire* n°362
- « *F. Bon, un écrivain en Seine-Saint-Denis* » cahier consacré à Bon, édité à 8000 exemplaires par le Conseil général de Seine Saint-Denis

Entretiens :

- « *Côté cuisines* » avec Nowoselsky Muller Sonia in *Infini* n°19
- « *Le tremblement authentique* » avec Bergougnoux Pierre
- « *Le point de vue de l'enfer* » avec Claude Prévost et J.C Lebrun

Site Internet :

Http : // perso. Wanadoo. fr./F. Bon

Ouvrages généraux :

Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée, 1951, Adorno

Adorno et la modernité, vers une esthétique négative, 1986, Marc Jimenez

La poétique de la ville, 1973, de Sansot

Les villes imaginaires dans la littérature, Jean Roudeau

L'invention du quotidien, De Certeau

Dits et écrits, Foucault

Non-lieux, Marc Augé

Philosophie et histoire, Bernard Groethuysen

Anthropologie philosophique, Bernard Groethuysen