

Christine Jérusalem : Les mécaniques optiques de François Bon : l'écrivain en photographe

Christine Jérusalem est maître de conférences à l'IUFM Lyon – Ce texte est une intervention dans un colloque de l'université d'Amiens en mai 2003.

François Bon écrit jusqu'en 1994 des romans publiés aux Editions de Minuit. Puis il change d'éditeur (Verdier) et de forme (c'est le moment où il commence à animer des ateliers d'écriture) : il s'éloigne de la fiction pour écrire des récits dont l'inscription générique est ambiguë. *C'était toute une vie*¹ propose par exemple dans son péri-texte un pacte de lecture qui fait du récit un matériau composite, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire.

En 2001, Bon publie un texte qui pourrait s'intituler une fois encore « c'était toute une vie ». Mais le livre, qui a pour nom *Mécanique*², ne joue plus avec les indéterminations génériques. Il s'agit de la vraie vie de son père mécanicien et le récit s'offre clairement comme le récit d'une mémoire familiale. On peut se demander toutefois si d'autres formes de brouillage et de glissement n'affectent pas ce texte. Première ligne de partage et d'hésitation : la mince frontière qui sépare la biographie (du père) ou l'autobiographie (en oblique). Deuxième ligne d'indécision, de transfert : la relation spéculaire qui unit l'écriture de *Mécanique* à son référent, la photographie. La photographie tient dans ce texte une place extrêmement importante puisque c'est à partir d'un cliché pris par le père que s'enclenche le portrait d'une enfance (celle de Bon), d'une génération (les années 50). C'est cet espace hybride tissé par le texte et l'image que je voudrais interroger. Il s'agit de mesurer comment la mécanique textuelle (on sait que la machine constitue une métaphore récurrente dans l'œuvre de Bon) est travaillée par les mécaniques optiques.

J'étudierai dans un premier temps la photographie comme « générateur » biographique, un générateur paradoxal car l'image est souvent associée à l'absence, au vide. J'examinerai ensuite la manière dont la photographie conditionne le texte dans ses choix stylistiques (usage de la parataxe, phrases averbales, ellipses), structurels (composition qui joue sur le morcellement et la discontinuité), thématiques et esthétiques (le « grain » de la phrase, la prédilection pour le gris et le granuleux). Dans un troisième temps, je tenterai de montrer comment la photographie dépasse, dans l'œuvre de François Bon, le simple statut de pré-texte ou de métaphore du texte pour acquérir une valeur de relique.

La photographie comme générateur biographique

La trace argentique est bien l'occasion, dans *Mécanique*, d'une « remémoration » (Jean-Marie Schaeffer)³ qui consiste à narrativiser l'instantané en l'ouvrant sur le temps de l'univers familial. Comme pour d'autres écrivains contemporains (Annie Ernaux, Pierre Bergougnieux), et à la suite de l'entreprise menée par Claude Simon (dans *l'Acacia*), le cliché photographique est un document d'archive qui permet d'interroger un héritage, une filiation. Les photographies sont souvent dans *Mécanique* des photos de voitures : une Jeep, la Simca 5 (celle du père au moment de son mariage), la Traction noire modèle IIB, les deux DS 19, l'Ami 6. Les photographies servent de repères chronologiques. Les véhicules rythment « en métronome la vie familiale » des Bon (p.94). Il ne s'agit pas cependant de niveler tous les clichés au même rang. Pour François Bon, une seule photographie importe. Elle a été prise par son père, à vingt-cinq ans, c'est-à-dire avant la naissance du narrateur. Elle montre un tracteur-remorque avec, sur la remorque, une pelleuse. Devant l'engin, trois hommes debout. Parce qu'il la trouve « surprenante, sinon belle » (p.30), parce que sans doute il ne se souvient plus de l'engin, François Bon l'a scannée sur son ordinateur. Il l'a agrandie et a interrogé son père en prenant des notes. Le père est mort, cinq semaines après. Cela change complètement le statut de la photographie et des notes qui l'accompagnent. Cela donne à l'image une valeur unique. Trois détails illustrent cette valeur d'exemplarité. Le texte s'attarde sur d'autres clichés (photographies du garage, des voitures, des ouvriers et du père) mais l'image du tracteur-remorque est la seule à revenir à plusieurs reprises dans le texte. C'est aussi la seule image appelée « photo » (les autres apparaissent sous le terme de « photographies ») comme si ce diminutif familial représentait la quintessence du familial. Enfin, cette « photo » est très explicitement associée dans le texte à la voix du père. Elle est « l'embrayeur » (au sens fort et presque premier du terme) du discours paternel. L'image ouvre le discours du père, ce qui constituera son *ultima verba*, que le fils recopie « à l'identique » : « Le jour où ma mère m'a vu passer sur ce truc avec une pelle dessus, elle ne voulait plus vivre. » Ou encore, « Culasse plate à soupapes non culbutées ». Et puis, après des silences, « des mots isolés » qui reviennent « comme si l'ordre en était signifiant, Herculès pour la marque du tracteur et de son moteur, et puis, comme de parler par les mains : “Un delco gros comme une assiette, un delco à six plots”. » (pp.31-32) L'image sert d'ancrage à la parole paternelle.

On le voit ici, ce qui compte, c'est moins l'image que les mots. Il y a là un jeu complexe de désignation et de retrait du signe indiciel qui place la représentation photographique sous le signe de l'absence et de la perte. La photographie, on le sait, possède

une fonction « testimoniale » (Barthes). François Bon en fait l'expérience, qui, en apercevant sur une photographie le détail d'une jante de voiture, se souvient de sensations oubliées : « ... et cette seule jante aperçue suffit à ce que dans les doigts on puisse convoquer la manette du détenteur, son rebord caoutchouté, et même le panneau émaillé Michelin... » (p.71). Pourtant, la photographie dans *Mécanique* est souvent le signe d'une absence. L'image photographique, écrit Daniel Grojnowski, « apparaît éminemment faillible et décevante, ce qui rend vaine toute quête orphique entreprise en son nom. Incapable d'attester, de ressusciter ou de pérenniser le passé, elle illustre, au même titre que n'importe quel objet, le principe d'universelle disparition ». ⁴ L'image fixe, chez François Bon, inverse le postulat de Barthes qui en faisait un « certificat de présence ». ⁵ Elle est le signe au contraire de l'évidemment. Les modalités de cette disparition prennent dans le texte de François Bon trois formes.

La première est la plus ostentatoire : l'absence de la photographie qui a déclenché la parole du père. C'est une autre photographie qui a été choisie pour servir de bandeau au livre, une photographie montrant des voitures dans un garage. Le déploiement du texte vient recouvrir l'absence du champ photographique. Une telle démarche est proche de celle de Barthes qui affirme, dans *La chambre claire* : « Je ne puis montrer la photo du Jardin d'Hiver, elle n'existe que pour moi ». ⁶ Les choses sont cependant plus complexes chez Bon puisqu'on peut retrouver ses archives familiales (et la photographie en question) sur le site internet de l'écrivain. La photographie s'offre dans le détour, dans le hors-cadre, le hors-champ du texte.

Seconde modalité : la photographie comme pouvoir médusant. Les notations qui décrivent cette photographie absente sont innervés par le champ lexical de la fixité, de la pétrification. La photographie est ce qui immobilise l'instant. Les trois hommes qui sont « postés » devant la machine sont décrits comme « rigides » ; l'engin, lui, forme un « ensemble raide et droit et épais ». C'est « fixe et inamovible » (p.28). Cela même (le véhicule) qui devrait symboliser le mouvement, le déplacement, est comme figé dans la glue de la pellicule. On retrouve ici les habituelles connotations liées au cliché photographique qui transforme le vivant en matière inerte, la trace à qui la chair est refusée.

Troisième modalité : la photographie comme trou noir, comme champ aveugle. L'idée du hors-champ évoquée précédemment s'actualise au plan scriptural. Dans l'image qui scande *Mécanique*, ce qui est absent, c'est tout à la fois la figure du père (c'est lui qui prend le cliché) et l'image de la mer (« rien que le ciel et la terre, on aimerait ajouter la mer [...] mais la mer on ne la voit pas ») (p.16). D'autres prises de vue révèlent une identité fluctuante. Il y a une photo du garage qui permet d'approcher des détails mécaniques mais qui laisse dans l'ombre la silhouette paternelle :

Il y a une silhouette aussi, trop loin pour que le visage soit sûrement reconnaissable, mais probablement lui-même, qui aurait posé l'appareil sur un toit d'automobile en enclenchant le retardateur mécanique, puis allant en face, en fond de champ, prendre une pose faussement dégagée : cela lui ressemble, en tout cas. (pp.71-72)

Le mode conditionnel dit ici clairement le flou d'une présence fantomatique, le flottement suscité par l'image. La photographie comme la mémoire ne semble dire la présence que dans une vérité *in absentia*. Il y a des trous dans la mémoire : « Il reste une suite d'images fixes discontinues, ou de brèves séquences filmées mais comme entourées d'ombres. », écrit François Bon (p.34). Il y a des trous noirs dans l'image. Ainsi, cette anecdote, exemplaire du symptôme de vacuité. Les dernières photos que le père a faites ont été réalisées avec un appareil vide, sans pellicule (p.23-24). Le « voir », dans l'imaginaire des récits de Bon, est toujours du côté du « décevoir ». Souvenons-nous que l'atelier de mécanique du père communique avec le cinéma par un « passage », un « haut boyau cimenté très lisse » (p.98). Une porte capitonnée sépare les lieux. C'est derrière cette porte que François Bon assiste à ses premiers films. Assiste et non pas voit : « On entend tout. Alors on vient là, sur nos vélos, pied à terre en restant sur la selle, et on écoute la bande-son, l'histoire, de films qu'on ne verra jamais. » (p.99). Il y a là une façon de nouer, comme pour la photo de son père, la voix et l'image du vide, la supériorité de la trace verbale sur le signe indiciel, du graphique sur le photographique. Le livre débute ainsi par un hommage à la voix, comme si elle seule était à même de restituer un monde, une présence.

Pourtant, l'image opère un curieux retour en s'inscrivant autrement dans le texte. Le récit, s'il délaisse l'empreinte argentique comme signe indiciel, la prend en effet comme modèle matriciel. Dans *Tous les mots sont adultes* François Bon insistait déjà sur « le bouleversement mental et langagier qu'a produit, depuis quelques décennies, la circulation autonome des images » :

Ce qu'on voudrait proposer ici, c'est de traiter le texte comme photographie. Le penser d'abord comme surface, et les mots comme occupation d'espace. Essayer, donc, de déplacer tout aussi bien notre perception visuelle du texte comme lecture simultanée d'un bloc (comme Mallarmé pouvait dire : « l'unité, c'est la page ») et essayer de penser à cette manière de percevoir le texte avec les outils mentaux de la perception visuelle, dès la genèse de notre écriture.⁷

Ce texte éclaire en miroir *Mécanique*. La photographie dans son essence est non seulement un moteur ou un carburant du biographique mais aussi un moyen de refigurer structurellement, le souvenir. C'est ce transfert entre le visible et le lisible que l'on se propose d'analyser maintenant.

La photographie comme modèle matriciel

La photographie conditionne le texte dans sa structure. « L'image, écrit Philippe Hamon, force la littérature à penser topographiquement sa représentation ».⁸ La composition de *Mécanique* joue sur le morcellement, l'éclatement : le livre est construit à partir de fragments, 52 séquences à la manière d'un puzzle ou peut-être d'un album-photo. Chaque fragment porte un titre, propose une entrée pour orienter le lecteur : voix (des mots de la mécanique), Maison (descriptif des maisons habitées successivement), Lamento (l'évocation du père à l'hôpital), Repères (indications biographiques), Listes, Langue, Dimanches, Biographie, Routes, jardins, échappée et bien sûr Photo ou Photographies. On aura reconnu quelque chose de la démarche péréquienne dans cet inventaire des lieux (le projet initial du livre était un livre qui aurait pu s'appeler « maisons »). L'ensemble prend aussi l'allure d'un album de photos. Les fragments forment des « blocs » assez semblables à des plans fixes. Le livre devient une sorte de bande photographique où les titres de chaque fragment jouent l'équivalent d'une légende, proposant ainsi une série d'îlots d'images intimes. Le récit est en outre investi par une symbolique obsessionnelle du cadre. La photo cadre, encadre, délimite, impose une façon de voir. Le fragment textuel, comme la photo, comme le pare-brise de la voiture, découpe à sa manière le réel. Pour François Bon, voir, c'est isoler un plan au ralenti. C'est avoir « le monde devant soi mais séparé, parce que délimité et embelli par le cadre du pare-brise. » (p.116)⁹ Les souvenirs apparaissent métaphoriquement sous la forme d'aplats en noir et blanc : « paysages plats avec ruines, paysages désolés qui sont le cadre monochrome de l'enfance, ainsi convoqués, écrasés, dénudés et simplifiés » (p.121).

La photographie détermine aussi le texte dans ses choix stylistiques. Les fragments textuels se présentent comme des instantanés parce qu'ils sont très souvent écrits au présent, temps de l'atemporalité, sorte de point mort dans l'ordre chronologique qui met sur le même plan les événements passés et ceux plus récents, comme s'ils rejoignaient l'aplat du cliché photographique. Dans cette sorte d'objectivité frontale que possède la photo, on notera également, du point de vue énonciatif, la prédilection pour les formes de l'impersonnalité. On relève dans le texte un grand nombre de phrases averbales, comme si les courtes notations sans locuteur tentaient d'imiter l'impassibilité de la reproduction photographique (même si l'on sait que la photographie est produite par quelqu'un, dans des circonstances précises qui correspondent à un acte d'énonciation, celui-ci reste souvent implicite et la photographie tend à se présenter comme un pur énoncé). L'usage récurrent du pronom « on » est également révélateur d'un point de vue sinon neutre du moins en retrait, comme discrètement caché derrière l'objectif.

La photographie irrigue enfin sourdement l'imaginaire du récit. Lorsqu'il dit vouloir traiter le texte comme une photographie, François Bon fait référence au « grain » de la phrase et de l'image. Les notations sèches et crues de *Mécanique* vont de pair avec une certaine idée du grain, un grain brut, brutal. Le palpable dans ce récit est très présent et se présente souvent sous les formes du dur, du métal ou du minéral. Voir, par exemple, dans la première page, l'évocation d'un mur de parpaing : « Du gris tranchant et rugueux sur le blanc » (p.9). Un peu plus loin, c'est un muret qui est décrit, fait de pierres plates et de gravier qui « raclent la peau nue des genoux » (p.20). Cette référence et cette préférence pour le solide, le dur, le compact est sans doute une des façons d'inscrire dans le texte l'univers mécanique. Décrivant la photo qu'a prise son père, François Bon parle de « l'épaisseur évidente des tôles du tracteur » (p.28). Cette rêverie sur le métal constitue l'un des principaux foyers de sens du récit et peut-être de l'œuvre. C'est également sous les formes du dur, du palpable et du fer qu'est évoquée l'urne funéraire. « Il y a ce poids, qui n'est pas le poids d'un corps, ni d'un être, qui pourtant est un poids. Il y a ce métal lourd, on pense au métal du tracteur aux vingt-quatre roues, on en parle, et qu'il se souvenait de combien de tonnes le tracteur, de combien de tonnes la remorque, combien de tonnes la pelleteuse : et cela, l'urne rouge presque brûlante dans vos mains, qui soudain pèserait autant. » (p.123) Et puis il y a la dernière image du livre, le retour à la mer, l'arrivée dans un cimetière tout neuf sous un « ciel lavé, comme augmenté » : « Par-dessus les pins on ne voit pas la mer, mais on la devine. Il y a ce très grand ciel et le vent, l'horizon et ce souffle. On s'est assemblé en demi-cercle, je lève l'urne et la pose. On dira quelques mots, on posera des fleurs. Les voitures sont en bas. » (p.123). Ces dernières lignes re-présentent l'image photographique prise par le père. Même paysage (la présence disproportionnée du ciel, la mer absente mais proche), même densité du fer qui désigne métonymiquement la mécanique paternelle. On voit comment se superposent, dans la clause du récit, la mécanique optique, la mécanique automobile et la mécanique textuelle. Le texte se fait machine optique. On a déjà souligné l'importance de la machine comme métaphore du travail de l'écrivain. Du *Temps machine* à *Sortie d'usine* en passant par le texte que Bon consacre à Rabelais et qui fait de l'auteur de *Pantagruel* un « inventeur en mécaniques du rire », ¹⁰ la machine n'a cessé d'être l'emblème ambivalent de la perte de soi en même temps que de la production d'une voix. Du caisson de la machine à la caisse du cercueil (*Calvaire des chiens*), de la machine-tracteur à l'urne de fer rouge (*Mécanique*), l'écriture fait entendre, dans la « langue des choses », qui est à la fois la « langue secrète » de Gracq et la langue du pays, les déchirures de la vie. La machine forme un noyau mythique, ce que Pierre Brunel appelle « un soleil noir » parce que le mythe porte en lui un pouvoir d'« irradiation souterraine ou sous-

textuelle ». ¹¹Dans cet imaginaire du noir et du blanc, du positif et du négatif, la machine textuelle de François Bon prend volontiers l'aspect d'une plaque gravée : « Toute fiction, un livre même, est une plaque gravée à l'outil porté dans la main, le sillon dans le métal opaque et brut, on n'imagine pas on obéit », écrit Bon dans *Le Solitaire*. ¹² Ainsi s'inscrivent dans le texte l'objet métallique et la marque, l'empreinte, l'entaille du réel visible. L'écriture de François Bon est bien une écriture d'ombre, un « skiagraphé », terme qui dans la tradition iconique byzantine, désigne tout ce qui relève du trait graphique et du contour. C'est cette écriture du linéaire, de la *vera iconica*, que l'on se propose d'analyser maintenant.

La photographie comme éclat auratique

Je voudrais revenir à la photo qui sert de « moteur » au récit, aux lignes de force et aux lignes de fuite qui structurent la description de la représentation. L'écriture soumet l'image à un principe de quadrillage, à une géométrisation insistante. L'espace est gouverné par un imaginaire mathématique. S'élabore ainsi dans l'œuvre ce que Michel Serres appelle une « imagination formelle » qui joue sur « des formes, des schémas, des opérations de transfert ». ¹³ Lignes, points, angles sont les figures qui enferment l'image photographique dans des formes élémentaires et abstraites : « Le monde de fer est simple, géométrique, dépouillé », écrit François Bon. (p.22). Ce qui est beau dans la photo, c'est l'équilibre, la juste mesure, « l'échelle de majesté », le « rapport » du ciel, de la terre et de la route (p.30). C'est la force de la machine, monumentale, spectaculaire, « engin plus grand que la terre immense » (p.22). Il s'agit là, dit Philippe-Jean Catinchi, dans un bel article du *Monde* (14-09-2001), d'une allégorie masquée : « Une image composée comme une allégorie masquée, conflit du ciel et de la terre, avec, imperceptible et là pourtant, dans l'oreille de celui qui fait le cadre comme dans celle des figurants, la mer invisible. Le triple engin, tracteur, pelle et remorque, dressé tel un dragon flanqué de ses servants, chevaliers d'une autre ère, machinistes et mécanos, détenteurs d'un savoir aussi précis que précieux, splendide dans une nature réduite à sa plus sobre expression, la ligne d'horizon partageant seule les éléments immenses et violents ».

Les lignes géométriques transfigurent en effet la photo en allégorie, au sens où l'entend Walter Benjamin. L'allégorie constitue un des concepts importants de la réflexion benjaminienne. « La figure clé de l'allégorie primitive est le cadavre. La figure clé de l'allégorie tardive est la “ remémoration ” ». ¹⁴ Le dispositif scripturaire, qui se transforme en « plaque gravée », a lui aussi valeur allégorique. Il est la trace qui assure la survivance des

choses. Il permet d'établir un passage (encore un terme benjaminien) entre le passé et le présent, ce qui a disparu et ce qui constitue une nouvelle forme de présence. Passage aussi entre le père et le fils. On se souvient dans la photo décrite de l'importance de la flèche du tracteur : « Si j'avais apporté avec moi la photo, c'est dans l'idée que ce qui se jouait là, esthétiquement, par le conflit du ciel et de la terre, par la mer invisible, par l'étrangeté et le poids du triple engin immobile, tracteur, pelle et remorque, avec cette flèche en diagonale dans le cadre, m'expliquait moi aussi, dans un rapport natif à un pays, rapport dont on est séparé par ce qui est advenu de soi-même, par ce qui est advenu du pays. » (pp.48-49) On peut penser que le conflit géographique ne se joue pas seulement à l'échelle du paysage mais aussi entre le père et le fils. La flèche du tracteur, indique en diagonale, comme en oblique, le rapport au pays, le rapport au père. Elle désigne la photo comme vecteur du retour au pays, par l'écriture. Ce geste d'ouverture, d'entame, déclenchée par la photo, est clairement énoncé : « Elle ne provoquait pas de briser la tension, d'entamer écriture » (p.49). C'est dans ce même fragment, qui évoque conjointement la voix du père et l'image photographique, que François Bon explique ce qu'est la « géométrie descriptive ». Le père et le fils ont fait les mêmes études dans le même lycée technique et ont appris tous les deux la géométrie descriptive. C'était la matière préférée du père. François Bon a réussi l'examen de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Métiers avec 18/20 en dissertation et 3/20 en « géométrie descriptive ». Mais la discipline survit d'une autre manière, comme s'il s'agissait d'assurer un lien, un passage, entre le père et le fils. La « descro » sert maintenant de modèle littéraire : « L'idée intérieure de la géométrie descriptive est ce qui m'a aidé le plus, depuis vingt ans, pour tenter d'avancer dans la logique complexe des formes qu'exige la composition d'un livre » (p.50). La photo prise par le père est un noyau mythique qui condense et relie ces lignes géométriques, à la fois celles de la surface (l'ici, le contemporain, l'écrit) et celles de la profondeur (le là-bas, l'ancien, la trace archaïque). En ce sens, la photo est bien l'image dialectique de Walter Benjamin, « ce en quoi ce qui a été entre de manière fulgurante dans une constellation avec le maintenant. »¹⁵

C'est maintenant l'éclat auratique de cette photo que je voudrais rapidement examiner. Daniel Grojnowski¹⁶ a montré récemment la fortune du terme « aura » proposé par Benjamin, au point que l'on peut avec lui parler « d'auras de l'aura ». Grojnowski a également mis en lumière l'usage aléatoire de cette notion. Mon propos se bornera ici à montrer comment la photographie prise par le père de François Bon peut s'identifier à une icône, à un objet de culte.

L'aura est définie par Benjamin comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. »¹⁷ C'est le terme d'unique qui retiendra notre attention. On se souvient en effet que la photo prise par le père n'apparaît pas en bandeau, remplacée par une photographie du garage mettant en image une série d'automobiles. Il ne s'agit sans doute pas d'un hasard, comme si, peut-être inconsciemment, François Bon avait voulu faire de cette photo prise par le père une image véritable singulière, non entrée dans « l'ère de la reproductibilité technique ». La photo prend ainsi une valeur d'original, voire d'origine. C'est dire ici la dimension de sacralité qu'elle recèle. L'aura qui enveloppe la photo nimbe la figure du père, par ricochet, d'une très forte présence. Le père s'est toujours identifié aux voitures, « jusqu'au bout, jusqu'à ces accidents » (p.55). Il n'est pas indifférent que l'engin aux vingt-quatre roues représenté sur la photo s'appelle « Hercules ». Le véhicule dit métonymiquement la grandeur du père, autre figure du géant rabelaisien qui, dans le texte, est très souvent associé au mot de « fierté ». Fierté de conduire cet engin, fierté d'avoir appris la géométrie descriptive, fierté d'être reconnu au Salon de l'automobile ... Dans le négatif de l'image photographique se lit aussi la fierté du fils pour le père. Il est beaucoup question, dans ce texte, de transmission et de succession. Racontant une anecdote des 24 heures du Mans en 55, le père parle de la victoire de Louis Rosnier qui a remporté la course « en conduisant lui-même pendant vingt-trois heures et dix minutes, confiant alors la voiture à son propre fils, succession encore, schéma de succession toujours », commente François Bon (p.117). Dans la famille Bon, on est dans la mécanique depuis trois générations. François Bon assume l'héritage, à sa manière, violente et rugueuse, par ses mécaniques textuelles. A la « machine-outil ambulante » (c'est ainsi que l'engin Hercule est désigné, p.28) répond la machine ambulante de François Bon (son ordinateur portable). Entre la machine textuelle et la machine automobile, la machine optique sert de passage.

Au terme de ce parcours, on peut voir *Mécanique* comme un rite de passage. Passage entre plusieurs mécaniques, entre le père et le fils, entre le monde ancien (les routes encore dépourvues de marquage au sol) et le monde moderne (les ronds-points et les rocade compliquées, celles qui mènent difficilement à l'hôpital où meurt le père). Pour conjurer les machines hostiles de l'hôpital (« Silence des appareils, courbes que nous ne comprenons pas. », p.47), l'écriture se fait légende de l'image photographique, déploie les multiples sens condensés dans la représentation d'une singularité nue. Territoire de frontières, entre la vie et la mort, le corps et la machine, l'original et la répétition, la visée sociologique et la vision personnelle, ce récit de François Bon redonne une nouvelle forme à l'ambiguïté générique

évoquée en introduction. Il s'inscrit dans un espace transgénérique, un espace « sauvage » (la langue de Bon contient toute « la lourdeur voire la sauvagerie de ce qu'on refuse à dire mais qu'il faut bien laisser entendre qu'on le sait ou qu'on le pense ressurgisse », p.19) fait de multiples appareillages. Une autre façon, pour l'écrivain, de parler, à la suite du père, « avec les mains ».

¹ François Bon, *C'était toute une vie*, Lagrasse, Verdier, 1995.

² François Bon, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001.

³ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

⁴ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002, p.88.

⁵ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie, op.cit.*, p.135.

⁶ *Ibid.* 115.

⁷ François Bon, *Tous les mots sont adultes, Méthode pour l'atelier d'écriture*, Paris, Fayard, 2001, p.84

⁸ Philippe Hamon, *Imageries, Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, p.313.

⁹ L'imaginaire de la vitre conditionne aussi largement un texte comme *Paysage fer*.

¹⁰ François Bon, préface de *Pantagruel* de François Rabelais, Paris, POL, 1992, p .III.

¹¹ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, « écriture », 1992, p.83.

¹² François Bon, *le Solitaire*, Montolieu, Deyrolle, 1996, p.23.

¹³ Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris, Minuit, 1974, p.33.

¹⁴ Walter Benjamin, *Zentralpark*, cité par Gérard Raulet in *Walter Benjamin*, Paris, Ellipses « Philo-philosophes», 2000, p.90.

¹⁵ Walter Benjamin, *Passages*, p.479.

¹⁶ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage, op.cit.*, pp.277-298.

¹⁷ *Ibid.*, p.279.