

Anne Roche : "Evincer l'univers sujet dans le concassage du monde". (Prison)

Anne Roche est professeur à l'Université de Provence (Aix-Marseille I) (France)

Intervention à l'université de Kiev, octobre 2002.

Sortie d'Usine, Décor Ciment, Temps Machine, Un fait divers, Parking, Mécanique... Les titres des romans de François Bon dessinent déjà un projet : rendre compte du monde moderne, de la société urbaine et industrielle. Et les personnages de ses romans, au premier abord, sont des victimes de ce monde qui les exclut : ouvriers, chômeurs, marginaux (C'était toute une vie, Prison, 30 rue de la Poste). Il serait toutefois réducteur de limiter son oeuvre à cette thématique. Comme l'écrit Yvan Leclerc dans Critique (avril 1989) :

"Il ne s'agit pas banalement de prêter sa voix aux hommes sans voix, mais de confronter l'exercice de la parole à sa limite mortelle : «ce qui en chacun gît inexprimé, et brûle d'être nommé» (Décor Ciment)".

Présenter François Bon implique donc de croiser les deux ambitions de l'auteur : l'indéniable recherche formelle et la recherche du dehors, ce qu'il a appelé la "diction du monde" .

Dès le premier roman publié, Sortie d'Usine (1982), se mettent en place des éléments structurels qui se retrouveront tout au long de l'oeuvre. D'histoire il n'y a pas, mais des segments de vie, portés par une polyphonie sans énonciateur marqué. Le défi du texte réside dans le fait de raconter un laps de temps en usine, de façon ni militante, ni misérabiliste, mais souvent sur le mode de l'énigme, pour en dénaturiser les évidences : "il y avait un vrai risque du constat à rassembler et figer ce qui était dispersé, ce qui ne se disait, ne s'affichait, que faute de savoir autrement l'exprimer." Par rapport à des

textes de la même décennie, ceux du mouvement des "établis" en usine dont le modèle reste L'Établi de Robert Linhart (Minuit), François Bon offre une vision radicalement différente. Le temps du récit est un temps paradoxal, perturbé, strié par l'ennui, la contrainte, mais parfois aussi positif, quand c'est celui de la confrontation avec la matière : paradoxe que l'on retrouvera dans Temps Machine. L'humanité qui traverse cet univers est vue sans compassion, le dessin est parfois d'une précision cruelle, mais à l'opposé, le chapitre consacré à la cérémonie qui accompagne la mort du vieil ouvrier, où le chariot qui le porte devient la barque de Charon, atteint au mythe. L'écriture qui porte cette vision est aussi déconcertante : verbes à l'infinitif, sur le mode de la liste, des choses à faire, ou accumulation de substantifs, phrases nominales, pronoms que ne viendra jamais combler un nom propre.

Les romans suivants, qu'on ne peut analyser en détail en quelques pages, présentent certains traits récurrents : une apparence d'irrégularité, de désordre, pas de suite visible, mais un subtil emboîtement de récits. L'intrigue n'est certes pas négligeable, mais elle apparaît plutôt comme une ouverture vers un inconnu à explorer : "L'histoire s'est refusée longtemps, puis voilà, ce fait divers tombait comme une passerelle dans le brouillard qui aurait mené à ce que de toujours on aurait voulu garder secret" (Un fait divers). Le point de départ n'est d'ailleurs pas d'ordre narratif, comme l'explique l'auteur dans un entretien :

"Au départ, non pas de personnages, mais seulement des images, que je n'arrive pas à rejoindre. Liées seulement par une hantise, une peur. Quelque chose qui se refuse à l'allégorie, mais, parce que en deçà du symbole, en préserve le sang./.../ Un surgissement, qui à rebours ébaucherait un reste de ce qu'il y a sous le fait de nommer."

La plupart de ces textes, avant même que Bon ne s'achemine vers la forme théâtrale, s'apparentent à la tragédie : l'auteur précise dans Parking l'importance pour lui de relire Eschyle et Sophocle avant toute nouvelle écriture, et les mythes grecs fondent mainte image dans le texte. Tragédie, le texte l'est d'abord par sa temporalité. Temps ramassé, temps de l'après-coup, l'événement a déjà eu lieu avant que ne s'ouvre le texte, et c'est souvent une mort : le suicide d'Alain (L'enterrement) l'overdose de (Myriam) (C'était toute une vie), le meurtre de Brulin (Prison)... La mort est un déclencheur d'écriture, par l'interrogation qu'elle ouvre, et qui ne se ferme jamais ("On se dit qu'on ne saura pas", dit le narrateur de C'était toute une vie, confronté au manuscrit que lui a confié la morte).

Mais un autre trait rapproche ces textes de la tragédie, c'est la présence d'une sorte de chœur, cette polyphonie qui fait s'entrecroiser les monologues : " c'est de l'intérieur même de la langue qu'on parle la sienne sans plus rien entendre des autres " (Décor ciment). C'est peut-être aussi ce goût de la tragédie qui infléchit l'oeuvre vers la scène, sans abandonner pour autant la forme narrative : ainsi le récit autobiographique Mécanique, sur la mort du père, suivi de peu par la pièce Quatre avec le mort, sur la mort d'un père. "C'est du théâtre parce que les mots ne sont plus dans leur arrangement ordinaire mais tirés avec excès jusque près de la déchirure."(Impatience). C'est la forme scénique qui permet, par son apparente impersonnalité, de s'approcher au plus près de l'intime : "Quatre avec le mort va plus loin dans l'autobiographie, car le théâtre autorise à dépasser certaines censures : en se servant du corps des autres, on crée un écart par rapport à ce soi qui permet de l'écrire", a dit Bon dans un entretien de mai 2002.

Qu'en est-il de cette langue, de soi et de l'autre ?_Dès son premier roman, Bon ne "fait pas parler"les ouvriers, ne reproduit pas leur langage, il l'analyse : il met ainsi en lumière le fait que l'argot qu'ils croient subversif renforce en fait leur aliénation : « Ce leitmotiv de l'obscène /.../ le refus du beau langage poli édulcoré des messieurs était encore un tour où la marchandise les jouait, confortait par là encore ce qui aidait à les écraser /.../ Leur parole circulait par des détours, mimait le pervers pour conforter la norme » (Sortie d'usine). Cette question du rapport à la norme hante en particulier les romans nés d'expériences d'ateliers d'écriture : transcrivant les productions souvent hors grammaire de ses stagiaires, Bon opte tour à tour pour deux solutions apparemment contraires, soit reproduire les fautes, soit les corriger. Dans le premier cas, la faute choque le lecteur, ce qui fait partie de la "leçon" du livre : elle ne nomme pas la pauvreté du personnage, son exclusion, elle force le lecteur à l'entendre en lui-même. Dans le second cas, l'auteur "répare", pour ne pas dévaloriser la parole du personnage. Dans les deux cas, c'est une forme de respect. Comme l'écrit Adorno : "Les distances que l'on prend par rapport aux rouages du système représentent un luxe qui n'est possible que comme produit du système lui-même." (Minima Moralia)

L'unité de l'oeuvre est toutefois ailleurs. Bon déclare avoir "l'idée, depuis bientôt dix ans, que tout ça prendrait place ensemble dans une sorte de dessin de la ville aujourd'hui, avec ses circulations, ses niveaux, et que l'arrière-fond, cette ville pas nommée qui se construit de livre en livre, pourrait en fin de compte être mon chemin à moi de cet effet cathédrale qui fascinait Proust chez Balzac, cette unité de l'oeuvre qui ne peut être que

rétrospective, arbitraire." Ce dessin de la ville n'est-il pas un "*symptôme de ruine*", pour reprendre l'expression de Baudelaire que Bon lit de près ?

L'objet du récit est bien en effet un monde qui disparaît, de Temps machine à Paysage fer : une France obsolète, celle de la révolution industrielle avec ses usines en friche, celle de la reconstruction de l'après-guerre avec ses kilomètres de béton.

«D'un monde emporté vivant dans l'abîme, et nous accrochés au rebord, qu'il avait requis et modelé pour lui.» Que cette expérience soit fondatrice, et origine de la recherche même, le texte l'atteste à mainte reprise :

"la revanche qu'on voulait de mots et d'une langue qui ressemble à tout ça".

Comme dans Sens unique (Walter Benjamin) ou Le Paysan de Paris (Aragon) , Bon propose un parcours urbain où les descriptions de lieux métaphorisent les impasses ou les fractures du lien social . Et l'écriture s'enracine dans ce paradoxe : désocialiser pour permettre l'émergence d'un sujet à l'aide d'un outil socialisé, la langue, qu'il s'agisse de la démarche des ateliers d'écriture ou de celle, indissociable, de l'écrivain. Les détenus de Prison , les marginaux de C'était toute une vie ou de Phobos les mal famés ne sont pas des asociaux, ils sont au contraire englués dans le collectif, celui des grandes barres de Phobos , des "bandes", des mécanismes grégaires de la délinquance. En exigeant des stagiaires de Prison qu'ils n'évoquent pas ce pour quoi ils sont incarcérés, Bon les sort de cette socialisation coûteuse pour leur proposer autre chose. Et l'écrivain, qui n'a pas la même histoire, exige pourtant de lui-même une rupture du même ordre, pour accéder à sa "diction" propre.

«Nous ne voulons rien manquer de notre temps : peut-être en est-il de plus beaux, mais c'est le nôtre ; nous n'avons que cette vie à vivre, au milieu de cette guerre, de cette révolution peut-être" écrivait Sartre en 1945, pour présenter sa nouvelle revue Les Temps Modernes. La problématique sartrienne de la littérature "engagée" n'est certes pas celle de Bon : lui aussi pourtant se refuse à "regarder le monde avec des yeux futurs", et c'est cette totale contemporanéité qui fait de lui un "contemporain capital" du XXI^e siècle.

Anne Roche