

Wolfgang Asholt (université d'Osnabrück)

Entre écriture blanche et réalisme précaire: le théâtre de François Bon

intervention au colloque « écritures blanches » organisé à Paris en mai 2002 par Dominique Rabaté (Bordeaux III) et Dominique Viart (Lille III)

Le texte de François Bon, publié, lors des répétitions à la Comédie Française de sa pièce *Quatre avec le mort*, dans son site internet (remue.net) sous la date du 19/20 décembre 2000, commence par une citation de Giraudoux : « Il n'y a pas d'auteur au théâtre. » Et Bon tire du travail avec les acteurs la conclusion : « « C'est le corps d'un autre qu'on engage, par bouche et doigts, et qui fait qu'on disparaît soi-même comme totalité écrivante, que cesse effectivement l'auteur. » Cette mort de l'auteur comme condition de la naissance du théâtre, se prépare chez Bon depuis la fin des années 1980. En 1990, il publie son dernier grand roman, *Calvaire des chiens* (Minuit), et à partir de cette date, il n'écrit plus que des récits, y inclus *Un fait divers* (Minuit 1994), la seule oeuvre qui porte encore paradoxalement la désignation générique de roman. Avec *Parking* (Minuit) de 1996, originairement le scénario d'un film pour Arte, il aborde pour la première fois une écriture quasi-théâtrale : les monologues d'une fille et de sa mère dans la première partie de ce texte sont transformés en une « Version pour trois acteurs » dans la partie finale, les deux étant séparées/liées par une intervention directe de l'auteur, « Comment *Parking* et pourquoi », expliquant que le monologue « exigeait pour ces personnages la voix et le corps d'un ou de plusieurs acteurs. » (P, 58) Une dernière étape, avant le théâtre proprement dit, est franchie avec *Impatience* (Minuit) de 1998, le récit d'un travail théâtral de Bon à Nancy, interrompu par ses réflexions, en italiques, sur une littérature dépassant le romanesque grâce à l'intervention d'un « *jeu de voix qui ne disent pas la ville, mais la colère et le manque.* » (I, 18) Ce n'est pas sans raisons que François Bon renvoie dans son « Pourquoi » de *Parking* à Koltès et à ce qu'il appelle « *l'image*

disloquée et glissante, saturée, de la ville dans ses franges les plus symboliques » (P, 59) dans *La nuit juste avant les forêts*. La même année 1998 qu'*Impatience*, sont mises en scènes les premières 'pièces' de Bon, *Scène, Au buffet de la gare d'Angoulême* et, surtout, à Nancy, *Vie de Myriam C.*, repris au Théâtre de la Colline à Paris au début 1999. En hiver 1999/2000, Bon est associé au Théâtre Ouvert, l'institution de Lucien Attoun qui continue, si tant peut se faire, l'avant-garde expérimentale des années 1960 et 1970, et de cette collaboration n'est pas seulement née la pièce *Bruit*, présentée en mars 2000, mais aussi le texte *Pour Koltès*, la version d'une conférence au Théâtre Ouvert du 23 octobre 1999.

«Du jamais entendu, pas de cette façon »ⁱ c'est ainsi que Bertrand Poirot-Delpech qualifie dès 1986 l'écriture de François Bon et celui-ci se réfère à la même époque à Blanchot pour caractériser son écriture : « affiner la pointe jusqu'où elle se brise. »ⁱⁱ Non seulement parce que Barthes renvoie dans le contexte de « l'écriture blanche » à Blanchot, Bon semble être dès le début de son oeuvre proche de celle-ci. Dans le chapitre « L'écriture et le silence » du *Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes situe l'écriture blanche dans un espace limite, une zone de transition précaire et menacée.ⁱⁱⁱ Barthes se réfère d'abord à Mallarmé pour constater : « Cet art a la structure même du suicide : le silence y est un temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté. »^{iv} Mais il distingue sa conception de l'écriture blanche de l'écriture mallarméenne : « La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence, mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret [...] presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme. »^v L'écriture de Bon trouve sa place entre ces deux conceptions : d'une part elle est « instrumentalité », « la façon d'exister d'un silence » à la manière de l'écriture de Barthes, de l'autre elle ressemble au silence de Mallarmé en faisant éclater les mots « comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté. » Cette ambiguïté qui correspond à l'importance du déplacement chez Barthes, est du au fait que les textes de Bon, surtout son théâtre, tout en se basant sur l'écriture blanche, font intervenir des acteurs concrets avec leurs paroles parfois authentiques qui gagnent ainsi une

dimension mallarméenne ou pour citer une référence préférée de Bon, une dimension à la Agrippa d'Aubigné. C'est donc, grâce à ces bribes de voix, en partie une littérature de témoignage, telle que la propage Sartre dans sa « Présentation des *Temps Modernes* » de 1945 : « Nous joindrons chaque mois à ces études des documents bruts que nous choisirons aussi variés que possible en leur demandant seulement de montrer avec clarté l'implication réciproque du collectif et de la personne. »^{vi} - exigence réalisée par le théâtre de Bon. Pour le Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?*, « la vision lucide de la situation la plus sombre est déjà, par elle-même, un acte d'optimisme. »^{vii} mais chez Bon, il n'y a plus le principe d'une confiance « dans les perspectives d'un changement possible ». ^{viii} Ses témoignages ressemblent plutôt à la situation de la poésie que Sartre exclut du vrai témoignage autant que Barthes lui accorde pas de place dans l'écriture blanche : « Il [le poète] s'arrange pour échouer dans sa propre vie, afin de témoigner, par sa défaite singulière, de la défaite humaine en général. »^{ix} A l'exception de la finalité littéraire du projet poétique, parce qu'il y a absence complète de projet littéraire chez eux, ceci correspond largement à la situation des 'témoins' chez Bon.

A l'époque où Barthes écrivait *Le degré zéro de l'écriture*, il n'avait pas connaissance du Mallarmé de Sartre, dont le manuscrit ne fut publié qu'en 1979.^x Pour Sartre, « le programme [de Mallarmé] est clair : "proférer la parole pour la replonger dans son inanité" – c'est-à-dire réaliser l'ultime naufrage humain. »^{xi} - jusqu'au suicide que Barthes aussi identifiait avec l'art mallarméen. Mallarmé, selon Sartre, transforme l'échec de la poésie en poésie de l'échec et la contemplation de cet échec aussi personnel représente la position extrême de l'esthétisme, une position qui annonce déjà le projet révolutionnaire des avant-gardes en ce qui concerne la relation entre art et vie. Mais cette transformation esthétisante est absente aussi bien dans les témoignages que dans le projet littéraire de Bon. Le théâtre de celui-ci correspond à ce que Sartre développe dans la conclusion de son *Mallarmé*, pour 'sauver' l'écrivain de *L'Hérodiade* de la négativité pure : « Nier est un acte. Et tout acte doit s'insérer dans le temps et s'exercer sur un contenu particulier. La négation de *tout* ne peut passer pour une activité destructrice : elle est la simple représentation de la notion négative en général. »^{xii} Parce que son écriture aussi bien que les protagonistes de Bon représentent un tel acte de négation, elles ne correspondent que partiellement à l'écriture blanche de Barthes. Dans sa distance envers tout style littéraire, y inclus

celui de l'impassibilité de l'école de Minuit, François Bon partage la perspective a-littéraire de l'écriture blanche. Mais en comprenant la négation comme un acte, l'écriture de Bon développe en même temps un réalisme précaire qui correspond peut-être mieux aux exigences de Roland Barthes d'il y a bientôt 50 ans. Celui-ci nous avait déjà prévenu à l'époque, que « malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté. »^{xiii} Développer et exiger encore aujourd'hui une sorte d'orthodoxie de l'écriture blanche comme l'avait définie Barthes en 1953, anéantirait automatiquement cette liberté. Bien sûr, on peut postuler que l'idée d'un progrès littéraire à la manière de la théorie de l'évolution des formalistes russes, n'est plus d'actualité dans nos temps qu'on qualifiait, il y a peu de temps, encore comme post-modernes. Mais même s'il ne s'agissait que d'un déplacement, François Bon, avec sa position à l'extérieur de l'intérieur de ce qui fut l'écriture blanche, est peut-être plus fidèle à celle-ci que les minimalistes déjà cités ou d'autres auteurs impassibles.

François Bon est probablement l'auteur français qui s'engage le plus et le plus durablement, depuis le début des années 1990, dans des ateliers d'écriture. Le premier spectacle, auquel il collabore, *Va savoir, la vie* (site) de 1997, monté aussi au Festival d'Avignon, est né « à partir d'un atelier d'écriture avec des Rmistes de Nancy ».^{xiv} Cette oeuvre collective, composée de textes des participants de l'atelier, essaye comme pratiquement tous les autres essais théâtraux de Bon, de mettre en scène la vie quotidienne, mais loin de toute illusion réaliste. *Scène* (1998, site) évoque ainsi la séparation, née de la misère quotidienne, d'un chômeur et d'une jeune femme qui n'accepte pas la résignation, *Bruit* (2000 et tapuscrit) joue entre quatre SDF pour se terminer avec le monologue de chacun d'eux dressant le bilan de leur vie respectives, *Au buffet de la gare d'Angoulême* (1998, site) présente la rencontre de deux actrices de tournées théâtrales attendant leur train retardé et du monde marginal des gares, et *Qui se déchire* (tapuscrit) révèle la déchéance personnelle et familiale d'un grand acteur, avec quelques ressemblances avec des pièces de Thomas Bernhard – dans tous les cas cependant les mots constituent un univers autonome qui ne renvoie pas directement à la réalité quotidienne. Thomas Bernhard est le seul auteur de référence de Bon qui ne se trouve pas « comme Beckett, Novarina ou Koltès, dans cette indétermination d'entre théâtre et littérature qui les fait apporter aux deux

ensemble ». Ceci est surtout valable pour la pièce *Vie de Myriam C.*, jouée à Nancy et à Paris, mais jusqu'aujourd'hui non publiée. Avec le récit *C'était toute une vie*, paru en 1995, elle forme quelque chose comme un théâtre/roman. D'une part, il y a le côté récit, ce que l'auteur désigne ainsi : non « plus la ville réelle mais celle construite par le décor de papier, plus resserrée, et comme dans les rêves on franchit d'une seconde à une autre des espaces qu'on sait que dans la réalité tout sépare ». (site) De l'autre, côté théâtre, Bon constate un « basculement » qui implique « qu'à un moment donné on ait pu prononcer les mots [...] dans le temps réel qu'il faut pour les dire, comme totalité, qui ne supporte pas, à cet instant-là, qu'autre chose soit dit, dans le manque même ou on est de tout le reste. » (site) Les deux contextes sont rapprochés ou réunies dans une zone de transition par l'intervention de la parole d'une personne réelle, la protagoniste du titre, ou plutôt par le cahier que Myriam C., morte d'une overdose et qui avait participé à un atelier d'écriture, avait laissé à l'auteur. « Alors le nom est venu en haut des paroles de théâtre, et y est resté [...] ces cahiers, notes et paroles imposaient que les mots, les quelques feuilles manuscrites qui m'avaient été concédés comme reste, je m'en dépossède à mon tour. » (site)

Le théâtre de Bon est caractérisé par l'indétermination ou une hybridation entre prose et drame, ce qui en fait aussi un théâtre pauvre : « Ce qui est vu, c'est le dedans des paroles [...] Peut-être c'est à cause de Beckett et de cet extrême dans la parole d'aujourd'hui qu'il représente. » (site) Ce qui en résulte n'est pas une écriture blanche mais une écriture qui tient compte de l'expérience de celle-ci. Le but de Bon est de « découvrir comment [...] les mots témoignent sans le nommer de ce qui se passe en dehors d'eux. La notion d'un dehors qui se suggère ou est appelé sans nom ni désignation. » Le dehors, dans le cas des pièces de Bon la vie quotidienne, extrême et souvent misérable de marginaux vivant aux limites de la société, devient le dedans des mots mais sans référence directe ou immédiate. Il s'agit donc d'un réalisme indirect, implicite et précaire, mais qui réussit cependant la construction d'une ville « par le décor de papier, plus resserré, et comme dans les rêves » (site) qui par son absence même renvoie à la réalité quotidienne et pauvre des hommes et des choses.

La question de l'écriture préoccupe déjà le récit de *C'était toute une vie*. Bon y oppose la littérature des professionnels aux paroles des participants chômeurs de

son atelier. « Les livres sont malades, et eux, qui vont dans l'abîme, savent réveiller la langue du monde. » (V, 10/11) Dominique Viart soutient pour la littérature actuelle, « que tout récit, légitimant ou non, a perdu sa crédibilité en raison même d'une crédibilité du langage. »^{xv} Mais ce qui vaut pour la littérature, selon Bon, n'est pas valable pour une écriture qui aurait comme résultat un « *livre qui [...] se suffirait à lui même* » (I, 13) et qui devrait prendre son point de départ dans les « *voix et musiques et images que la ville tient à distance et sépare et mutile* » (I, 68) Ces voix dans le cas de *C'était toute une vie*, sont constituées par les paroles-témoignages des protagonistes qui sont en partie intégrés tels quels dans le texte. « On n'invente pas une histoire comme ça, on n'a pas le droit n'en plus d'en dérégler un seul détail, et ce dont on peut seulement s'efforcer, c'est d'une fidélité et d'un respect. » (V, 104). Le principe d'un collage de paroles authentiques avec leur écriture « jamais entendu, pas de cette façon » et celle de l'auteur, caractérise aussi la pièce, dont Bon n'est pas sûr qu'elle appartient au théâtre. Mais selon lui, les mots de cette pièce n'appartiennent pas non plus au roman et non plus à la ville, donc à la vie quotidienne. Ils occupent ainsi une place précaire et transitoire, ils renvoient « à ce qui, hors d'eux, les laisse exister mais sans donner de clé pour les relier à cela, qui existe hors d'eux. » (site)

Dans les 25 scènes qui composent la *Vie de Myriam C.*, huit protagonistes apparaissent qui, à une exception près, figuraient déjà dans le récit de *C'était toute une vie*. Il y a d'un côté la famille de la protagoniste du titre : sa mère, sa soeur, son beau-père et une grand-mère, appelée l'aveugle, la seule personne absente du récit et dont la présence établit une dimension de plus longue durée qui permet aussi d'évaluer les changements historiques ayant eu lieu. Et de l'autre côté il y a l'ancien copain de Myriam qui l'a poussée vers les drogues, Jean-Christy; la propriétaire d'un bistrot qu'elle fréquentait, Aimée, et une jeune fille qui observait et admirait la protagoniste, Corinne. L'action se situe après la mort de Myriam, mais il ne se passe pratiquement rien sur scène, toute véritable action – changements, décisions, péripéties – se situant avant la catastrophe, c'est-à-dire la mort de Myriam. Le questionnement des figures et de leurs paroles est donc presque exclusivement agencé par une absence et une absente, et la distance établie avec un réalisme traditionnel est renforcée par le fait que cette absence, la Myriam C. morte, soit présente comme protagoniste. Chez les autres figures, cette absence/présence est ressentie comme une charge, une hantise et une menace, il

y a chez eux l'attente qui va jusqu'à la demande explicite, de sa disparition définitive, donc d'une véritable absence. Mais la présence de l'absente est surtout l'expression de la dimension et de la profondeur de la blessure provoquée et symbolisée par cette mort et dont les paroles ne peuvent tenir compte que partiellement – à l'exception de celles de Myriam C. peut-être.

Myriam hante la pièce comme un spectre ou un revenant. Dès le début du prologue (Scène 1) entre soeur et mère, son absence est omniprésente. Myriam que la soeur appelle « un être riche », est surtout évoquée comme une personnalité indépendante : « Ma soeur allait sur les chemins par elle-même choisie. » (MC, 5) Et de ce chemin ni sa mère ni sa soeur pouvaient la détourner. La conséquence en est la marginalisation qui va jusqu'à une certaine disparition : « Elle avait rompu avec la ville et les autres / ceux qui appellent vraiment au secours / on les entend trop tard. » (MC, 7) La vie qu'elle mène sort radicalement du cadre de la vie quotidienne, là où sa soeur est du côté de « la tâche de tous les jours », Myriam représente la transgression vis à vis de la banalité et du caractère mesquin de cette vie monotone. Elle personnifie et déclenche par sa mort chez les autres ce « jeu de voix qui ne disent pas la ville, mais la colère et le manque », dont Bon parle dans *Impatience*. La transgressivité de Myriam C. se révèle dès le début par la réaction des autres, les « ils » représentant le juste milieu ou l'opinion publique de la petite ville. Ils l'ont marginalisée à cause de son non-conformisme et la situation sociale d'une jeune mère de trois filles qui se drogue et vit de l'assistance publique fait le reste. Elle est exclue et poussée vers un terrain glissant aux franges de la société ; ou comme elle le dit : « On s'imagine au bord le plus extrême qu'il est sur la carte de vivre / encore un espace une ligne qu'on ne franchira pas ». (MC, 19) Mais ici, il ne s'agit plus d'un jeu avec les limites ou la possibilité/impossibilité de la transgression parce que le système ne connaît pas un espace à l'extérieur de lui-même. Quand Myriam continue la dernière phrase citée par : « et puis c'est trop tard / on est de l'autre côté / on tend la main on appelle / ils ne nous entendent plus » (ib.), elle a traversé une frontière et réalisée une transgression par laquelle elle a quitté la société à un tel degré qu'une incommunicabilité s'installe entre elle et le reste du monde. Cette incommunicabilité qui ressemble à celle de *L'Étranger*, sur lequel Barthes base sa conception de l'écriture blanche, pourrait trouver son expression dans un mutité –

mais ceci signifierait d'accepter les frontières. Myriam voudrait cependant les dissoudre, réaliser dans la vie quotidienne ce que les avant-gardes historiques et surtout les surréalistes envisageaient avec la reconduction de l'art dans la vie quotidienne. Et ce refus et la résistance qui y est liée, font naître un discours qui ressemble à l'immédiateté et à l'intensité de l'écriture automatique. Non pas seulement parce que dans *C'était toute une vie* l'auteur commente ainsi les paroles de Myriam : « l'intuition dès alors de lui dire que ça valait [...] Que les grands livres et les odes violentes ne s'écrivaient pas autrement » (MC, 66), mais surtout parce qu'elle-même établit dans ce récit cette comparaison : « Ma vie à moi c'est moi qui me la fais avec mes rêves, les rêves que je me fais même s'ils ne sont pas réels, ils vivent avec moi mes rêves. » (MC, 67)

Face à « la vie droite et les heures fixes de sortie d'école », Myriam préfère ses rêves qu'elle qualifie comme « simple, et légitimes ». (MC, 59) Grâce à eux, elle cherche dans la vie ce qu'elle appelle « un voyage à ma dimension » et ce que sa soeur critique comme « le brouillard et les fantasmagories de cervelle ». Pour la soeur résignée et tenace à la fois, « les constructions qu'on fait par les mots ne résistent pas aux duretés des jours ». (MC, 57) Ce principe de réalité signifie ce à quoi Myriam ne saurait se plier, et ce refus de se soumettre aux exigences de la vie quotidienne va de pair avec l'héroïne. Ceci devient « la fumée des rêves » (MC, 67) et malgré les ravages subis, il représente rapidement le seul moyen pour dissoudre les limites :

On aura vu le tunnel qui va au fond de l'être

on aura vu des villes brillantes aux architectures merveilleuses et les tableaux monochromes

et la douceur des peaux et l'odeur de la mer, au soir, quand le vent l'amène sur la ville, et ces musiques au loin

on aura marché vers des musiques comme vers la tâche blanche des cartes

le pays inconnu dans notre pays même, le puits dans le crâne au fond et puis... (MC,70),

et on pourrait citer d'autres exemples de blancheur monochrome dans la pièce. Mais ces « Illuminations » ne dissolvent les frontières, à la manière du dedans dans le dehors des pays inconnus, que momentanément ; après cet éblouissement, Myriam déclare n'avoir « Dans les mains plus rien, dans la tête

plus rien, avoir tout perdu. » (ib.) Finalement, les limites se reconstituent mais l'exclusion de la vie quotidienne s'est installée de manière durable et il n'existe pas de chemin de retour face à cette frontière sociale.

Jusqu'à ce stade de l'analyse, la pièce reproduit la structure du récit, avec les mêmes procédés de l'écriture, avant tout l'intégration de bribes authentiques que Myriam avait présentées à l'atelier d'écriture, comme son texte sur l'expérience de la drogue. Mais il faut tenir compte du fait que Myriam dans la pièce a le statut d'une figure ambiguë. Il faudrait voir, pour varier le début de *Nadja*, avec la question de Breton, « qui je hante? », « ce qu'il a fallu que Myriam C. cesse d'être [ce qu'elle était dans le récit], pour être *qui* elle est »^{xvi} dans la pièce. La troisième scène, où Myriam apparaît pour la première fois, la présente comme une apparition : « on croirait encore qu'on pourrait / la prendre aux épaules et la serrer / on dit qu'on rêve des morts / pour s'assimiler qu'ils ne sont plus. » (MC, 13), c'est ainsi que son beau-père s'explique sa présence. Mais cette apparition s'installe durablement, jusqu'à ce qu'à la fin, sa soeur la conjure de partir (« Va t'en, aie pitié, c'est assez difficile. » ou « maintenant c'est fini, tu entends, fini ? » (MC, 86)) et essaie de la rassurer : « Aies au moins cette confiance : tu as brisé le rideau principal, celui de qui part sans mémoire. » (MC, 87) Myriam devrait donc partir définitivement, parce que grâce à cette mémoire familiale, sa présence dans la vie quotidienne semble garantie. Et ceci représente une condition nécessaire parce que dans l'épilogue qui reproduit la situation du prologue, mère et soeur sont enfin rassurées : « Elle n'est plus là. – Elle ne reviendra pas. » (MC, 93) A partir de ce moment, le travail de deuil peut s'installer durablement dans la vie de tous les jours.

La résurrection de Myriam sert à illustrer jusqu'à quel degré sa marginalité a mise en question la vie quotidienne de tout le monde. Dès sa première apparition, elle explique sa présence et aussi son statut de manière précise : « je ne suis pas parmi vous, c'est vous qui m'inventez / Pour vos propres besoins de repères / Pour vos propres besoins de croire. » (MC, 15) Il s'agit donc, malgré sa fonction comme *dramatis persona*, d'une figure qui représente une fiction créée par les autres personnages de la pièce et nécessaire pour eux. Dès son vivant, pour son beau-père par exemple, elle existait d'abord par les mots : « on avait notre manière à nous dans les mots / dire ce qui compte avec les mots qu'il faut » (MC, 12) et Myriam comme apparition confirme cette appréciation : « Les rires qu'on a

eus les peines et les mots / ils font partie de nous. » (MC, 14). Mais malgré toutes les paroles échangées, depuis la mort de Myriam, les mots ne trouvent plus leur place dans un contexte de signification : « quand la voix au-dedans silencieusement hurle / et que les mots n'ont plus de force » (ib.), résume le beau-père cette situation qui est celle de la pièce entière. Les mots trouvent ainsi une fonction qui n'est pas sans analogies avec l'écriture blanche chez Barthes, « la nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est précisément faite de leur absence. » Pour le beau-père, les mots continuent à être utilisés à la manière des cris et des jugements, mais « tout bute aux mêmes murs à la même absence. » (MC, 13), et malgré les dialogues véhéments et violents de la pièce, c'est cette absence qui conditionne tout : « Je te parle encore et tu n'es plus. » (MC, 12)

Les protagonistes de la pièce sont face à Myriam C. dans la même situation que Bon quand il évoque son attitude envers l'auteur de *Dans la solitude des champs de coton* dans son *Pour Koltès* : « Nous sommes seuls désormais avec les mots qu'il laisse [...] comme par surface de langue sensibles et flottantes. »^{xvii} La dimension historique que le titre du récit, *C'était toute une vie*, souligne, devient avec *Vie de Myriam C.* un travail de mémoire composé uniquement de mots. Les protagonistes se débattent avec le spectre de Myriam autour de ces mots, des mots qui autrefois avaient la force de composer et de comporter la vie quotidienne. Mais déjà l'imparfait du titre du récit renvoie à un après, à une situation après que les limites dans lesquelles se passait la vie difficile et souvent désespérée de la protagoniste furent transgressées. Et la *Vie de Myriam C.*, malgré la présence de la protagoniste qui hante les autres, n'est plus qu'un lieu de mémoire, donc constitué de mots. Cette vie d'une morte est recrée par les mots des autres acteurs, avec les mots qu'ils lui mettent dans la bouche (« C'est vous qui m'inventez ») et jusqu'aux mots qu'elle avait écrits dans l'atelier et que l'auteur intègre à la manière d'un collage dans le texte. Ce ne sont pas les mots eux-mêmes, ce n'est pas ce langage des uns et des autres qui représenteraient une écriture blanche, leur situation sociale et personnelle est telle que ces mots ne peuvent être autre chose qu'un « acte encombrant et indomptable ».^{xviii} C'est sur le plan du travail de mémoire que cette écriture peut devenir (plus) neutre. A la fin de la pièce, grâce à l'effort de ce travail, s'installe cette « absence totale » dont Barthes parle : « elle implique aucun refuge, aucun secret »^{xix} et le beau-père de

Myriam tire la conclusion désillusionnée et désabusée de cette structure profonde : « Se hisser hors du recommencement péril des jours / et l'usure qui en résulte pour la pierre et les vitres / la refuser pour soi-même / pour qui cela aurait été possible ». (MC, 91) C'est cette structure profonde qui correspond à l'écriture blanche de Barthes, c'est grâce à elle que « la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur ». ^{xx}

Ici, l'échec n'est pas sublimé par sa contemplation, nous sommes confrontés à un bilan autrement désabusé. Dans le récit, le narrateur résume ainsi son expérience personnelle et celles des protagonistes de la vie dans une petite ville désindustrialisée: « Le chant est là, sous la peau, et l'envie de dépassement. Nous, on est de l'autre côté. Quand on a eu leur âge, c'était plus facile, on a passé. On écoute ce qu'ils chantent, on apprend. » (V, 137) Dans la pièce nous n'écoutons plus ce chant que de manière indirecte, de par le travail de deuil des autres dans lequel des bribes de cette envie de dépassement apparaissent et en augmentent le caractère douloureux. Face à une telle vie, la pièce représente une « notion négative en général » sartrienne. Sartre a appelé le parleur « un pur témoin » pour développer à partir du phénomène d'être ainsi en situation, sa conception d'un engagement pratiquement inévitable: « Parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. » ^{xxi} Et Barthes – en se référant à l'oeuvre de Camus – lui a répondu par sa conception de l'écriture blanche, en disant de celle-ci que « c'est plutôt une écriture innocente ». ^{xxii} La position intermédiaire que les textes de Bon occupent, ne se veut pas une synthèse dialectique de ces deux thèses. Elle tire plutôt un bilan désillusionné, un demi-siècle plus tard. Les protagonistes de notre pièce peuvent bien s'efforcer de nommer les choses, sans pour autant pouvoir influencer leur cours. Et l'écriture blanche qui résulte de cette expérience n'est pas un « langage indéfini » ou « innocent », c'est le résultat de l'échec de l'envie de dépassement des protagonistes. C'est peut-être à partir de cette double expérience qu'un projet littéraire devient possible où l'écrivain peut éviter le danger contre lequel Barthes le prévient avec la dernière phrase de « L'écriture et le silence » et dont nombre d'écrivains n'ont peut-être pas assez tenu compte : « la société fait de son écriture [l'écriture blanche de l'écrivain] une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels. » ^{xxiii}

Textes cités de Bon:

Calvaire des chiens, Minuit 1990

C'était toute une vie, Verdier 1995 (abrégé par V dans le texte)

Parking, Minuit 1996 (abrégé par P dans le texte)

Impatience, Minuit 1998 (abrégé par I dans le texte)

Bruit, Théâtre Ouvert: Tapuscrit 2000

Pour Koltès, Besançon: Les Solitaires Intempestifs 2000

Vie de Myriam C (abrégé par MC dans le texte) Cette pièce n'est pas publiée et non plus consultable sur le site de François Bon. Je le remercie d'avoir mis ce texte à ma disposition.

ⁱ B. Poirot-Delpech, Compte-rendu du *Crime de Buzon*, dans: *Le Monde*, 16.9. 1986

ⁱⁱ Interview avec F. Bon, dans: *L'Infini* 19(1987), p. 60.

ⁱⁱⁱ Voir à ce sujet: O. Ette: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt: Suhrkamp 1999, p. 77 – 81.

^{iv} R. Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil-Points 1972, p. 55.

^v *ib.*, p. 56

^{vi} J.-P. Sartre: *Situations II*, Gallimard 1961, p. 29.

^{vii} *ib.*, p. 289.

^{viii} *ib.*, p. 311.

^{ix} *ib.*, p. 87.

^x Sartre: „L'engagement de Mallarmé“, dans: *Obliques* 18/19 (1979), p. 169 – 194.

^{xi} *ib.*, p. 193.

^{xii} *ib.*, p. 194.

^{xiii} Barthes, *ib.*, p. 57.

^{xiv} RMI, abréviation pour Revenu minimum d'insertion

^{xv} D. Viart: „Filations littéraires“, dans: *Écritures contemporaines*, vol. 2, Paris: Minard 1999, p. 120.

^{xvi} A. Breton, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Gallimard Pléiade 1988, p. 647.

^{xvii} Bon: *Pour Koltès*, p. 76.

^{xviii} Barthes, *ib.*, p. 57.

^{xix} *ib.*, p. 56.

^{xx} *ib.*, p. 57.

^{xxi} Sartre, *ib.*, p. 72.

^{xxii} Barthes, *ib.*, p. 56.

^{xxiii} *ib.*, p. 57.