

Situation et représentation dans l'œuvre de François Bon

Wissenschaftliche Arbeit

Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Christof Benedikt Schöch
aus Ulm an der Donau

Betreuung: Prof. Dr. Joseph Jurt
Romanisches Seminar

Freiburg im Breisgau, 2002

« *Reading has to begin in this unstable commixture
of literalism and suspicion.* »

— Paul de Man¹

¹ Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven & London: Yale UP, 1979), p. 58.

AVANT-PROPOS

Né en 1953, François Bon publie son premier livre, *Sortie d'usine*, en 1982. Étudier ses textes, c'est se consacrer à une œuvre qui donne une place éminente à une nouvelle confrontation avec le réel. Sans oublier «l'ère du soupçon» qu'a représenté le nouveau roman ni l'apport immense des «années théoriques», ses textes ne cessent de renouveler la manière dont la littérature réinvestit l'écart qui existe entre le réel et sa représentation, entre le monde et la langue, en assumant la rupture qui les sépare, mais sans conclure à l'impossibilité totale de nouer des liens, de construire des ponts, fussent-ils secrets ou fragiles. Les trois textes qui font l'objet de ce travail, *Calvaire des chiens* (1990), *Temps machine* (1993) et *Paysage fer* (1999), ont été choisis parce qu'ils constituent autant de manières dont la littérature peut aujourd'hui construire le rapport entre le réel et sa représentation et parce qu'ils sont des jalons majeurs dans l'œuvre de François Bon.

Je tiens à remercier ma famille, Claire, Lauranne et Jeffrey. Je remercie tout particulièrement François Bon, Christian et Marie.

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----|
| Avant-propos | III |
| Abréviations | VII |
| 1 – INTRODUCTION : SITUATION ET REPRÉSENTATION | 1 |
| 1.1 Un modèle de la représentation littéraire | 2 |
| 1.1.1 Vivre, c'est construire des représentations | 4 |
| 1.1.2 Écrire | 6 |
| 1.1.3 Lire, c'est encore construire des représentations mentales | 8 |
| 1.2 Situation représentative et représentation | 11 |
| 1.2.1 La situation représentative chez François Bon | 11 |
| 1.2.2 Le rôle de l'autobiographique | 14 |
| 1.2.3 La situation d'écriture objet de la représentation | 15 |
| 1.3 Travail formel et représentation | 16 |
| 1.3.1 Créer une illusion de réel | 18 |
| 1.3.2 Parler du monde d'une manière innovante | 19 |
| 1.3.3 « Formes nouvelles du récit pour une réalité transformée » | 20 |
| 1.3.4 Parler du monde pour parler du texte | 22 |
| 1.3.5 Les lois du texte sont dérivées des lois de son objet | 23 |
| 1.3.6 La dynamique du langage et l'autonomie du texte | 24 |
| Conclusion | 26 |
| 2 – CALVAIRE DES CHIENS | 28 |
| 2.1 Structure narrative et illusion de réel | 30 |
| 2.1.1 Les effets du récit-cadre | 31 |
| 2.1.2 La structure emboîtée des instances de narration | 34 |
| 2.2 Constellations du rapport entre fiction et réalité | 38 |
| 2.2.1 Imitation : la configuration temporelle | 39 |
| 2.2.2 Transgression : une illusion de réel paradoxale | 40 |
| 2.2.3 Renversement : la réalité imite la fiction | 43 |
| Conclusion | 46 |

| | |
|---|----|
| 3 – TEMPS MACHINE | 48 |
| 3.1 L'usine et/est l'écriture | 50 |
| 3.1.1 Mise en place de l'équivalence usine - texte | 50 |
| 3.1.2 L'analyse de l'usine et le sens de la mise en équivalence | 51 |
| 3.2 L'écriture de l'usine devient « l'usine comme écriture » | 53 |
| 3.2.1 L'aliénation que produit l'usine | 54 |
| 3.2.2 Le bruit de l'usine comme origine de l'écriture | 56 |
| 3.2.3 La violence de l'usine devient violence faite à la phrase | 58 |
| (1) <i>Phrases relatives seules</i> | 59 |
| (2) <i>Dislocations</i> | 59 |
| (3) <i>Réanalyse</i> | 60 |
| (4) <i>Ruptures proches de l'agrammaticalité</i> | 62 |
| (5) <i>La désautomatisation</i> | 62 |
| 3.3 « Retour usine » et la théorie des générateurs | 64 |
| 3.3.1 La théorie des générateurs : base et opérateur | 65 |
| 3.3.2 « Bosch » et l'histoire | 67 |
| 3.3.3 Le rôle du chiffre cinq | 68 |
| Conclusion | 69 |
| | |
| 4 – PAYSAGE FER | 71 |
| 4.1 Référence et prise d'autonomie | 73 |
| 4.1.1 Visée représentative du texte | 73 |
| 4.1.2 Le travail sur la forme | 77 |
| 4.1.3 Métatextualité : le projet d'écriture | 80 |
| 4.1.4 La signification de la réécriture de « Paris-Nancy, le jeudi 8h18 » | 82 |
| 4.2 Le récit en mouvement dans <i>Paysage fer</i> | 85 |
| 4.2.1 Le mouvement du train et la perception | 85 |
| (1) <i>Les voyages antérieurs</i> | 86 |
| (2) <i>Expérience et souvenirs d'enfance</i> | 87 |
| (3) <i>Les lectures qui orientent la perception</i> | 87 |
| 4.2.2 Histoire et théorie du récit en mouvement | 88 |
| 4.2.3 Le récit en mouvement dans <i>Paysage fer</i> | 92 |
| Conclusion | 95 |
| | |
| CONCLUSION GÉNÉRALE | 96 |

| | |
|---|--------|
| ANNEXES | VIII |
| Annexe 1 : La linguistique de l'énonciation | VIII |
| 1.1 La référence absolue, relative et déictique | VIII |
| 1.2 Les personnes | IX |
| 1.3 Les déictiques spatiaux et temporels | X |
| 1.4 Les subjectivèmes affectifs et évaluatifs | X |
| 1.5 Omniprésence de la subjectivité dans le langage | XI |
| 1.5 Spécificité de l'énonciation littéraire | XII |
| Annexe 2 : Échange d'idées avec François Bon | XIII |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | XVII |
| 1. Écrits de François Bon | XVII |
| 1.1 Romans, récits, « prose continue » | XVII |
| 1.2 Récits courts, nouvelles | XVIII |
| 1.3 Théâtre | XVIII |
| 1.4 Poésie | XIX |
| 1.5 Versions antérieures au texte final | XIX |
| 1.6 Littérature de jeunesse | XX |
| 1.7 Essais (monographies) | XX |
| 1.8 Études sur auteurs, articles, préfaces | XXI |
| 1.9 Conférences, interventions | XXIII |
| 1.10 Entretiens avec François Bon | XXIII |
| 1.11 Entretiens réalisés par François Bon | XXIV |
| 1.12 Éditions de Rabelais | XXV |
| 1.13 Ateliers d'écriture (publications) | XXV |
| 1.14 Scénarios et films réalisés à partir de textes de François Bon | XXVI |
| 1.15 Musique / Mises en voix de textes avec musique | XXVI |
| 1.16 Inclassables | XXVII |
| 2. Écrits sur François Bon | XXVIII |
| 2.1 Articles critiques | XXVIII |
| 2.2 Compte rendus des œuvres de François Bon | XXIX |
| 2.3 Travaux universitaires | XXXIII |
| 2.4 Éléments bio-bibliographiques | XXXIV |
| 3. Autres ouvrages consultés | XXXIV |
| 3.1 Littérature | XXXIV |
| 3.2 Textes théoriques et méthodologiques | XXXVI |

ABREVIATIONS

– Les références se feront selon la méthode traditionnelle, sauf pour les textes fréquemment cités, qui seront identifiées dans le texte même, par les abréviations suivantes. Pour les textes disponibles uniquement sur internet, qui ne portent le plus souvent pas de pagination, le numéro de paragraphe est indiqué.

Textes de François Bon

| | |
|---------------|--|
| <i>CC</i> | <i>Calvaire des chiens</i> , roman. (Paris: Minuit, 1990). |
| <i>TM</i> | <i>Temps machine</i> . (Lagrasse: Verdier, 1993). |
| <i>8h18</i> | « Paris-Nancy, le jeudi 8 h 18 ». <i>Le nouveau Recueil</i> 50 (mars 1999). |
| <i>PF</i> | <i>Paysage fer</i> . (Lagrasse: Verdier, 1999). |
| <i>Gillet</i> | <i>Exercice de littérature</i> . Leçons de poétique à la villa Gillet. (inédit, 1999). |

Autres ouvrages

| | |
|------------|--|
| <i>TR</i> | Paul Ricœur. <i>Temps et récit</i> . 3 tomes. (Paris: Seuil, « points », 1985). |
| <i>CH</i> | Pierre Bergounioux. <i>La Cécité d'Homère</i> . (Strasbourg: Circé, 1995). |
| <i>GMF</i> | Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat & René Rioul. <i>Grammaire méthodique du français</i> . (Paris: PUF, ⁵ 1999). |
| <i>Én.</i> | Catherine Kerbrat-Oreccioni. <i>L'Énonciation</i> . (Paris: Colin, 1980). |

1 – INTRODUCTION : SITUATION ET REPRESENTATION

*« Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix
relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre
que les calices sus, musicalement se lève, idée même et
suave, l'absente de tous bouquets ».*

— Stéphane Mallarmé¹

L'intérêt et le défi que représentent les textes de François Bon reposent sur le fait que ces derniers sont à la fois « le récit d'une aventure » et « l'aventure d'un récit ». Ces formules, forgées par Jean Ricardou pour opposer textes classiques et modernes,² ne s'excluent en réalité pas nécessairement. Les textes de François Bon en témoignent, puisqu'ils font preuve d'un souci de s'appuyer sur une expérience vécue et concrète, de parler de l'état le plus actuel du monde, de produire un sens, de raconter quelque chose, et sont tout à la fois des textes formellement novateurs ayant l'exigence de pousser plus avant les formes de l'écriture, de travailler sur le matériau brut de la langue, de 'creuser la voix', bref, de raconter bien. Les textes de François Bon ont donc comme une double fonction, à la fois *référentielle* et *poétique*, pour reprendre les termes de Jakobson,³ et opèrent « cette jonction, d'apparence paradoxale, entre le travail sur la forme romanesque et la production de sens ».⁴ Ils nous obligent ainsi à repenser les rapports qui existent entre le monde dans

¹ St. Mallarmé, « Crise de vers » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, B. Marchal, éd. (Paris: Gallimard, « Poésie », 1976), p. 251.

² Jean Ricardou, « Esquisse d'une théorie des générateurs, » *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Michel Mansuy, éd. (Paris: Klincksiek, 1971), p. 143.

³ R. Jakobson, « Linguistik und Poetik » (1960), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Vol. II/1, Jens Ihwe, éd. (Frankfurt am Main: Fischer, 1971), p.152.

⁴ Cl. Prévost et J.-Cl. Lebrun, « François Bon. Paroles d'exclus », *Nouveaux territoires romanesques* (Paris: Messidor/Éditions sociales, 1990), p. 185.

sa plus grande actualité et la littérature dans sa plus grande exigence. Dans un entretien récent, François Bon dit:

Il me semble qu'un trait fort de l'engagement contemporain en littérature, c'est ce questionnement sur le rapport du récit au réel, où la convention de fiction n'est pas posée d'avance. Non pas disparition, mais peut-être refondation.⁵

Nous voudrions donc, à partir d'un modèle de la représentation textuelle, développer une réflexion portant à la fois sur le rôle de l'expérience vécue par l'auteur et sur le rôle du travail sur la langue dans l'écriture littéraire. Pour construire un tel modèle, nous nous appuyerons sur les réflexions du philosophe Paul Ricœur dans *Temps et récit* (1983-85) portant sur le rapport de dépendance réciproque qui lie l'expérience phénoménologique du temps et les configurations temporelles que crée la mise en intrigue. Nous nous appuyerons également, d'une part sur les réflexions que l'écrivain contemporain Pierre Bergounioux développe dans *La Cécité d'Homère* (1995) sur les rapports entre la situation représentative et la représentation, d'autre part sur le concept des représentations mentales qui est devenu une des notions fondamentales de la recherche en psychologie cognitive.

L'objectif de cette introduction sera d'explicitier les bases théoriques sur lesquelles notre interprétation des textes de François Bon s'appuiera ensuite. De notre réflexion générale sur la représentation découleront un certain nombre de questions plus spécifiques aux textes de François Bon. Aussi les trois parties interprétatives du mémoire seront-elles consacrées à une exploration critique de trois textes importants de l'œuvre de François Bon, *Calvaire des chiens* (1990), *Temps machine* (1993) et *Paysage fer* (1999), exploration du champ ouvert par les problèmes ici esquissés qui nous permettra de mieux percevoir la spécificité de ces textes et de mieux en comprendre la complexité.

1.1 UN MODELE DE LA REPRESENTATION LITTERAIRE

L'espace de réflexion ouvert par la mise en rapport des deux concepts de *texte* et de *monde* constitue l'un des problèmes les plus anciens, les plus complexes et les plus disputés de la critique littéraire. La notion de *mimèsis*, qui prend ses sources chez Platon et Aristote, a connu au vingtième siècle une histoire particulièrement mouvementée dont

⁵ Entretien accordé à *Lyon spectacle* (février 1999), p. 12.

chaque nouvelle étape était le résultat d'une relecture de la *Poétique* d'Aristote⁶. Si l'on s'en tient aux grandes lignes, on peut distinguer trois grandes étapes. Lors d'une première période, la critique pensait que la littérature parle avant tout du monde, tout en acceptant qu'elle le fasse selon des manières historiquement déterminées. Le plus grand penseur de cette école reste Erich Auerbach avec son ouvrage fondamental, *Mimesis* (1946).⁷ Une deuxième période, celle des « années théoriques » françaises influencées par la linguistique saussurienne, voit la nouvelle critique et le poststructuralisme ériger en dogme l'autoréférentialité du texte. Depuis le début des années 1980, une révision critique de ces deux positions est intervenue qui a eu pour résultat l'adoption d'une position plus nuancée, consciente de ce que ni l'une ni l'autre des deux positions extrêmes ne paraissent véritablement productives pour parler de la littérature contemporaine et passée.

Cet espace de réflexion portant sur le rapport entre texte et monde doit sa complexité et son caractère controversé à ce qu'il est indissolublement lié à des questions d'ordre épistémologique plus larges, touchant d'un côté les conditions de notre connaissance du monde et d'un autre, la nature du langage et son influence sur notre perception du monde.

Empruntant à Ricœur la structure générale de sa « théorie de la composition narrative » (*TR* I:79) plutôt que son objectif spécifique qui est l'investigation du rapport de l'expérience temporelle humaine avec le récit, nous proposerons un modèle tripartite de la représentation, qui comporte (1) l'activité de vivre, qui est la construction de représentations mentales du monde, (2) l'activité d'écrire, qui est la composition d'un texte à l'aide du code linguistique, et (3) l'activité de lire, qui est l'actualisation et la compréhension du texte par la mise en relation du code spécifique du texte avec les représentations mentales du monde. Chaque étape représentative est donc conçue comme une activité joignant mise en forme et production de sens.

⁶ Ma réflexion sur l'histoire de la notion de *mimèsis* s'appuie notamment sur les textes suivants : A. Compagnon, *Le démon de la théorie* (Paris: Seuil, 1998), chap. « Le monde », pp. 101-145, ainsi que sur A. Gefen, « Introduction », *La Mimèsis*, A. Gefen, éd. (Paris: GF-Corpus/Lettres, 2002), pp. 11-42 et P. Glaudes, « Introduction », *La représentation dans la littérature et les arts, anthologie*, P. Glaudes, éd. (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000), pp. I-XXV.

⁷ Erich Auerbach, *Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur* (1946), (Tübingen & Basel: Francke, 1994).

1.1.1 Vivre, c'est construire des représentations

Par le terme « monde », nous entendons l'ensemble de tout ce qui existe en tant que réalité objective. Sans nier l'existence de cette réalité objective, nous en dirons qu'elle n'est d'abord qu'un stimulus pour notre système sensoriel et cognitif, une masse d'informations brutes, non organisées, dépourvues de structure et de signification. Le monde ne devient objet de connaissance pour nous que sous la forme des *représentations mentales* que nous nous en faisons.⁸ Cela implique qu'il n'y a pas d'expérience du monde en dehors d'un système de perception, de structuration, de catégorisation et de compréhension. Toute représentation mentale du monde (ou de parties du monde) est donc construite par notre système cognitif à partir des stimuli sensoriels bruts provenant du monde. Mais, si la construction des représentations mentales nécessite certes un stimulus provenant du réel, peut-être dépend-elle encore plus des structures mentales existantes.⁹ Ces dernières forment un vaste espace largement intersubjectif qui comporte des éléments intimement reliés tels que : l'ensemble des structures cognitives produites par l'expérience et l'histoire personnelles de l'individu, l'ensemble des savoirs sur le monde (enregistré sous forme d'images mentales, de savoir propositionnel, de schémas d'action) et les connaissances dues à sa socialisation (compétence linguistique, mythes et histoires transmis par la culture, compétences littéraires). Nous appellerons cet ensemble de savoirs et de compétences qui représente la détermination historique (sociale, culturelle et linguistique) de tout individu la *situation représentative*, parce que c'est cet ensemble qui est mis en œuvre dans la création de représentations mentales du monde, dans leur projection dans l'écriture et dans le processus de la lecture.

La situation représentative en tant que détermination historique générale a comme complément une détermination plus individuelle et concrète, plus variable aussi, qui est la situation matérielle actuelle de l'être pensant face au monde. Dans son texte *Tentation d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), Georges Perec décrit avec minutie la place Saint-Sulpice plusieurs jours de suite. Lorsqu'il se demande « Je bois un Vittel alors que hier je

⁸ Un bon résumé des formes et fonctions des représentations mentales dans la perception et dans la gestion cognitive des connaissances donne R. Kluwe, « Gedächtnis und Wissen », *Allgemeine Psychologie*, Hans Spada, éd. (Bern: Huber, ²1992), pp. 115-188.

⁹ L'idée que la réalité concrète ne devient objet de connaissance qu'en fonction de ce que notre esprit en construit est évidemment d'origine kantienne ; mais tandis que Kant suppose des catégories innées et universelles qui nous seraient données dès la naissance, les structures cognitives sont ici envisagées comme le résultat d'un procès de socialisation historiquement déterminé. Voir *Metzler Philosophie Lexikon*, P. Prechtel et F.-P. Burkard éd. (Stuttgart: Metzler, ²1999), entrée « Welt ».

buvais un café (en quoi cela transforme-t-il la Place ?) », il fait justement appel à cette composante concrète et physiologique de la situation de l'individu devant le monde : malgré les apparences, café ou eau minérale, cela n'est pas indifférent.¹⁰ Pierre Bergounioux insiste lui-aussi sur l'importance du corps en soulignant que c'est à travers lui que le monde affecte le travail de notre pensée (*HC* 15).

Chez Paul Ricœur, le premier niveau de représentation porte le nom de *mimèsis I* (*TR* I:94). Il se caractérise par sa situation en « amont de la composition poétique » (*ibid.*) et implique une première « mise en forme », une « catégorisation implicite du champ pratique » (*TR* I:96) par la connaissance d'une « sémantique de l'action » (*TR* I:108). Cette dernière est l'élément décisif dans la « médiatisation symbolique » (*ibid.*) de l'action parce qu'elle est la condition nécessaire à une première compréhension ou expérience du temps.¹¹ Ricœur montre en outre que dans la *Poétique* d'Aristote, dans laquelle il décèle des marques de *mimèsis I*, cette dernière participe de l'espace intersubjectif : il nous dit que chez Aristote, « l'expression 'tout le monde' (pantes) est la marque de *mimèsis I* » (*TR* I:95). Comme on l'a vu, l'espace cognitif qui participe à la construction des représentations mentales du monde est largement intersubjectif, ce qui permet à l'artiste de présupposer chez son destinataire certaines connaissances qui assurent la compréhension plus ou moins précise de son texte.

Pour résumer, on peut dire que vivre, c'est construire des *représentations mentales* porteuses de sens à partir des stimuli bruts qui nous viennent du réel. La construction d'une représentation mentale du monde, entendu comme un travail actif, créatif et producteur d'une structuration du monde, est accomplie par tout être humain, puisqu'elle est la condition nécessaire à toute compréhension du monde, à tout agir dans le monde et à tout échange linguistique sur le monde. À ce niveau déjà, les représentations sont le résultat d'un travail cognitif qui met en relation les stimuli externes et les connaissances préalables. La *représentation artistique*, textuelle ou non, s'appuie nécessairement sur la représentation mentale du monde que partagent, en partie du moins, l'artiste et son destinataire et dépend donc de la *situation représentative*.

¹⁰ G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), (Paris: Ch. Bourgeois, 2000), p. 42.

¹¹ Si Ricœur parle avant tout de la « sémantique d'action » et de l'expérience du temps, c'est parce que l'objectif de son ouvrage est le lien entre temps et récit. Il n'en est pas moins vrai que ce premier niveau correspond également à une préfiguration de l'espace et des objets du monde.

1.1.2 Écrire

Le deuxième niveau de la représentation intervient avec la production d'un texte, c'est-à-dire l'agencement des mots en un schéma linéaire et leur liaison par une structure syntaxique. Dans le modèle de Ricoeur, qui appelle ce niveau *mimèsis II* ou « configuration narrative », ce moment se caractérise par sa fonction de médiation entre la préfiguration du champ, *mimèsis I*, et la refiguration du monde du texte par la lecture, *mimèsis III*. (TR I:126). La question se pose de savoir ce qui régit la composition littéraire, tant sur le plan du contenu que sur le plan de la forme. Il convient tout d'abord de se mettre d'accord sur les éléments susceptibles d'entrer dans la production d'un texte. Dans notre perspective, les plus importants sont : (1) les représentations mentales du monde sur lesquelles le texte peut s'appuyer, (2) la tradition littéraire qui propose des modèles d'écriture, et (3) les propriétés matérielles de la langue elle-même que l'écriture exploite.

Quant aux représentations mentales, il convient de noter que le texte ne se construit non pas par référence à la réalité en tant que telle, puisque cette dernière ne peut être l'objet de notre connaissance directe, mais par référence aux représentations mentales partagées de cette réalité :

L'imitation du réel est moins une question de ressemblance que de conformité. Fondée sur des représentations partagées, cette imitation construit son objet, essentiellement factice, en référence à des images mentales et des stéréotypes culturels qui préexistent à l'œuvre, s'interposant, de ce fait, entre elle et la réalité.¹²

C'est donc au moment crucial de la conformité du code linguistique du texte au code symbolique plus général de l'opinion publique qu'intervient la question du *vraisemblable*, qui se substitue à celle du réalisme, ou mieux, se confond avec elle.¹³ Todorov distingue quatre significations du terme « vraisemblable », selon un ordre croissant de complexité et de modernité : le premier sens, naïf, veut que le vraisemblable se mesure à l'approximation entre le discours et la réalité. Le deuxième sens, qui est celui de Platon et Aristote, veut que le vraisemblable soit le rapport qu'entretient un texte particulier avec le code général et diffus de l'opinion publique. Le troisième sens, qui apparaît à la période classique, veut que le vraisemblable dépende aussi du genre du texte, comédie ou tragédie ayant des conventions de vraisemblable distinctes. Todorov définit le quatrième sens, moderne, du *vraisemblable* de la manière suivante : « on parlera de la vraisemblance

¹² P. Glaudes, « Introduction », p. XV.

¹³ R. Jakobson, « Du Réalisme en art » (1921), *Questions de poétique* (Paris: Seuil, 1973), pp. 31-39.

d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois. »¹⁴

Au sujet des représentations mentales, il convient en outre de souligner qu'elles constituent d'une part, comme on l'a vu, une première organisation et structuration du champ pratique et qu'elles se présentent d'autre part sous la forme d'images, de propositions et de schémas d'action, donc de codes symboliques ayant une nature différente de celle du code linguistique. Notre première observation appelle la remarque que l'écriture n'est pas la seule activité d'organisation de ce matériau brut, puisque celui-ci se trouve déjà organisé par la construction de représentations mentales. Il convient de souligner, cependant, que la composition poétique augmente considérablement le degré d'organisation des éléments, notamment parce que le nombre d'éléments mis en relation décroît considérablement dans le passage de la représentation mentale du monde à la représentation textuelle d'une partie du monde : il existe un « inéluctable déficit quantitatif des représentations par rapport au réel ».¹⁵ Ricœur appelle ce mécanisme une « schématisation » parce qu'il aboutit à une représentation simplifiée et fonctionnelle de l'histoire racontée. Notre deuxième observation, qui concerne la différence de nature entre le code des représentations mentales et le code linguistique, implique qu'il ne peut y avoir une simple approximation ou ressemblance de l'un à l'autre code. Ce qui est donc l'enjeu de la écriture, c'est d'investir l'écart existant entre les formes de représentation mentale et les formes de représentation linguistiques.

Mais les représentations mentales ne précèdent pas nécessairement l'acte d'écriture qui les évoque. La première partie de l'ouvrage de Ricœur, dans laquelle il fait l'exposé de la « triple mimésis », s'intéresse surtout au récit historique et part du principe que l'histoire précède son écriture. Ceci n'est pas le cas dans le récit de fiction, puisque d'une part, c'est en la racontant qu'il crée l'histoire qu'il prétend seulement rapporter et que d'autre part, le travail sur la langue comme matériau peut mener à la construction de suites de mots évoquant des représentations mentales qui n'existaient pas préalablement dans l'esprit de celui qui écrit.¹⁶

Quand au deuxième facteur susceptible d'entrer dans la production d'un texte, les modèles littéraires, il importe avant tout de dire que n'importe quelle tradition textuelle,

¹⁴ T. Todorov, « Introduction au vraisemblable », *Poétique de la prose* (Paris: Seuil, 1971), p. 94.

¹⁵ A. Gefen, « Introduction », *La mimésis*, A. Gefen, éd. (Paris: GF-Corpus/Letres, 2002), p. 34. Ceci est également vrai pour la représentation mentale du réel par rapport à la réalité objective.

¹⁶ C'est dans la troisième partie de son ouvrage (tome 2) que Ricœur se consacre à la configuration narrative dans le récit de fiction.

écrite ou orale, peut avoir une influence sur la composition d'un texte. Tout texte littéraire s'inscrit en effet dans l'histoire littéraire et plus particulièrement dans l'histoire du genre dont il fait partie. En contrepartie, tout texte participe aussi à la création et perpétuation de l'histoire littéraire. Selon Ricœur, cette «traditionalité » de la configuration textuelle peut se faire soit par «sédimentation », donc par «application servile » des conventions de genre, soit par innovation, donc par leur «déformation réglée » (*TR* I:131-135). L'analyse de Jakobson a montré que sédimentation aussi bien qu'innovation peuvent être motivées par un souci de réalisme, selon que les conventions de vraisemblable du genre concerné sont perçues comme justes ou comme dépassées.¹⁷

1.1.3 Lire, c'est encore construire des représentations mentales

Lire et comprendre un texte, c'est mettre en relation le code spécifique de ce texte avec les codes plus généraux de la langue et les représentations mentales du monde. Considérer la lecture comme l'actualisation du texte,¹⁸ c'est la concevoir comme la construction de nouvelles représentations mentales à partir du texte par la mise en œuvre de la situation représentative du lecteur. Jean Marie Goulemot, dans son article sur la lecture comme production de sens, a montré comment la lecture est déterminée aussi bien par la *situation représentative*, qu'il appelle l'«histoire » et la «bibliothèque » du lecteur, que par la situation matérielle, qu'il appelle sa «physiologie ».¹⁹ Un texte n'est intelligible que parce que la situation représentative intervenant dans sa production et celle intervenant dans la lecture se recoupent, même si ce n'est que partiellement ou imparfaitement.²⁰ Ceci ne signifie pas que le sens construit par le lecteur sera forcément celui qu'avait projeté l'auteur, mais que le rapport entre ces deux sens se déduit du rapport existant entre la situation représentative de l'auteur et celle du lecteur.

La lecture d'un texte ne produit pas chez le lecteur l'impression d'un défilé de concepts abstraits, mais permet la construction de représentations mentales aussi concrètes et

¹⁷ R. Jakobson, « Du Réalisme en art », p. 34.

¹⁸ W. Iser, « Die Appellstruktur der Texte », *Rezeptionsästhetik*, Rainer Warning, éd. (München: Fink, 1975), p. 229.

¹⁹ J.M. Goulemot, « De la lecture comme production de sens », *Pratiques de la lecture*, Roger Chartier, éd. (Paris: Rivages, 1985), p. 91.

²⁰ Selon A. Compagnon, *Le démon de la théorie*, la faille des poststructuralistes avait été de conclure, du juste constat de l'impossibilité de la « communication angélique » et parfaite, à l'impossibilité de toute communication ou de référence : « Déçus de leur désir déplacé de certitude dans un domaine où celle-ci est inaccessible, ils préférèrent un scepticisme radical à une probabilité raisonnable sur la relation du livre et du monde. » (p. 121).

complexes, ou presque, que celles que nous font construire les stimuli provenant du monde réel. Ceci est en grande partie possible grâce au fonctionnement de la syntaxe qui relie plusieurs concepts de manière à créer un concept à ce point individualisé qu'il ne ressemble plus à aucun concept abstrait ni à un autre objet que nous connaissons et qui produit donc l'épaisseur et la concrétude des représentations mentales 'normales'.

Si le texte ne saurait reproduire la réalité, il n'en est pas moins toujours producteur de sens : le mot ne produit pas la chose, mais le stimulus du mot (*signifié*) est associé, par apprentissage et convention, à la même représentation mentale (*concept*) qu'un autre stimulus venant du monde réel (*réfèrent*).²¹ Une certaine configuration perceptive qu'on a apprise à distinguer d'autres configurations, par exemple l'impression visuelle que produit un arbre, est associée à une certaine représentation mentale, celle de l'arbre-prototype et de l'ensemble des informations qui y sont associées. De la même manière, un signifiant défini, /arbr/, est associé de manière conventionnelle, non à un arbre spécifique, mais à cette même représentation mentale de l'arbre-prototype. Dans un énoncé de la communication normale, la combinaison de plusieurs signes linguistiques dans une « description définie »²² nous permet d'identifier un objet particulier dans le monde parce qu'elle nous donne les sèmes qui suffisent pour distinguer l'objet de tous les autres (« le petit livre rouge qui est tout en haut de l'étagère »).

Dans le texte fictionnel, c'est d'une « description définie imaginaire » plus ou moins précise que résulte l'idée plus ou moins précise que nous nous faisons d'un objet du « monde possible » de ce texte.²³ Sans référer à un objet réel, le texte de fiction n'en construit donc pas moins un objet constitué d'éléments du monde, inexistant mais possible.²⁴ Comme notre représentation mentale du monde n'est jamais exhaustive en regard de la réalité objective, une description linguistique ne peut jamais spécifier entièrement toutes les propriétés de la représentation mentale de l'objet réel ou imaginaire qu'elle projette. Elle peut cependant le faire, soit d'une manière suffisamment précise pour que le lecteur puisse identifier l'objet réel auquel elle réfère, soit de manière suffisamment

²¹ O. Ducrot, « La référence », Article dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, O. Ducrot et T. Todorov, éd. (Paris: Seuil, 1972), p. 317-320.

²² *Ibid.*, p. 320.

²³ La notion de mondes possibles (engl. *possible worlds*), d'abord conçue par Leibniz, a été récemment redécouverte par la philosophie analytique et ensuite par la théorie littéraire pour résoudre des problèmes liés à la référence dans les textes de fiction. Voir l'ouvrage de Thomas Pavel sur l'*Univers de fiction* (Paris: Minuit, 1988).

²⁴ À propos d'une gravure d'Albrecht Dürer intitulée *Le cavalier, le diable et la mort*, François Bon remarque que le monstre en arrière-plan « est création d'un monde autre, mais fait d'éléments chacun reconnaissable du nôtre », dans *La Folie Rabelais* (Paris: Minuit, 1990), p. 12.

explicite pour que le lecteur puisse construire un objet pourvu de toutes les propriétés nécessaires à la bonne compréhension du texte.

L'incomplétude de l'objet linguistique par rapport à l'objet réel n'est donc ni une exception ni un problème, mais se trouve être le cas normal de la communication. Cette incomplétude est non seulement nécessaire, mais constitue encore, selon Wolfgang Iser, la condition de l'efficacité de la prose littéraire.²⁵ Même un roman comme *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec, qui se propose de décrire les pièces d'un immeuble et l'histoire de ses habitants avec un amour du détail inégalé, laisse implicite la plus grande partie du monde qu'il projette. En mettant en œuvre sa situation représentative, le lecteur doit suppléer aux informations explicites afin de comprendre le texte. Ainsi, le lecteur du *Rivage des Syrtes* (1951) de Julien Gracq comprend très rapidement qu'«Orsenna » est vraisemblablement une ville, avec des maisons et des rues, habitée par des gens, et située dans un pays particulier. Aussi longtemps que le texte ne donne pas d'informations sur les propriétés de cette ville, le lecteur suppose que cette ville a les propriétés «par défaut » d'une ville. L'existence d'un port, par exemple, ne fait pas partie des propriétés courantes d'une ville, mais est facultative, ce qui veut dire qu'elle peut être intégrée sans problème dans le schéma de «la ville d'Orsenna », le lecteur déduisant d'une telle notation que la ville est au bord de l'eau, qu'il y a des marins, que le commerce y est d'une grande importance, etc.

De ce court exposé des trois niveaux qui constituent notre modèle de la représentation ressort une analogie profonde entre ces trois activités en apparence si différentes que sont vivre, écrire et lire. Chacune d'elles est envisagée comme une activité qui met en œuvre une situation représentative, qui opère une mise en forme supposant une schématisation et une augmentation du degré d'organisation des éléments concernés et qui aboutit, en fin du compte, à une production de sens. De même que la représentation mentale que nous construisons du monde est une interprétation de la réalité objective, chaque lecture d'un texte est une interprétation de celui-ci et le texte «en lui-même », comme la réalité «en elle-même », en dehors de toute interprétation, nous reste inaccessible.

Dans la suite de cette introduction, nous analyserons de plus près d'une part le rôle de la *situation représentative* et d'autre part celui du travail sur la langue dans le

²⁵ « Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung der Prosa » est le sous-titre de son article cité dans lequel Iser constate que l'histoire littéraire est l'histoire d'une augmentation successive du degré d'incomplétude du texte.

fonctionnement du texte littéraire. Ces deux parties constitueront en même temps une première approche de l'œuvre de François Bon.

1.2 SITUATION REPRESENTATIVE ET REPRESENTATION

Nous avons vu que la *situation représentative* d'un individu peut être envisagée comme l'ensemble de son savoir sur le monde (enregistré sous forme d'images mentales, de savoir propositionnel, de schémas d'action) et des compétences résultant de sa socialisation (compétence linguistique, mythes et histoires, compétences littéraires). Nous suivrons l'analyse de Pierre Bergounioux pour nous interroger sur la situation représentative chez François Bon. L'importance de la situation représentative que nous postulons nous amènera à poser ensuite la question de l'autobiographie dans les textes de François Bon. Enfin, de même que la perception est aussi déterminée par des facteurs matériels, et de même que la lecture connaît une « physiologie », ²⁶ l'écriture est sous l'emprise, en plus de la détermination historique de la situation représentative, d'une physiologie, c'est-à-dire de la *situation d'écriture* matérielle et concrète.

1.2.1 La situation représentative chez François Bon

Chez Pierre Bergounioux, on trouve une réflexion sur la situation représentative en général dans son rapport à l'objet de représentation, mise au service d'une analyse de la détermination historique particulière de François Bon dans son rapport à l'objet de ses livres. Bergounioux constate à ce sujet une double exigence antinomique : l'écrivain doit connaître de près la réalité qu'il s'apprête à représenter, il doit être un véritable agent dans le champ pratique, mais en même temps il doit, pour son travail de pensée et d'écriture, se trouver à une certaine distance physique et psychologique de son objet.

Chez François Bon, cependant, cette contradiction entre proximité et connaissance intime, d'une part, et distance nécessaire à la représentation, d'autre part, se situe au cœur même de l'objet représenté. L'univers de l'usine, auquel François Bon s'est d'abord consacré, avec son premier roman *Sortie d'usine* (1982), est en effet exemplaire à cet égard. L'usine est l'emblème de ce développement historique qu'a été l'industrialisation au XIX^e siècle. Le fait majeur de celle-ci a été analysé par la pensée politique marxiste

²⁶ Goulemot, « De la lecture... », p. 91.

comme étant la *division du travail* qui implique une organisation de la production qui s'appuie sur la décomposition du travail en tâches parcellaires. La conséquence de cette parcellisation du travail est l'*aliénation* du producteur du processus de production parce que son travail, n'ayant plus qu'une valeur d'échange et ne participant donc plus directement à ses besoins, lui devient extérieur, étranger, se mue en une force qui le domine au lieu que ce soit lui qui domine son travail.²⁷ L'aliénation tient d'autre part à ce que le producteur ne peut avoir une vision globale de la production et de sa propre place dans le système économique. L'analyse de Bergounioux s'attache à montrer plus spécifiquement comment la division du travail suscite la séparation de ceux qui sont les forces de production matérielle d'avec ceux qui possèdent les ressources symboliques :

La structure du monde social interdit au plus grand nombre de prendre la moindre distance par rapport à sa condition, donc de l'envisager de façon explicite et cohérente. Et ceux, en petit nombre, qui disposent d'un recul suffisant pour envisager leur situation et, au-delà d'elle, l'ensemble contrasté des conditions, ceux-là oublient généralement que le regard socialement conditionné qu'ils portent sur les classes économiquement dominées et symboliquement démunies, déforme, par son application même, l'objet qu'il prétend figurer. (HC 96-97)

Bergounioux constate que les deux grandes tentatives de représenter le monde du travail, le naturalisme et le réalisme socialiste, ont échoué, l'une parce qu'elle décrivait la vie humaine selon le principe d'un déterminisme aveugle, l'autre parce qu'elle restait coupée de son objet, en raison de directives politiques. Par contraste, Bergounioux décrit la situation singulière de François Bon dans les termes suivants :

Le partage induit par la division du travail, la séparation de la production matérielle et de l'activité intellectuelle ne pouvait être surmontés que dans le cas, fort improbable, où les propriétés relevant de l'appartenance à l'un ou à l'autre de ces deux univers se trouveraient réunies sous les espèces d'une seule et même personne. C'est agent double existe. C'est François Bon. [...] Son œuvre ressortit à une triple, peut-être même à une quadruple causalité conditionnelle : l'expérience du travail productif ; la posture réflexive [...] et une forte conscience politique. À quoi je serais tenté d'ajouter la ferme volonté de tenir ensemble ces composantes, normalement incompatibles, de l'existence. (HC 97-98)

François Bon lui-même confirme cette analyse quand il dit, dans un entretien :

j'ai compris que ma propre richesse résidait dans cette dualité, avoir eu contact dès l'enfance [...] à la fois avec les machines et le fer d'un côté, les livres de l'autre.²⁸

²⁷ Voir K.Marx et Fr. Engels, « Die entfremdete Arbeit » (1844), *Werke*, vol. 40, (Berlin: Dietz-Verlag, 1965-), pp. 510-522 ainsi que les entrées respectives dans le *Metzler Philosophie Lexikon*.

²⁸ Entretien réalisé par Jean-Christof Millois, *Prétexte* 7 (octobre-décembre 1995), p. 27.

C'est donc par sa structure idéologique même que l'univers de l'usine s'oppose à sa propre représentation. *Sortie d'usine* (1982) relevait ce défi et représentait le dépassement de la « séparation objective des moyens matériels et des instruments intellectuels » (HC 106).

Après *Sortie d'usine*, les romans publiés chez Minuit dans les années quatre-vingt quittent l'univers de l'usine pour parler du chômage (*Limite*, 1985), de la prison (*Le Crime de Buzon*, 1986), ou de la vie dans les 'barres' des banlieues (*Décor ciment*, 1988). On a souvent considéré comme le point commun de ces romans le fait qu'ils donnent la parole aux exclus de la société : les intérimaires, les chômeurs, les prisonniers, les habitants des banlieues, les SDF, autant de gens dont la société étouffe la voix et nie l'existence.²⁹ François Bon confirme cette analyse, non seulement lorsqu'il dit « je me charge volontairement de porter dans l'ordre public une parole sinon tue, du moins reléguée »,³⁰ mais encore lorsqu'il s'engage de manière concrète en animant des ateliers d'écriture avec des gens exclus de la société.

On peut cependant déceler entre ces romans un autre point commun important : en généralisant l'analyse de Bergounioux, on peut étendre son champ d'application de l'univers de l'usine à d'autres parties du champ pratique et social. Selon Bergounioux, l'univers de l'usine enferme les hommes dans une relation d'aliénation vis-à-vis de leur travail. Cette aliénation les empêche d'une part de se constituer en sujet autonome et signifie d'autre part que l'usine elle-même reste dans un état de manque de représentations, alors qu'elle est un des facteurs les plus importants dans la détermination de la vie empirique et quotidienne d'une grande partie de l'humanité. Cependant, d'autres parties de la réalité sociale produisent une même aliénation, une même séparation de la pratique et de son intériorisation et, par conséquent, un même manque de représentations. Les textes de François Bon – les romans des années quatre-vingt (*Limite*, *Le Crime de Buzon*, *Décor ciment*) aussi bien que *Temps machine* (1993) ou *Prison* (1998) et même un texte comme *Paysage fer* (1999), dans lequel la présence humaine semble être fortement réduite – ne cessent de mettre en scène des individus en quête d'autonomie par rapport au monde qui les entoure, et de tenter de saisir et de représenter ce qui s'oppose, par sa structure même, à toute représentation, et qui se trouve, de ce fait, exclu de la conscience

²⁹ Quelques exemples sont Jean-Claude Lebrun, « Paroles d'exclus », *François Bon, un écrivain en Seine Saint-Denis* (Bobigny: Conseil général de la Seine Saint-Denis), p. 5-20; A. Armel, « La parole aux exclus », *Magazine littéraire* 362 (février 1998), p. 72-73; et V. Hugotte, « Des mains mutilés et des vies prises, sur les romans de François Bon », *Revue des lettres modernes* 1425-1430 (1999) qui écrit : « donner par l'écriture la parole à ceux qui en sont exclus » (p. 183).

³⁰ « Entretien », réalisé par Fr. Châtelain et F. Gabriel, *Scherzo* 7 (printemps 1999), p. 7.

et de la mémoire collectives : c'est là une des singularités profondes du travail littéraire de François Bon. Pour lui, la ville est l'emblème de cet état des choses, parce qu'elle résume en elle les usines, les barres, le chômage, les prisons, les hypermarchés, les parkings en sous-sol, les couloirs de métro, et les casses de voitures. De tout cela qui fait la ville, Bon dit dans un entretien : « On est dans un monde en très fort déficit de sa propre représentation. »³¹

Dans cette perspective, le problème de l'écriture sera d'abord de prendre conscience de cette réalité pour laquelle manquent les représentations et qui, par ce manque même, se refuse à être pensée ou même perçue de manière appropriée : « ce qui est et qu'on a du mal à voir », dit le narrateur de *Paysage fer* (PF 50). Cette réalité une fois perçue, il faut encore trouver une façon appropriée de la décrire. Autrement dit, le problème est de savoir comment parler d'une chose pour laquelle il n'existe ni modèles de représentation mentale adéquats, ni modèles de représentation littéraires satisfaisants : « ce que nous nommons n'a pas encore existence de livre. » (*Gillet* II§51). Le travail littéraire de François Bon cherche donc à saisir, semble-t-il, une réalité concrète encore mal perçue par la conscience collective. Le texte résultant de ce travail ne sera pas forcément motivé par un souci de décrire cette réalité, mais il sera toujours la trace d'une confrontation au plus près avec elle.

1.2.2 Le rôle de l'autobiographique

Donner une importance aussi grande à la *situation représentative*, donc à la détermination historique du sujet percevant et écrivant, et souligner son rôle décisif dans le cas de François Bon en disant que l'une des spécificités de son travail réside dans cette double influence du père 'mécano' et de la mère 'institut', est-ce que cela revient à dire que les textes de François Bon relèvent forcément de l'autobiographie ? On constate dans un premier temps que beaucoup d'éléments des textes de François Bon recourent clairement ce que l'on sait de sa biographie – par exemple les lieux de l'action ou les lectures des personnages.

Pourtant, l'identité du narrateur et de l'auteur n'est jamais affirmée. Or, selon la critique faisant autorité en la matière, Philippe Lejeune, l'autobiographie « suppose d'abord une *identité assumée* au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une

³¹ *Ibid.*, p. 8.

ressemblance produite au niveau de l'énoncé. »³² Les textes de François Bon ne relèvent donc pas de l'autobiographie dans le sens strict du terme, puisqu'aucun « pacte autobiographique »³³ n'établit explicitement une identité assumée entre auteur et narrateur. Dans *Temps machine*, l'aspect autobiographique est en outre atténué par le fait que le récit ne se concentre pas sur le récit d'une vie individuelle, mais sur la progressive disparition des usines mécaniques. Dominique Viart écrit sur *Temps machine* :

Aussi la tentation autobiographique [...] s'efface-t-elle au profit d'une Histoire plus ample – celle de l'état d'un monde à la fin d'un âge – dont l'histoire personnelle n'est qu'une scansion parmi d'autres.³⁴

Ainsi, ce que François Bon écrit à propos de l'œuvre de Pierre Bergounioux pourrait aussi s'appliquer à ses propres textes :

l'unité radicalement neuve d'une œuvre partout localement autobiographique, mais dont assembler le puzzle impose qu'on déborde largement cette autobiographie.³⁵

Envisageant la question sous un autre angle, François Bon insiste sur le fait qu'on « écrit toujours avec de soi », mais non pas forcément « sur soi-même »³⁶ (la formule est de Roland Barthes). Cela signifie que pour lui, l'écriture prend toujours sa source dans la détermination historique individuelle et arbitraire, cette « matière étroite qui m'est donnée d'avance » (*ibid.*), et que tout ce qu'il écrit ne vaut que par la nécessité qu'il éprouve de l'écrire. C'est dans ce sens-là, peut-être, que tout ce qu'écrit François Bon est autobiographique.³⁷

1.2.3 La situation d'écriture objet de la représentation

Quant à l'autre volet de la *situation*, qu'on a appelé sa « physiologie » ou son volet concret, on trouve chez François Bon une sorte de fascination pour la situation d'écriture dans son sens le plus concret (cf. Gillet I§32-33), en particulier lorsque cette situation concrète se fait le point de départ de l'écriture elle-même par la description de ce que l'écrivain voit devant lui : chez Franz Kafka, les nombreuses descriptions de la chambre

³² Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), p. 25, souligné dans l'original.

³³ *Ibid.*, p. 26

³⁴ D. Viart, « Inscrire pour mémoire : *Temps machine* », *Scherzo* 7 (printemps 1999), p. 46.

³⁵ F. Bon, « Sur Pierre Bergounioux », *Écritures* (1997), §14.

³⁶ F. Bon, « Je n'ai pas d'autre peau que la peau écrite », *Magazine littéraire* 409 (mai 2002), p. 33.

³⁷ Bon évoque à plusieurs reprises ce rapport à la détermination historique qui oblige, non de la représenter, mais de travailler à partir de la matière arbitraire qu'elle représente. Voir : F. Bon, « Je n'ai pas d'autre peau... »; l'entretien réalisé par D. Viart, « Paradoxes du biographique », *Revue des Sciences humaines* (1999); un passage dans *Parking* (Paris: Minuit, 1996), p. 42 ; Gillet I§9.

de travail et de la fenêtre, dans les débuts de récits comme dans le *Journal* et chez Claude Simon, la description de la table, de la fenêtre et de l'acacia qui clôt son roman *Acacia* (1989).³⁸ Chez Georges Perec enfin, dans son petit texte «Still life / Style leaf» (1981), la description minutieuse des objets sur la table de travail inscrit le cadre de l'acte d'écriture au sein du texte, en une mise en abyme : sur la table, une feuille de papier sur laquelle on peut lire le texte qu'on vient de lire, ou presque. Le temps de l'écriture est rendu sensible grâce aux menues modifications qu'apporte la description redoublée de la table de travail. Toutes ces images figurent l'importance de la situation matérielle d'écriture pour le travail de l'écrivain. La fascination de François Bon pour un tel procédé par lequel le texte prend pour objet la situation d'écriture qui a été à son origine est le signe de l'importance qu'il attache à la réflexion sur les conditions de l'écriture et se manifeste également dans ses textes. L'inscription de la *situation d'écriture* dans le texte peut prendre des formes multiples : elle peut être explicite (réflexions du narrateur sur l'écriture, description d'objets liés à l'écriture, mise en scène de personnages qui se mettent à raconter ou écrire, etc.) ou implicite (marques d'énonciation, images de l'écriture). Ce sont autant de manières dont le texte peut incorporer l'histoire de sa genèse, son propre commentaire ou sa propre critique.

1.3 TRAVAIL FORMEL ET REPRESENTATION

L'objectif de cette partie est d'examiner de plus près quelques conséquences qui découlent du modèle de la représentation esquissé jusqu'ici, conséquences qui sont dans un rapport direct avec la spécificité des textes de François Bon. Pour l'instant, l'écriture a été envisagée comme la transposition d'un code symbolique mental dans un code linguistique dans le but d'évoquer des représentations mentales. Le rôle de la situation représentative dans l'écriture vient d'être examiné. Il reste donc à analyser le rôle du support même de la médiation, donc le rôle des propriétés matérielles de la langue dans l'écriture et dans le fonctionnement du texte. En 1987, François Bon disait à ce sujet :

Si le bouquin se contentait de dire un truc pour le signifier, ce serait pas un boulot très drôle d'écrire. Chaque mot doit flotter sur vide, renvoyer à lui-même, être mâché, résulter d'une obsession. Et puis que ça tombe tout seul, qu'on se dise, c'est comme ça et pas autrement.³⁹

³⁸ F. Bon a consacré une étude à *Acacia*, « Claude Simon, fantastique et tragédie », *Critique* 511 (déc. 1989), pp. 980-996.

³⁹ F. Bon, « Côté cuisines », entretien avec S. Nowoselsky-Müller, *L'Infini* 19 (été 1987), p. 60.

Poser l'importance du rôle des propriétés matérielles du langage dans l'écriture, cela revient d'abord à établir une concurrence entre, d'un côté le support linguistique, et de l'autre, l'objet de la représentation. Ces deux pôles également extrêmes et inaccessibles que sont la pure subordination au réel et le pur jeu du signifiant constituent un champ de tensions qui a été à l'œuvre dans l'histoire littéraire, dans laquelle les différentes conceptions artistiques sont autant de prises de position dans ce champ de tensions : ce qui oppose l'esthétique du roman réaliste et la conception poétique de l'art pour l'art, ou encore le roman engagé et le nouveau roman, c'est justement la priorité donnée une fois à l'objet de représentation, une fois au support matériel de l'écriture.

Dire que les textes de François Bon sont à la fois *le récit d'une aventure et l'aventure d'un récit*, c'est affirmer que ses textes se trouvent au confluent de ces deux tendances extrêmes que sont la subordination au réel et le pur jeu du signifiant, c'est énoncer l'hypothèse que chez lui, ce qu'on a caractérisé comme une concurrence se trouve transformé en une coexistence et une complémentarité. Yvan Leclerc cite cette phrase du *Crime de Buzon* (1986), qui illustre bien le propos : « La prison ça sert à quoi, il faudrait jeter à bas tout ça ». Il la commente en disant que « l'opinion se fait ici rythme, scansion en sept fois A obsédant, avec l'assemblage précis d'un vers », ⁴⁰ suggérant la conjonction d'un contenu 'engagé' et d'un travail sur la langue. À l'instar de cet exemple, il importe donc dans l'analyse des textes de François Bon de ne pas gommer la réalité matérielle du signe pour ne voir que la réalité ou la signification projetée par le texte, ni de gommer cette projection du texte pour ne voir que des marques noires sur la page blanche. Le texte est fait de signifiants, mais ces marques sont conventionnellement liées à des signifiés et produisent donc constamment du sens. Dans le champ qui s'ouvre entre les deux pôles extrêmes, toute une série de constellations se présente, que le tableau suivant tente de résumer et que nous étudierons de plus près dans la suite.

⁴⁰ F. Bon, *Le Crime de Buzon* (Paris: Minuit, 1986), p. 48 ; Yvan Leclerc, « Voir le vrai tomber juste », *Critique* 45.500-501 (janvier-février 1989), p. 255.



1. Le texte peut tendre vers une conformité aux codes du vraisemblable et gommer sa nature linguistique pour créer une illusion de réel.
2. Le texte peut s'efforcer d'évoquer le monde de manière innovante, en renouvelant les manières de voir le monde.
3. Le texte peut tenter, par l'innovation formelle, d'évoquer de nouvelles représentations mentales dans l'esprit du lecteur.
4. Le texte peut feindre de parler du monde pour parler, à un autre niveau, de l'écriture.
5. À un niveau plus profond d'imitation, le texte peut prendre des lois décelées dans le monde comme ses propres lois de construction.
6. Le texte peut mettre en œuvre la dynamique du langage pour tendre vers une autonomie par rapport à son objet de représentation.

1.3.1 Créer une illusion de réel

Pour créer une illusion de réel, le texte doit tenter d'évoquer dans l'esprit du lecteur, par la succession et la mise en relation de signes linguistiques, une expérience aussi proche que possible de celle qu'il pourrait avoir dans son rapport au monde. Pour réussir dans cette entreprise, le texte doit, dans un premier temps, se conformer le plus possible aux manières convenues de notre expérience du monde, c'est dire qu'il doit se constituer par rapport au vraisemblable de son époque et de son genre et s'efforcer de dissimuler ses déterminations linguistiques et sa nature linguistique même.

Si l'on prend le parti d'envisager l'illusion de réel non comme un pouvoir général du langage, mais comme une figure de discours, la figure emblématique de cette illusion serait l'*hypotypose*. On connaît la définition canonique de Pierre Fontanier dans ses *Figures du discours* :

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les mets en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même, une scène vivante.⁴¹

La fonction de l'hypotypose est donc de rendre directement présent à l'esprit ce qui ne l'est, normalement, que par une médiation. Son système temporel est le présent, qui rend la scène contemporaine du moment de l'énonciation et de la lecture. L'hypotypose est la tentative de subvertir le caractère différé de la communication littéraire pour donner plus

⁴¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1827-30), G. Genette, éd. (Paris: Flammarion, « Champs », 1968), p. 390.

directement accès à ce que le texte relate. C'est une figure d'une grande puissance, mais son pouvoir ne s'établit que par contraste avec le reste du texte et n'est donc que provisoire et ponctuel. Dans un texte de Pierre Michon, *Rimbaud le fils*,⁴² l'hypotypose est utilisée à plusieurs reprises dans des scènes proprement hallucinatoires qui veulent chacune donner à voir un épisode très précis et concret de cette aventure d'écriture que fut la vie d'Arthur Rimbaud. Nous verrons comment le rêve de l'illusion de réel à laquelle aspire l'hypotypose hante aussi les textes de François Bon.

1.3.2 Parler du monde d'une manière innovante

À cette première manière d'envisager l'écriture s'oppose une seconde, qui reste cependant à l'intérieur d'une conception mimétique de l'art. Au lieu de préconiser la conformité aux conventions du genre et à l'opinion publique ou de faire oublier la médiation langagière du texte, cette deuxième conception déclare désuètes les formes de représentation convenues et en propose de nouvelles, mais sans renoncer à l'idée que l'objectif de l'art est de représenter de manière appropriée la réalité. Ainsi, Roman Jakobson, après avoir insisté sur le caractère arbitraire et conventionnel de la transposition de la réalité dans l'œuvre d'art, soit-elle picturale ou linguistique, et après avoir ainsi souligné le caractère conventionnel du vraisemblable, propose de distinguer, à l'intérieur de la définition de l'œuvre réaliste comme « l'œuvre que l'auteur en cause a projetée comme vraisemblable »,⁴³ deux valeurs différentes du terme « réalisme », selon que l'artiste appartient à une tendance conservatrice ou novatrice : d'une part « la tendance conservatrice limitée à l'intérieur d'une tradition artistique et interprétée comme une fidélité à la réalité », d'autre part « la tendance à déformer les canons artistiques en cours, interprétée comme un rapprochement vers la réalité. »⁴⁴

L'objectif d'une telle innovation formelle est donc de faire voir de manière nouvelle ce qui a toujours existé ou de faire percevoir de nouveau ce qui a été oublié. Ce type d'innovation a été décrit par le Formaliste Russe Viktor Šklovskij qui lui applique le terme « *ostranenie* » (traduit par désautomatisation ou défamiliarisation). Selon lui, notre perception du monde est soumise à un processus d'automatisation qui nous amène à ne plus vraiment voir les objets de notre quotidien : « L'automatisation avale les objets, les

⁴² P. Michon, *Rimbaud le fils* (Paris: Gallimard, 1991).

⁴³ R. Jakobson, « Du réalisme en art », p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre. »⁴⁵ La tâche de l'art doit donc être de rendre à nouveau visible ces objets en les décrivant d'une manière qui s'oppose à la perception habituelle :

En art, la libération de l'objet de l'automatisme perceptif s'établit par des moyens différents. [...] Le procédé de singularisation chez Tolstoï consiste en ce qu'il n'appelle pas l'objet par son nom mais le décrit comme s'il le voyait pour la première fois. (*ibid.*)

L'œuvre d'art elle-même n'est pas à l'abri de ce processus d'automatisation de la perception et c'est donc une nécessité interne à l'art que de toujours subvertir et repousser ses propres conventions pour rester une pratique vivante. Th. W. Adorno écrit à cet égard : « daß Kunst über ihren eigenen Begriff hinausgehen muß, um ihm die Treue zu halten. » Cette pensée, François Bon l'a fait sienne.⁴⁶

1.3.3 « Formes nouvelles du récit pour une réalité transformée »⁴⁷

La nécessité d'une innovation formelle peut également découler, non d'une nouvelle conception de l'art, mais de la perception de nouvelles qualités, d'aspects inouïs dans la réalité. On renoue ici avec l'analyse de Pierre Bergounioux, rapportée plus haut, qui nous a montrée que certaines parties de la réalité – parce qu'elles sont délaissées par la conscience commune ou parce qu'il s'agit d'une transformation plus ou moins récente de cette réalité – se trouvent dans un manque de représentations : « on n'a pas encore exploré tout le travail en nous d'un demi-siècle de l'expansion des villes, » dit Barbin dans *Calvaire des Chiens* (CC 78). Le problème de l'écriture devient alors d'explorer ces nouveaux terrains et de trouver de nouvelles manières qui permettent de les faire percevoir.

Comment le texte peut-il représenter une partie de la réalité pour laquelle il n'y a encore de modèles de représentation ni parmi les représentations mentales ni parmi les modèles littéraires ? Le texte peut créer de nouveaux concepts et de nouvelles

⁴⁵ V. Šklovskij, « L'art comme procédé » (1917), *Théorie de la littérature*, T. Todorov, éd. (Paris: Seuil, 1965), p. 81.

⁴⁶ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Vol. 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), p. 51. – Bon lui-même reprend à deux reprises cette idée, une fois dans « Côté cuisines », entretien réalisé par Sonia Nowoselsky-Müller, *L'Infini* 19 (été 1987), p. 55, où il dit : « [Le roman] ne survit comme art qu'en se jouant plus loin, dans un mouvement, en non en respectant l'ensemble constitué de la somme de ses techniques », une fois, plus récemment, quand il écrit : « il n'y a pas littérature si ces pratiques ne déplacent pas l'inventaire acquis des pratiques de langue à un instant donné. » (*Gillet* I§6).

⁴⁷ C'est le sous-titre que François Bon a donné aux quatre premières leçons de poétique (*Gillet*).

représentations mentales par la conjonction nouvelle de concepts déjà existants. Les moyens les plus importants qui permettent une telle invention sont la syntaxe, le langage figuré et le travail sur le signifiant.

Si la syntaxe à un état donné de la langue correspond aux possibilités convenues et admises de relier des concepts, l'innovation au niveau syntaxique permet de relier des mots de manière inouïe pour créer de nouveaux concepts. Le langage figuré quant à lui, représente une technique particulièrement féconde de l'innovation sémantique. Enfin, tous les procédés du travail sur la forme sont autant de manières de relier de façon nouvelle des signifiants et par là de produire de nouvelles représentations mentales. Le texte exploite les propriétés matérielles de la langue pour créer du sens, selon le principe de Jakobson qui veut que toute « figure phonique réitérative est créatrice de sens » (cité dans *GMF* 62). Ce principe implique que deux mots qui partagent une ou plusieurs unités phonétiques s'en retrouvent rapprochés : le rapprochement au niveau du signifiant induit aussi une mise en relation des mots au niveau de leur signifié. François Bon le dit en une formule puissante : « Tout de l'image mentale dont on a à provoquer la construction est affaire de phonèmes et de rythme. »⁴⁸

Cette multiplicité des rapports entre les concepts constitue la richesse et la variété des représentations qu'un texte littéraire permet de construire. Au-delà de la désautomatisation de la perception, l'innovation formelle permettrait donc d'exprimer de nouvelles réalités encore mal perçues.

Encore une fois, la nécessité de l'innovation formelle découle d'une confrontation avec la réalité. Pierre Bergounioux s'exprime sur ce point dans les termes suivants :

Toute littérature authentique procède d'une expérience neuve et d'une forme qui lui soit assortie, donc pareillement neuve, conquise sur la prégnance des formes antérieures. (*CH* 85)

C'est bien l'« expérience neuve » qui nécessite l'innovation formelle, et non pas le triste constat que « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent »,⁴⁹ formule qui suppose que le seul recours, pour la littérature, faute de pouvoir innover sur le fond, est d'innover sur la forme. L'affirmation qu'il y ait bien une « expérience neuve » nécessitant l'innovation formelle explique pourquoi le texte

⁴⁸ Dans une communication personnelle (août 2002), voir annexe 2.

⁴⁹ Jean de La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste* traduits du grec avec *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688), R. Pignarre, éd. (Paris: Garnier-Flammarion, 1965), p. 82.

formellement novateur accomplit toujours une transgression de l'« horizon d'attente »⁵⁰ existant.

1.3.4 Parler du monde pour parler du texte

Parmi les constellations possibles se trouve également celle où le texte nous invite à une double lecture, l'une référentielle, l'autre auto-référentielle : il semble décrire un objet du monde, mais nous incite en réalité à lire dans cette description du monde un commentaire sur l'écriture ou une description du texte lui-même. Par ce fonctionnement métatextuel, « le texte produit en son sein même un discours qui n'est autre que son propre commentaire » et le langage littéraire « se présente comme une forme de discours critique. »⁵¹

D'ordinaire, la lecture autoréférentielle est appelée par une caractéristique essentielle de l'objet décrit, à savoir qu'il s'agit d'un objet façonné de manière artisanale ou artistique et qui a une valeur esthétique : un tableau, un morceau de musique, une danse, ou encore un bâtiment ou un bouquet de fleurs. Les exemples sont légion, mais c'est peut-être dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (1913-27) que le procédé est porté à son faite, grâce au réseau que tissent les évocations des peintures d'Elstir, de la musique de Vinteuil et de la cathédrale de Combray qui sont autant de réflexions sur l'art et de commentaires sur le livre en train de s'écrire.

L'innovation de Bon, et cela est tout à fait significatif, réside dans le fait que les objets qui chez lui appellent une telle lecture ne sont pas seulement des objets purement esthétiques dans le sens courant, mais aussi des objets ayant une finalité pratique, qui entrent dans l'échange économique et qui sont cependant toujours construits et travaillés. Dans *Limite* (1985), par exemple, la description du dessin industriel figure clairement l'écriture, qui est conçue comme l'occupation de l'espace de la page blanche :

Un dessin c'est d'abord l'occupation de cette surface devant soi, y laisser venir des masses, d'emblée senties, pesantes. Que moi je vois en volume, avec les fonds et les arrière-fonds. [...]
Axes : trait, point, trait. Les trois dimensions. Trace minimale de carbone, à peine appuyé, sur toute la surface du blanc.⁵²

⁵⁰ H.R. Jauß, « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft » (1970), *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*, Rainer Warning, éd. (München: Fink, 1975), p. 126-162.

⁵¹ Cl. Prévost et J.-Cl. Lebrun, « François Bon : paroles d'exclus », pp. 175 et 182.

⁵² F. Bon, *Limite* (Paris: Minuit, 1985), pp. 30-34.

1.3.5 Les lois du texte sont dérivées des lois de son objet

Le code linguistique, parce qu'il est fini et parce qu'il implique une linéarité de la lecture, se trouve limité par rapport aux multiples codes des représentations mentales qui sont, eux, infinis. La transposition de ces codes des représentations dans le code linguistique implique donc toujours et nécessairement une sélection et une simplification. En même temps, nous l'avons déjà vu, cette transposition implique aussi une organisation plus forte des éléments, une plus grande profondeur de leurs relations et une plus grande potentialité de sens que n'en offre le chaos du monde. Chez Ricœur, l'introduction dans la composition poétique de la notion de «schématisation» suppose certes une rupture avec la réalité, mais sans que se perde pour autant toute continuité avec elle. L'idée de rupture, sans exclure une continuité dissimulée, se fait beaucoup plus radicale dans la *Ästhetische Theorie* d'Adorno, qui envisage la mise en forme comme une violence faite à l'objet de la représentation:⁵³

Die Kunstwerke aber gelangen, die von dem Amorphen, dem sie unabdingbar Gewalt antun, in die Form, die als abgespaltene es verübt, etwas hinüberretten. Das allein ist das Versöhnliche der Form. Die Gewalt jedoch, die den Stoffen wiederfährt, ist der nachgeahmt, die von jenen ausging und die in ihrem Widerstand gegen die Form überdauert. Die subjektive Herrschaft des Formens ergeht nicht indifferenten Stoffen, sondern wird aus ihnen herausgelesen, Grausamkeit des Formens ist die Mimesis an den Mythos, mit dem sie umspringt.⁵⁴

On retrouve l'idée que l'objet de la représentation est amorphe, donc dépourvu d'organisation, et que la mise en forme équivaut à la séparation violente de certains éléments du monde qui se voient remodelés pour trouver place dans l'œuvre. L'objet de la représentation, dont la structure complexe ne correspond pas à la structure du code linguistique ou artistique, s'oppose à cette mise en forme. La continuité entre l'objet de la représentation et l'acte qui le représente ne consiste pas en une simple équivalence ou ressemblance du dire au dit, mais se situe à un niveau bien plus profond : l'idée centrale d'Adorno est que la violence faite à l'objet de la représentation dépend elle-même de la résistance de l'objet à sa mise en forme. Ce qui, dans la réalité, se refuse à être catégorisé

⁵³ L'importance de l'œuvre d'Adorno pour la réflexion esthétique de François Bon ne fait aucun doute. Inscrit, en 1981-82, en philosophie à Paris VIII-Vincennes où enseigne François Lyotard, il envisageait l'écriture d'une thèse sur Adorno et faisait une lecture intensive de son œuvre ; dans « Le point de vue de l'enfer », entretien réalisé par J.-Cl. Lebrun et Cl. Prévost, *Révolution* 368 (20 mars 1987), p. 59-63, il affirme l'importance des grandes textes d'Adorno pour penser la société contemporaine ; il affirme encore dans l'entretien réalisé par Fr. Châtelain et F. Gabriel en 1999 et dans une communication personnelle en mai 2002 la continuité de l'influence d'Adorno.

⁵⁴ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 80.

par notre esprit est aussi ce qui résistera à sa mise en forme dans l'œuvre littéraire. Adorno peut donc dire ainsi : « Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. »⁵⁵

Parce que la violence faite à l'objet de la représentation dépend d'abord de la structure de cet objet, la forme de l'écriture se trouve déterminée par la structure profonde de son objet, selon la formule de *Sortie d'usine* : « la renverse enfin qui basculait l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture. »⁵⁶ Ce texte, au lieu d'imiter le bruit de l'usine par les sons de la langue dans un vaste projet onomatopéique, prend la violence que fait l'usine à l'homme comme modèle pour faire violence à la langue : « La violence du bruit [...] trouve à se dire dans une violence faite à la langue, » écrit Yvan Leclerc.⁵⁷

1.3.6 La dynamique du langage et l'autonomie du texte

À l'autre extrémité du champ de tension entre fonction référentielle et poétique, celle du pur jeu du signifiant, se trouve la volonté d'exploiter les propriétés matérielles de la langue. Du point de vue de l'élaboration du texte, cette volonté a pour effet de transformer le signifiant en moteur ou « générateur »⁵⁸ de l'écriture, tandis que du point de vue de la structure textuelle, elle donne une nécessité interne au texte, qui de ce fait acquiert une certaine autonomie par rapport à son référent.

Dans l'histoire de la littérature française, une des expressions les plus fortes de cette volonté d'exploiter les propriétés matérielles du signe se rencontre chez Stéphane Mallarmé, qui écrit dans « Crise de vers » que, dans « l'œuvre pure », le poète « cède l'initiative au mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries. »⁵⁹

Un bel exemple de cette conception autoréférentielle du langage comme antithèse à la visée représentative apparaît dans le célèbre sonnet « *Ses purs ongles...* » (1887), qui fait partie des *Poésies*.⁶⁰ Dans ce poème, le mot « ptyx » n'a pas été choisi dans la langue pour remplir une fonction sémantique, mais il a véritablement été inventé en fonction de la structure de la rime que le poète s'est proposée de construire, c'est-à-dire en fonction de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁶ *Sortie d'usine* (Paris: Minuit, 1982), p. 164.

⁵⁷ Y. Leclerc, « Voir le vrai... », p. 525.

⁵⁸ J. Ricardou, « Esquisse... », p. 143.

⁵⁹ St. Mallarmé, « Crise de vers », pp. 248-249.

⁶⁰ St. Mallarmé, *Poésies* (1894), B. Marchal, éd. (Paris: Gallimard, « Poésie », 1992), p. 59. Son premier titre, « Sonnet allégorique de lui-même », est révélateur.

ses propriétés sonores. Étant un néologisme, il n'a pas de référent conventionnel et préétabli, et puisqu'il renvoie à rien d'extérieur à lui-même, il renvoie à lui-même. Le « ptyx » devient l'image du poème lui-même qui n'est qu'un « aboli bibelot d'inanité sonore. » (*ibid.*).

Pour Mallarmé, la prédominance de la fonction poétique semble aller de pair avec l'exclusion quasi totale de la fonction référentielle. Cependant, la volonté de donner toute sa place à la fonction poétique ne signifie pas qu'il faut nécessairement abolir toute fonction référentielle. Le rapport de référence au hors-texte d'un élément donné du texte peut en effet se doubler des rapports multiples que cet élément entretient avec d'autres éléments à l'intérieur du texte, de sorte que ces rapports internes deviennent sa « dominante ».⁶¹ Ces rapports internes peuvent être au niveau des microstructures (graphique, phonétique, sémantique, rythmique, syntaxique) ou au niveau des macrostructures (organisation des paragraphes ou chapitres). L'autonomie du texte se construit sur les phénomènes de similitude, répétition, redondance, tout type de relations internes qui motivent et déterminent les mots en dehors de leur référence au hors-texte.

Le texte autonome par rapport à son objet, qui trouve donc une nécessité interne à sa propre structure, c'était déjà le rêve de Flaubert, qui le revendique non pour la poésie, mais pour la prose, dans une lettre à Louise Colet, le 22 juillet 1852 : « Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore. »⁶²

Faire acquérir au texte de l'autonomie, cela peut aussi vouloir dire projeter des éléments du hors-texte dans le corps même du texte littéraire. C'est ce qui a lieu lorsque la situation d'écriture se trouve inscrite dans le texte, comme on l'a analysé plus haut.⁶³ Un autre cas de figure consiste pour le texte à énoncer lui-même son projet d'écriture qui tient lieu d'intention d'auteur, normalement extérieure au texte. La pertinence de ce commentaire incorporé est pourtant limitée de plusieurs manières : d'une part, parce que rien ne nous garantit que ce projet d'écriture présent au sein du texte corresponde à l'intention qui a véritablement animé l'écriture ou au fonctionnement effectif du texte, de sorte qu'il peut y avoir contradiction entre le commentaire sur le texte et le fonctionnement effectif de ce dernier : le texte se déconstruit lui-même. D'autre part, parce que l'inscription d'un projet dans un texte modifie celui-ci, de sorte que le projet ne

⁶¹ R. Jakobson, « La Dominante », *Questions de poétique* (Paris: Seuil, 1973), pp. 145-151.

⁶² G. Flaubert, *Correspondance*, J. Bruneau et B. Masson, éd. (Paris: Gallimard, « folio classique », 1998), p. 187, souligné dans l'original.

⁶³ Voir 1.2.3.

concerne plus le texte entier mais cet avant-texte qui ne contenait pas le projet, lequel est donc toujours en décalage avec l'état du texte qu'a amené sa présence. Enfin, même si le texte dévoile ce qui l'a motivé, il lui reste toujours à dévoiler ce qui a motivé un tel dévoilement, d'où il s'ensuit un effet de chaîne infinie impliquant que l'inscription de la motivation ne saurait jamais être complète ni parfaitement pertinente.⁶⁴ L'autonomie que le texte acquiert en inscrivant en son sein son projet ne saurait donc jamais être complète. Il importe par conséquent de ne pas se laisser piéger par de tels commentaires qui, quoiqu'ils semblent expliquer le texte, ne font en réalité qu'ouvrir un abîme sans fond, ajoutant, par là, au mystère du texte.

Enfin, l'inscription du texte dans une tradition littéraire, dans la mesure où l'écriture du texte peut s'orienter vers des modèles textuels plutôt que vers la réalité, participe aussi de la prise d'autonomie du texte. À propos de *La Presqu'île* de Julien Gracq, Bon constate que « l'écriture narrative [...] ne conquiert son autonomie que dans la diction continue de la racine littéraire de l'entreprise. » (*Gillet* I§39). Cela est d'autant plus pertinent, dans notre perspective, que la constitution d'une représentation de la réalité se fait toujours aussi en fonction des compétences littéraires, qui font partie de la *situation représentative*.

CONCLUSION

La réflexion menée jusqu'ici montre bien la profonde dualité de l'écriture, fondée d'une part sur une expérience vécue authentique, une profonde analyse des structures de la réalité et la volonté de produire du sens, mais nourrie d'autre part par la tradition littéraire et investie par un travail de mise en forme important.

L'ensemble des constellations dans ce champ de tensions ouvert par les pôles des fonctions référentielle et poétique constitue un répertoire structuré de prises de position esthétiques, de figures de l'écriture et de moyens techniques. La partie interprétative de ce travail sera la mise en œuvre de ce répertoire dans l'analyse du fonctionnement spécifique de trois textes de François Bon.

Le premier texte que nous analyserons est *Calvaire des chiens*, roman paru en 1990. La réflexion sur la représentation qui sous-tend ce texte se manifeste avant tout dans une expérimentation au niveau de sa structure narrative et à travers la mise en scène d'un

⁶⁴ Voir le raisonnement de M. Blanchot, dans *Lautréamont et Sade* (Paris: Minuit, 1949), p. 18.

personnage qui ne cesse d'écrire et de raconter. Le deuxième texte auquel nous nous attacherons est *Temps machine*, paru en 1993. La force violente de ce texte, doté d'une structure narrative plus simple, se modèle sur la violence de l'usine qu'il décrit. Le troisième et dernier texte que nous analyserons est *Paysage fer*, paru en 1999, qui, grâce à son narrateur qui décrit ce qu'il voit par les vitres d'un train, est la mise en scène d'une confrontation directe entre la réalité perçue et l'écriture qui tâche de s'en saisir.

Dans nos analyses, nous essayerons de ne pas oublier cette phrase de Maurice Blanchot que François Bon cite dans son essai sur *La Folie Rabelais* : l'œuvre en prose « tâche d'échapper aux seules significations pour hériter du domaine généralement réservé au vers, où écrire est en soi une expérience. »⁶⁵ Les pages qui suivent se veulent une exploration de quelques-unes des formes que peut prendre cette expérience.

⁶⁵ F. Bon, *La Folie Rabelais* (Paris: Minuit, 1990), p. 57. Voir Gillet I§53.

2 – CALVAIRE DES CHIENS

« *Quelque chose en cascade, d'une logique insoluble, il faudrait penser un livre comme cela, un livre en cercle, finit Barbin.* » (CC 148)

Calvaire des chiens, publié en 1990, est le cinquième roman de François Bon. Les circonstances de sa genèse sont assez particulières. Nourri des images ramenées d'un séjour d'un an à Berlin (avril 1987 – avril 1988, dans le cadre du « Berliner Künstlerprogramm »), François Bon a rédigé ce roman à son retour en Vendée, son pays natal. La chute du mur de Berlin intervenait cependant peu de temps après, et pour Bon, la situation historique ayant si radicalement changée, « le bouquin n'avait plus de sens ». ¹ Ce n'est que parce que Jérôme Lindon, son éditeur, tenait à le publier, que François Bon a accepté la réécriture et la publication du livre : « de moi-même je ne sais pas si je l'aurais fait. » (*ibid.*).

Comme dans les trois romans précédents, le lecteur de *Calvaire des chiens* doit peu à peu assembler des bribes dispersées, présentées en dehors d'une « chronologie simple » (CC 86), pour construire la trame du livre. L'histoire se laisse résumer comme suit : Jacques Barbin, un écrivain français qui habite à Berlin pendant l'année qui précède la chute du mur, est recruté comme scénariste pour un projet de film par une société de production allemande dirigée par un cinéaste émigré des pays de l'est. Barbin fait équipe avec un scénariste allemand, Andreas Herlitz. Ils se mettent à élaborer un scénario s'inspirant d'un fait divers qui avait retenu l'attention de Barbin l'été précédent en France : un jeune couple installé dans un village abandonné des Cévennes, Ribandon, ² gagnait sa

¹ Entretien avec Th. Guichard, « L'écriture au corps à corps », *Le Matricule des Anges* 3 (avril-mai 1993), p. 2.

² Son nom, « Ri-bandon », emblématise le double abandon du village qui a été abandonné à deux reprises, une fois suite à une épidémie de choléra, une fois à la fin des années soixante (CC 28); cf. Dominique Viart, « 'Théâtre d'images', L'esthétique de François Bon d'après *Calvaire des chiens* », *Roman et Cinéma*, (Lille: Roman 20-50, 1996), p. 116.

vie en gardant des chiens que leur propriétaires venaient y abandonner. Comme ils avaient été rapidement submergés par le nombre croissant des chiens, l'homme, Louis-Marie Raymond, s'était mis à les tuer, tandis que sa compagne avait quitté le village. Pour le repérage du film, l'équipe de cinéma se rend au village et y rencontre Raymond ainsi qu'Étienne Hozier, un fou qui s'est également installé au village. L'équipe découvre peu à peu toute l'épaisseur de l'histoire qui se cache derrière le fait divers des chiens abandonnés et tués. L'actrice française, Monika, parce qu'elle s'identifie au couple de Ribandon, refuse finalement de participer au film. Renvoyé de l'équipe, Barbin se réinstalle en France et raconte cette histoire à un ami, le narrateur principal. Le livre que nous lisons nous présente les conversations de Barbin avec le narrateur principal, comme si elles avaient été notées par ce dernier. Le sujet véritable du roman, cependant, n'est pas l'histoire de Ribandon en elle-même, mais sa « lente révélation »³ au lecteur ou, mieux encore, sa lente élaboration par le travail de Barbin.

Le récit de Barbin possède une structure narrative quelque peu particulière, qui s'éclaire en partie si on la met en relation avec celle des précédents romans de François Bon. *Calvaire des chiens* représente en effet, par rapport aux trois précédents romans, à la fois un aboutissement et un dépassement, ce qu'atteste la présence d'une voix plus sûre et plus unifiée et d'une structure plus souple. *Limite*, *Le crime de Buzon* et *Décor ciment*, dépourvus de narrateur principal, créent, en faisant alterner les voix autonomes de plusieurs personnages, un chœur de « monologues extérieurs » qui esquissent une histoire que le lecteur doit reconstituer peu à peu.⁴ Comme les romans précédents, *Calvaire des chiens* présente cette alternance des lieux et cette perturbation de la chronologie à l'intérieur de chaque chapitre qui créent un effet de superposition des lieux et des temps. Son innovation formelle réside dans le fait que tout se passe comme si ces voix, au lieu de se donner le relais, se trouvaient prises dans une structure emboîtée qui les fait se superposer dans le discours du narrateur principal qui, s'il les rapporte toutes, n'en assume que partiellement la responsabilité. Cette nouvelle forme romanesque, élaborée grâce aux romans précédents, donne une apparence de plus grande simplicité et unité, mais est soutenue par un système d'énonciation et une temporalité d'une profonde complexité.

³ René de Cecatty, « La Folie Bon », *Le Monde* (28.09.1990), p. 24.

⁴ Yvan Leclerc, dans son article « Voir le vrai tomber juste », *Critique* 45.500-501 (janvier-février 1989), propose ce terme de « monologue extérieur » pour rendre compte de l'ambiguïté du discours des personnages, qui, tout en semblant n'avoir d'autre destinataire qu'eux-mêmes, hésitent pour se désigner entre la première, la seconde et la troisième personne, traduisant par cela une dépossession de soi, un malaise identitaire du sujet parlant.

Calvaire des chiens porte en son sein, tant au niveau de sa structure qu'au niveau de son contenu, une importante réflexion sur la manière dont la composition narrative établit un rapport particulier entre la réalité et la fiction qui s'élabore, entre ce que le récit nous fait parvenir et 'ce qui s'est réellement passé', réflexion qui porte plus particulièrement sur la question de l'*illusion de réel*.⁵ Dans un premier temps, nous verrons comment *Calvaire des chiens*, de par sa structure narrative qui multiplie les instances de narration, récuse l'illusion de réel pour insister au contraire sur le fait que ce qui nous est présenté n'est pas la réalité, mais le récit que font les personnages d'une réalité qu'ils projettent et inventent autant qu'ils l'imitent, nous rappelant ainsi d'une part que tout récit relève de l'artifice, et d'autre part que toute représentation de la réalité suppose cadrage et médiation. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à un certain nombre de constellations du rapport entre fiction et réalité que le texte propose notamment par l'intermédiaire de la figure de Barbin qui ne cesse d'écrire et de raconter et dont l'activité se révèle un miroir dans lequel se réfléchit l'écriture du livre lui-même. Ces constellations proposent, à travers la structure narrative emboîtée et l'évocation du cinéma, un rapport d'imitation, puis de transgression et enfin un rapport de renversement entre fiction et réalité. Nous verrons que ce renversement n'est possible que parce qu'il existe une analogie profonde entre vivre et raconter, qui sont toutes deux des activités représentatives.

2.1 STRUCTURE NARRATIVE ET ILLUSION DE REEL

La structure narrative de *Calvaire des Chiens* est d'une complexité quelque peu déconcertante. À travers la conversation de Barbin avec le narrateur, le lecteur apprend comment Barbin a été amené à connaître l'histoire du jeune couple de Ribandon. Le texte ne présente donc pas au lecteur la simple suite des événements qui se sont déroulés à Ribandon, ni même l'histoire de la découverte progressive de ces événements lors des repérages réalisés pour le film, mais la conversation qui relate progressivement cette découverte et, à travers elle, les événements eux-mêmes, ce qui constitue une structure gigogne de trois niveaux narratifs. Un certain nombre d'aspects de cette structure narrative nous intéressent, surtout dans la mesure où ils influent sur la capacité du récit à créer une illusion de réel, ou au contraire à la détruire.

⁵ Voir notre introduction, 1.3.1.

2.1.1 Les effets du récit-cadre

Calvaire des chiens comporte un récit-cadre constitué par la conversation entre Barbin et le narrateur principal. La technique du récit-cadre n'est pas en soi un procédé qui brise l'illusion de réel puisque selon l'emploi que l'on en fait, elle peut servir tout aussi bien à la créer. Dans le roman français du XVIII^e siècle, le récit-cadre est ainsi souvent employé pour créer une illusion de réel et pour donner une apparence d'authenticité au récit second. Dans *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (1831), par exemple, le narrateur, avant de rapporter le récit que Des Grieux lui a fait de ses aventures, raconte les circonstances de leur rencontre.⁶ Dans ce roman, le crédit que le lecteur accorde au récit second dépend avant tout de celui qu'il accorde au récit-cadre. Le co-scénariste de Barbin, Andreas, analyse de manière analogue le fonctionnement du récit chez son auteur-fétiche E.T.A. Hoffmann :

Comme ce même narrateur, dans une autre des *Fantaisies*, et qui regarde de sa fenêtre la maison vide d'en face, ne donne vie à ses fantômes que parce qu'il nous fait croire d'abord à la fenêtre même... (CC 36)

Dans ce cas, le crédit que le lecteur accorde au récit second est induit, selon Andreas, par l'illusion que crée la description de la situation d'énonciation fictive.⁷ Le plus souvent, les *Fantaisies* de Hoffmann nous renseignent cependant non seulement sur la situation d'énonciation du narrateur, mais présentent aussi des récits-cadre et font même figurer des éditeurs fictifs.⁸

Cependant, le récit-cadre peut également avoir pour fonction de briser l'illusion de réel du récit second, étant donné que sa présence souligne le fait qu'il s'agit d'un récit et non pas de la réalité en tant que telle. Dans le cas de *Calvaire des chiens*, la technique du récit-cadre est clairement utilisée dans ce but : contrairement au narrateur principal de *Manon Lescaut*, qui s'efface presque entièrement une fois que Des Grieux a pris la parole, le narrateur principal de *Calvaire des Chiens* est omniprésent. La manière insistante dont le texte souligne que le récit de Barbin s'ancre dans une situation d'énonciation particulière ne permet jamais au lecteur d'oublier le récit-cadre pour se plonger dans

⁶ Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1831), Fr. Deloffre et R. Picard, éd. (Paris: Garnier, 1965).

⁷ Cette analyse d'Andreas semble expliquer comment Hoffmann réussit l'adhésion du lecteur à ses contes fantastiques, qui sont *a priori* invraisemblables, elle omet de voir, cependant, que la question de l'illusion de réel n'est que différée, du niveau du récit second à celui du récit-cadre.

⁸ Voir les récits réunis dans les *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814-15), *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, tome 2/1, H. Steinecke, éd. (Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993).

l'histoire, pour s'adonner à l'illusion d'un accès immédiat à l'histoire en elle-même. Le texte « souhaite ne jamais nous laisser oublier que le cadre existe. »⁹

Le rappel permanent du cadre est tout d'abord assuré par un très grand nombre d'incises qu'assume le narrateur principal, telles que : « dit Barbin », « ajouta Barbin », « précisa Barbin », « dit-il », etc. Environ 540 incises de ce type scandent les 212 pages du texte « comme des percussions »,¹⁰ soit une moyenne de 2,5 incises par page et l'on en trouve même jusqu'à sept par page quelques fois. L'incise la plus fréquente est « dit Barbin », avec 302 occurrences, soit plus de la moitié du total des incises.¹¹

Des adresses de Barbin au narrateur principal apparaissent également avec une assez grande fréquence : « tu te rends compte », « tu vois », « tu te souviens », « figure-toi », etc. Ces adresses ne concourent pas seulement à rappeler au lecteur qu'il assiste à une conversation, elles suggèrent en outre une certaine familiarité entre Barbin et le narrateur principal et surtout, elles indiquent que le récit de Barbin s'adresse à un interlocuteur bien défini, son ami, mettant ainsi en relief que tout récit est fait pour quelqu'un aussi bien que par quelqu'un.

Une forme d'échange plus étendue entre Barbin et son ami se rencontre également, même s'il ne s'agit que d'amorces ou de fragments de dialogue plutôt que de dialogues véritables, comme dans les exemples suivants :

Sentiment pénible je te l'accorde, il reprit. (CC 16)

Tu l'as vu ce film, me demanda Barbin, non ? (CC 41)

(Oui, j'imaginai bien, je répondis à Barbin). (CC 118)

Mais non, tout cela tombait juste, insistait Barbin. (CC 87)

Ce n'est pas drôle, rétorqua Barbin, à ma mine de compatir. (CC 151)

Le plus souvent, l'échange n'est donc pas donné dans son intégralité, mais seulement en partie, ce qui oblige le lecteur à imaginer ce qui a suscité telle remarque de l'un ou l'autre ou ce qui va la suivre. Le lecteur perçoit que le texte ne lui transmet pas tout ce qui a été dit dans la conversation, ce qui met en lumière que tout texte est lacunaire par rapport à la réalité qu'il projette.

⁹ Viart, « 'Théâtre d'images'... », p. 109.

¹⁰ Evelyne Sinassamy, « 'Je parle d'une ville qui a disparu' : *Calvaire des Chiens*, de François Bon », *Lendemain* 16.62 (1991), p. 93.

¹¹ Ces fréquences ont été établies à l'aide du logiciel WinGrep après numérisation du texte.

Outre les incises, les adresses de Barbin à son ami et les amorces d'échange, toutes assez brèves, des commentaires plus ou moins longs du narrateur principal scandent le récit :

Mais les films récents, il les évitait, prétendait-il (puisque plutôt, depuis le temps que je connaissais Barbin, il les consommait en clandestin). (CC 33)

Cet exemple est tiré d'une conversation entre Barbin et le cinéaste, à Berlin, que Barbin rapporte au narrateur principal. La remarque de ce dernier, introduite par l'adverbe de phrase « puisque », justifie en quelque sorte son choix de l'incise « prétendait-il », qui indique qu'il doute de la vérité de ce que Barbin dit avoir raconté au cinéaste. Comme souvent dans le livre, ce commentaire se trouve placé entre parenthèses. Dans notre exemple, c'est la présence du pronom « je » qui indique que c'est une intervention du narrateur principal ; dans d'autres cas, les parenthèses sont le seul signe indiquant que le commentaire est à rapporter non à Barbin mais à son ami. C'est le cas dans l'exemple qui suit, où c'est fort probablement le narrateur principal qui ajoute un commentaire aux propos de Barbin :

tout cela semblait fait pour nous transporter dans le pays abstrait où Caspar David Friedrich (parce que peut-être, plutôt que peindre qui commence quand éclatent les formes, le rêve qu'il induit vient de cette folie de couleur appliquée au plus précis dessin) incruste ses tombeaux, dit Barbin. (CC 61)

Aucun signe explicite ne nous indique que la phrase entre parenthèses soit bien assumée par le narrateur principal ; cependant, le fait qu'elle coupe la phrase de Barbin en son milieu, qu'elle se trouve, comme bien d'autres de ses commentaires, entre parenthèses, et enfin qu'elle ait un ton nettement différent de celui de Barbin, nous laisse penser que ce commentaire est à placer dans la bouche du narrateur principal.

Souvent, ces amorces d'échange sont moins des commentaires sur le contenu de ce qui vient d'être dit qu'un jeu de moquerie et de critique mi-amusée mi-sérieuse entre Barbin et son ami portant sur leurs défauts respectifs ou sur les divergences de leur mode de travail. Le narrateur principal dit au début de leur conversation, au sujet de la rencontre entre Barbin et le cinéaste :

je m'étais d'abord étonné que Barbin ait seulement pu croiser un homme dont le nom avait déjà pu traverser tant de frontières : « Mais pour qui tu me prends, au juste ? », il avait rétorqué. (CC 13)

Barbin pare l'attaque de son ami, en se moquant de lui à son tour :

Et Fritz Lang aussi avait déjà opéré là, rien ne compte comme cette mémoire des lieux [...] : comme tu aimes à savoir que dans telle rue a vécu Baudelaire, si ça te parle mieux, continuait Barbin ; avec tes idées étroites, il finit. (CC 57)

La situation d'énonciation est enfin rendue concrète par la description de l'endroit où a lieu la conversation entre Barbin et le narrateur principal, un café à la frontière des Deux Sèvres et de la Vendée. Un détail de l'écluse est décrit avec une grande précision :

du café nous surplombions la vieille Sèvre inlassable sous la retenue de l'écluse blanche, dont les bras soulevaient au-dessus de l'eau verte trois larges pelles de métal, une seule immergée servant de débord. (CC 67)

Toutes ces notations, outre qu'elles convoquent en permanence le récit-cadre et la situation d'énonciation qu'il définit, finissent par constituer toute une petite histoire à elles seules. Contrairement à ce que nous lisons dans *Manon Lescaut*, où le récit-cadre nous est donné dans son intégralité au début du récit, dans *Calvaire des chiens*, il est disséminé tout au long du texte : le lecteur, qui collectionne patiemment toutes ces bribes, apprend que Barbin et son ami se connaissent depuis l'école, où ils se faisaient tous les deux remarquer pour leur bonne mémoire, qu'ils ont travaillé tous les deux en intérim dans l'industrie mécanique dans les années soixante-dix, qu'ils se sont perdus de vue ensuite, puis retrouvés, que le narrateur principal est en train d'écrire une thèse, qu'ils ont des conceptions de la création artistique très différentes, etc.

D'une part donc, ce traitement singulier du récit-cadre a pour effet d'empêcher l'illusion de réel. D'autre part il met bien en lumière que l'acte de raconter constitue en lui-même une histoire, ou mieux, est lui-même partie intégrante de l'histoire : « il s'agit d'affirmer que le regard sur le réel que l'œuvre d'art propose *appartient* au réel. »¹²

2.1.2 La structure emboîtée des instances de narration

Cependant, la structure narrative est plus complexe que ne le laisse penser l'analyse du récit-cadre car le récit second de Barbin est loin d'être la relation pure et simple de l'histoire du jeune couple de Ribandon. Il est en réalité l'histoire de la découverte progressive que Barbin fait de l'histoire du jeune couple de Ribandon lors des repérages effectués pour l'écriture du scénario du film. Barbin prend connaissance de l'histoire de Ribandon à travers un grand nombre d'instances médiatrices qui produisent une « cascade » (CC 148) d'instances de narration.

¹² Viart, « 'Théâtre d'images'... », p. 108, souligné dans l'original. Ce parti pris du roman, on peut évidemment le lire comme une critique implicite du paradigme de la narratologie structuraliste, qu'elle hérite des Formalistes Russes, à savoir que dans un texte narratif, on peut distinguer l'*histoire* du *discours* qui la rapporte, ou le 'quoi' du 'comment'.

Barbin n'a jamais directement accès aux événements, il doit les reconstituer lui-même à partir des multiples témoignages qu'il accumule, témoignages qui lui sont souvent eux-mêmes rapportés par l'intermédiaire d'une autre personne, d'un enregistrement, d'un article de journal, ou d'un livre.¹³ L'été qui précède son départ pour Berlin, par exemple, Barbin prend un jeune homme en auto-stop et le dépose près d'un village perdu dans les Cévennes. Ce soir-là, il raconte sa rencontre avec l'auto-stoppeur à un ami, qui lui montre un article de journal sur ce même village cévenol, intitulé « Calvaire des chiens » (CC 15-18). C'est ainsi que Barbin prend connaissance de l'existence de Ribandon. On trouve cet autre exemple de la multiplication des instances de médiation : la jeune fille qui vivait avec Raymond à Ribandon avait connu ce village quelques années plus tôt, pour y être venue avec un ami passer quelques jours. Avant de partir s'y installer avec Raymond, elle lui avait parlé de ce premier séjour, lequel, à son tour, en parle à Monika qui a sa confiance. Elle le répète à Barbin, qui le raconte ensuite au narrateur principal (CC 125-126). En fonction de la longueur de la chaîne des médiations, le jeu des incises devient plus complexe, détaillant toutes les étapes que l'énoncé concerné a connus avant d'être rapporté au narrateur principal :

« Chagrin sans remède », avait-il dit, rapportait Barbin. (CC 128)

Et Andreas continuait pour Barbin, comme il me la répétait, l'histoire de cet homme. (CC 104)

« Comme d'avoir du mal parfois à distinguer sa vie intérieure de celle qu'on vit pour les autres », avait dit Raymond à l'actrice, me répétait-elle, disait Barbin. (CC 139)

Comme pour le cas des incises simples, cette chaîne de médiations et les incises complexes qu'elle engendre empêchent le lecteur de se laisser prendre à l'histoire, parce qu'elles lui rappellent sans cesse que ces paroles ne sont que des paroles rapportées et ne sauraient jamais atteindre l'histoire en tant que telle.

Il découle en outre de la structure emboîtée que chaque personnage est pris dans deux relations, une fois comme *narrataire* d'un autre personnage qui lui raconte son histoire, une fois comme *narrateur* rapportant ce qu'il a vécu lui-même et ce que lui ont raconté d'autres personnages. Ainsi, le *narrateur* principal, qui prend en charge le récit-cadre et rapporte l'ensemble du texte au lecteur, est également le *narrataire* principal du discours de Barbin et représente en quelque sorte la figure du lecteur dans le livre. Barbin est narrateur, parce qu'il rapporte ce qu'il a vécu à Berlin et à Ribandon, mais aussi narrataire,

¹³ Voir V. Hugotte, « 'Des mains mutilés et des vies prises', Sur les romans de François Bon », *Revue des lettres modernes* 1425-1430, Série *Écritures contemporaines* 2 (1999), p. 181.

parce qu'il ne cesse d'écouter les témoignages et commentaires des autres personnages – le cinéaste, Andreas, Étienne Hozier, Raymond, et Monika – tous donc aussi narrateurs. Puisque Raymond ne fait confiance qu'à Monika, c'est à elle seule qu'il raconte la plus grande partie de son histoire, elle est donc son principal narrataire. Raymond est narrateur par rapport à Monika, mais en même temps il est le narrataire de son amie lorsqu'elle lui raconte sa première venue à Ribandon. À mesure que cette chaîne se prolonge des deux côtés, ses contours se font plus vagues : à un bout de la chaîne, Barbin connaît de moins en moins précisément les sources de l'histoire (de la fille de Raymond, par exemple, il n'apprend pas même le nom et les témoignages du fou sont souvent douteux) et à l'autre bout, au-delà du narrateur principal dont l'identité reste très floue, la figure du lecteur implicite reste dans l'indétermination.¹⁴ Ces deux extrémités de la chaîne se rejoignent symboliquement puisque les rumeurs qui courent sur les événements du village et la réception du livre par un public indéterminé renvoient à la même masse anonyme du peuple. C'est n'est donc que grâce à ce plan symbolique que le livre que nous lisons réussit la paradoxale réunion de la « cascade » et du « cercle » dont rêve Barbin : « un livre en cascade, d'une logique insoluble, il faudrait faire un livre comme ça, un livre en cercle. » (CC 148).

En outre, ce n'est pas seulement dans la découverte de l'histoire par Barbin qu'intervient une chaîne de médiation, mais c'est aussi dans le récit qu'il en fait, puisque souvent, au lieu de rapporter directement au narrateur principal son histoire de la découverte successive de l'histoire de Ribandon, il lui raconte comment il l'a racontée à d'autres personnages et notamment à son coéquipier Andreas lors de son retour à Berlin, de manière que son récit porte les traces d'un nombre d'étapes de médiation grandissant. Les incises retracent les narrations multiples des énoncés, qui traversent les différents niveaux narratifs :

« Au début j'amenaient des granulés [...] », disait le chauffeur, comme Barbin, qui me le répétait, l'avait dit à Andreas le soir de son retour à B. (CC 148)

Cependant, étant acquis que cette structure concourt, avec la forme que prend le récit-cadre, à briser l'illusion de réel, il nous faut encore nous interroger sur sa signification profonde dans l'économie du texte. On découvre alors, que l'emploi d'une telle structure narrative emboîtée se justifie par le fait qu'elle ne sépare pas les différents niveaux

¹⁴ Une seule trace dans le texte indique que Barbin envisage une continuation de la chaîne de transmission au-delà du narrateur principal, puisqu'il dit à son ami qu'il peut utiliser le vrai nom de l'actrice (CC 38), ce qui suggère qu'ils ont l'idée que son ami puisse publier le récit de Barbin.

narratifs et crée donc un effet de superposition des différentes voix qui s'apparente très précisément à la manière dont Barbin superpose ces différentes notes au cours de l'élaboration du scénario qu'il transforme de ce fait en un véritable palimpseste. Cette parenté structurelle n'est d'ailleurs pas arbitraire, mais naît d'une profonde continuité entre l'élaboration du scénario et le texte que nous lisons : elle repose sur le fait que le texte que nous lisons est constitué par les conversations entre Barbin et le narrateur principal, représentant donc la fin de la chaîne de transmission amorcée avec le fait divers qui est à l'origine du scénario. Cette continuité invite à rapprocher, d'un côté la méthode d'écriture de Barbin dont nous connaissons pas le résultat, d'autre part le texte que nous lisons, qui est le résultat d'une écriture dont nous ne connaissons pas la méthode. L'histoire de l'écriture du scénario n'est-elle pas l'histoire symbolique de la genèse du livre ?

Durant l'élaboration du scénario, Barbin raconte ou lit à plusieurs reprises le contenu de ses notes, soit à Monika, soit au cinéaste. À l'ébauche de scénario qu'avaient préparé Barbin et Andreas à Berlin, viennent s'ajouter, pendant les repérages à Ribandon, les notes que prend Barbin de ce que lui a été raconté dans la journée, notes qu'il conserve entre les pages d'une vieille édition des contes fantastiques de Hoffmann. Un soir, il donne lecture à Monika de l'ensemble de ses notes. Celle-ci écoute Barbin, répète parfois certaines de ses formules, les complète grâce à ce que lui a confié Raymond et se prend à imaginer certains détails, au point de s'identifier à la jeune fille au sujet de laquelle les informations de Barbin sont si maigres. Monika ne contribue pas seulement à transformer le récit parce qu'elle y ajoute des éléments, mais aussi et surtout parce que son interprétation d'actrice transforme dans l'esprit de Barbin ce qui étaient de simples notes sur le papier en une scène vivante et concrète qu'il tente de fixer à nouveau dans des mots, en enrichissant ses précédentes notes de tous les détails qu'il perçoit grâce à cette interprétation :

Lui avait commencé de lire ces notes ébauchées les mois précédents avec Andreas, traits épais d'où nul monde encore n'émergeait et qu'elle écoutait sans réagir (pourtant, dit Barbin, ça se tenait). Mais il suffisait que peu à peu elle en reprenne quelque détail, s'étonnait Barbin, pour que lui y voie lever des pans entiers d'esquisse : ce don, rare et si physique, qui n'appartient qu'aux acteurs, il insista. (CC 117)

L'interprétation de Monika est l'image même de l'activité du lecteur, puisqu'elle porte à l'extrême ce que toute lecture accomplit de manière modérée : l'*actrice actualise* les mots (les deux termes remontent à la même racine latine, *actor*) qu'elle transforme en ce que Barbin appelle « ce film qu'intérieurement elle voyait peut-être. » (CC 116).

L'actualisation qu'opère la lecture consiste à mettre en relation le code linguistique du texte avec le code général des représentations du monde. Toute lecture suppose également une mise en œuvre de la *situation représentative* du lecteur qui est amené à compléter les renseignements lacunaires du texte en puisant dans sa propre expérience du monde, ce que fait ici Monika lorsqu'elle invente certains fragments de l'histoire de la jeune fille et va jusqu'à dire « je » à sa place (CC 119-124). Le « don » particulier de Monika est qu'elle soit capable de faire ressentir à autrui le 'film intérieur' qu'elle construit.

Barbin quant à lui, parce qu'il note tout ce que Monika lui dit et lui fait ressentir, accumule les notes dans l'édition de Hoffmann, en ajoute certaines en marge de ses anciennes notes et finit par élaborer un véritable *palimpseste* :

Barbin recopiait, par-dessus ses ébauches de B. avec Andreas, par-dessus les mots de Raymond qui les avait déjà recouvertes, ce qu'y ajoutait maintenant l'actrice. (CC 127)

Cette manière laborieuse dont Barbin prend connaissance de l'histoire de Ribandon, *Calvaire des chiens* ne l'envisage cependant pas comme soumise à une limitation accidentelle ou une difficulté particulière, mais bien comme une limitation intrinsèque à toute connaissance du monde. Ce qui s'exprime à travers cette structure, c'est qu'en réalité, toute connaissance du monde est médiatisée par les récits que nous en font les autres, et finalement par ce récit amorphe qu'est l'opinion publique. *Calvaire des chiens* suggère ainsi une profonde analogie entre vivre et écrire, c'est-à-dire entre la manière dont le texte représente une partie limitée, cadrée du réel d'une part et la manière dont tout regard sur le réel n'est qu'un regard particulier, limité et cadré d'autre part. Vivre aussi bien qu'écrire impliquent une mise en forme, une schématisation et une production de sens, bref, la configuration d'une représentation particulière du monde.¹⁵

2.2 CONSTELLATIONS DU RAPPORT ENTRE FICTION ET REALITE

La composition narrative constitue un enjeu central de ce livre, comme le met bien en lumière le fait que tout au long du texte, le personnage principal, Barbin, n'est occupé qu'à

¹⁵ Les trois romans précédents, notamment *Limite* (Paris: Minuit, 1985), mettaient déjà en scène l'interdépendance de l'histoire racontée et de l'histoire de celui qui raconte : leur discours superposait toujours deux temporalités, celle de la situation d'énonciation et celle de l'histoire énoncée, qui progressaient toutes les deux au long du récit pour s'éloigner et se rejoindre tour à tour. Dans *Calvaire des chiens*, cependant, l'interdépendance structurelle de chaque récit avec ceux des autres rend la situation plus complexe. Pour cette double temporalité du récit, temporalité de *l'énonciation* et de *l'énoncé*, voir TR II:115-116.

écrire, raconter, noter, observer. Il réfléchit en outre de manière explicite sur son activité narrative, et notamment sur le rapport qu'entretient son récit fictionnel avec ce qui est pour lui la réalité, à savoir le monde du texte. Le texte propose plusieurs constellations de ce rapport entre fiction et réalité : (1) une constellation *imitative*, selon laquelle la configuration temporelle du récit de Barbin se modèle sur l'expérience temporelle qui a été la sienne lors des repérages à Ribandon; (2) une constellation *transgressive*, dans laquelle l'illusion de réel du texte est créée, paradoxalement, grâce à la transgression explicite des conventions romanesques; (3) une constellation de *renversement*, qui aboutit à ce que la réalité rencontrée par l'équipe de cinéma à Ribandon imite la fiction imaginée par le scénariste, et non l'inverse.

2.2.1 Imitation : la configuration temporelle

Une des caractéristiques les plus frappantes de *Calvaire des chiens* est le mélange des temps et des lieux que Barbin opère sans cesse dans sa conversation avec le narrateur principal, mêlant inextricablement l'histoire de Ribandon, celle des repérages, et celle de l'écriture du scénario à Berlin. Pour ce qui est de la configuration temporelle de son récit, Barbin fait lui-même remarquer, par exemple, qu'il présente les cinq jours de repérages à Ribandon non pas dans l'ordre de leur occurrence, mais selon une configuration qui correspond à sa propre « expérience temporelle fictive » (*TR* II:189), ou, plus précisément, à la forme que prend pour lui, rétrospectivement, cette expérience. Au narrateur principal, il explique :

Je commençais de raconter à Andreas ce premier soir, notre arrivée au village. Et j'avais mêlé, contrairement à l'ordre chronologique simple, ces portraits du fou tel que nous l'avions visité le surlendemain ; et l'inondation, les malades parmi les réfugiés, et l'étrangeté que tout cela m'avais mis dans la tête. [...] Et pourtant la voix d'Étienne Hozier [...] était tellement associée à ces cinq jours de repérage que non, je ne pouvais pas en tenir récit autrement que dans cet emboîtement où de soi-même cela se superposait, dit Barbin, et comme si l'inondation du troisième jour recouvrait et cernait tout le voyage, pareil que le fleuve noyait la basse ville. (*CC* 86-87)

Si *Calvaire des chiens* ne comporte pas le récit des repérages que fait Barbin à Andreas, récit dont il décrit ici le principe de bouleversement de la chronologie, le roman comporte en revanche le récit que Barbin fait au narrateur principal, qui présente le même principe.¹⁶ « L'ordre chronologique simple » des jours à Ribandon est en effet bouleversé,

¹⁶ Le commentaire de Barbin vient lui-même tardivement, puisque le récit des repérages se trouve au deuxième chapitre, soit quarante pages plus haut dans le texte.

puisque Barbin raconte dans une vaste prolepse le troisième jour, qui comporte la rencontre avec Étienne Hozier et l'inondation à Sauveterre-les-Cévennes, avant de raconter leur arrivée à Ribandon, le premier soir. Barbin mêle en outre à ces deux moments une conversation qu'il a eue avec Andreas, à Berlin, à propos des techniques dont les studios de cinéma de Spandau disposent pour faire naître une illusion de réel et au sujet de la force fantastique des contes de Hoffmann.

Barbin justifie la forme de son récit en disant qu'elle correspond à la manière dont les événements se sont mêlés, superposés dans sa mémoire : la forme du récit découle donc d'un souci de fidélité à l'expérience subjective fictive qu'a eue Barbin de ces événements. Puisqu'il se sent contraint de «tenir récit » de cette manière, il reconstitue cette même expérience pour le lecteur, par la superposition qu'opère le texte des différentes journées. Démêler laborieusement la chronologie de l'histoire est peut-être une étape nécessaire à la compréhension du livre, mais l'efficacité du récit repose sur l'impossibilité de le faire tout de suite : c'est précisément parce que le lecteur n'arrive pas, à une première lecture, à reconstituer la chronologie des événements que l'atmosphère de l'inondation et de la pluie du premier jour peut imprégner, dans la lecture réelle comme dans l'expérience fictive de Barbin, le troisième jour, et que la démence traversée d'éclairs de «sagesse paradoxale »¹⁷ que traduisent les paroles du fou peut colorer le séjour entier, alors que l'équipe ne rencontre ce personnage que le troisième jour. *Calvaire des chiens* présente donc une configuration temporelle qui est *mimétique*, non en ce qu'elle représente une réalité objective, mais en ce qu'elle s'efforce d'atteindre l'évocation, dans l'esprit du lecteur, d'une expérience temporelle fictive. Le mode représentatif de *Calvaire des chiens* peut donc être qualifié de «réalisme subjectif ».¹⁸

2.2.2 Transgression : une illusion de réel paradoxale

Une constellation nettement différente du rapport entre fiction et réalité, constellation transgressive et non plus mimétique, se dessine grâce au jeu complexe qu'organise le texte entre, d'une part, la dénonciation explicite des moyens dont dispose la fiction romanesque pour créer l'illusion de réel, et, d'autre part, la possibilité de créer une nouvelle illusion de

¹⁷ Voir sur ce sujet l'article de D. Viart, « Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon », *Uranie* 3 (décembre 1995), p. 139-152.

¹⁸ R. Michel définit ce terme comme un « effort pour présenter au lecteur la réalité fictive à travers l'optique d'un protagoniste », dans « Le réalisme subjectif dans l'*Éducation sentimentale* », *Travail de Flaubert* (Paris: Seuil, « essais », 1983), p. 93.

réel par cette dénonciation même. Ce jeu est rendu possible grâce à la multiplication des niveaux narratifs dans le texte.

Lorsqu'il évoque ses visites aux studios de cinéma de Spandau, Barbin rapproche ce qu'il éprouve à l'observation de la « lente préparation de l'illusion » (CC 59) dans les studios de l'illusion de réel qu'éprouve le spectateur quand il regarde un film. Il suggère ainsi que bien qu'ayant conscience de toutes les « techniques du faux » (CC 58) du cinéma, le spectateur ne peut s'empêcher d'être subjugué par l'illusion de réel produite dans le film à l'aide de ces techniques.¹⁹ Dans un de ces commentaires placés, comme souvent, entre parenthèses, le narrateur principal transpose cette idée du domaine cinématographique dans le domaine littéraire :

(ou comme un livre aussi, où il heurte à la convention de son illusion, pourrait décider d'en exhiber à cru le mécanisme et faire nouvelle illusion à prétendre s'en tenir au deçà). (CC 59)

Le narrateur principal nous dit ici que, lorsqu'un texte rencontre les limites que la convention du vraisemblable nécessaire à la création d'une illusion de réel lui impose, et décide de les dépasser, il peut prendre le parti de dénoncer explicitement l'arbitraire de cette convention et de créer ainsi une illusion de réel d'autant plus puissante qu'il prétend se conformer, non à ce vraisemblable dénoncé comme artificiel, mais à la réalité telle qu'elle serait véritablement intervenue. Paradoxalement, le texte crée donc une nouvelle illusion de réel en revendiquant son caractère invraisemblable.

L'histoire littéraire nous offre un bel exemple de cette stratégie dans *Jacques le fataliste* de Denis Diderot (publié en 1796), roman qui joue avec les conventions du roman d'aventure. Dans le roman d'aventure, les péripéties abondent à outrance sans pour autant provoquer un sentiment d'invraisemblance parce qu'elles sont conformes aux conventions du genre et entrent donc par ce biais, aux yeux du lecteur, dans le registre du vraisemblable. À ce type de vraisemblable, Diderot oppose le vrai, comme dans la scène de la troupe des hommes armés, juste après le récit de la première nuit, passée à l'auberge :

Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître, qu'il y aura une action sanglante, des coups de bâton donnés, des coups de pistolet tirés ; et il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât ; mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques.²⁰

¹⁹ Pour une discussion approfondie des relations que tisse *Calvaire des chiens* entre ces deux modes de représentation que sont le cinéma et la littérature, voir Viart, « Théâtre d'images'... ».

²⁰ D. Diderot, *Œuvres*, A. Billy, éd. (Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1951), p. 484.

La dénonciation de l'illusion de réel au profit d'une prétendue vérité par le narrateur de *Jacques le fataliste* lui permet paradoxalement de doter sa propre histoire d'une capacité à créer une illusion de réel plus grande encore et de s'affranchir du domaine romanesque dénoncé : « Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. » (*ibid.*).

Dans le récit d'un épisode du séjour à Ribandon qu'il fait au narrateur, Barbin use d'une stratégie analogue :

Nous ne venions que pour éprouver la scène de notre petit théâtre, sa solidité sous nos pas, dit Barbin, [...] lorsque le hasard de cette camionnette des gendarmes et le camion-grue appelé pour déblayer le trou avait inséré cette main extérieure que dans un roman on se refuse. (CC 88)

Le fait que l'équipe de cinéma soit présente précisément le jour de cet épisode-clé de l'histoire de Ribandon – la découverte par les gendarmes des centaines de carcasses de chiens entassées dans un aven près du village qui entraîne l'arrestation de Raymond – représente un tel hasard qu'il ne paraît guère vraisemblable de l'introduire dans un roman. On remarque bien la grande différence qui existe entre le vraisemblable du roman d'aventures du début du XVIII^e siècle auquel se réfère *Jacques le fataliste* et le vraisemblable du grand roman moderne du XIX^e siècle qui semble constituer ici le point de repère de Barbin. Ce dernier, d'une part, dénonce donc cette convention qui veut que dans un roman on ne puisse pas introduire de conjonction d'événements trop évidemment motivée par son utilité à la progression de l'histoire. Ce faisant, il place d'autre part son récit, comme l'avait fait le narrateur de *Jacques le fataliste*, au-delà du domaine romanesque, dans le domaine de la vérité, puisqu'il dit se conformer à ce qui s'est réellement passé sans s'occuper de ce qui serait convenable dans un roman. Pour Barbin, bien sûr, il est parfaitement logique de revendiquer la réalité de ce hasard, puisque l'arrivée des gendarmes fait partie du *monde du texte* qui est pour lui le monde réel et s'impose à lui sans qu'il puisse le contrôler. Il commente d'ailleurs l'arbitraire de la date qu'ils ont choisie pour les repérages de la manière suivante :

Les phénomènes réels présentent dans les hasards de la vie un aspect fantastique bien plus extraordinaire que tout ce que l'imagination la plus féconde peut former d'elle. (CC 77)

Cependant, l'analyse de l'épisode des gendarmes ne devient réellement intéressante que lorsqu'on dépasse la perspective de Barbin pour envisager celle de l'auteur du livre lui-

même.²¹ Envisagé à ce niveau-là, ce « hasard » non conforme aux conventions du romanesque représente évidemment non la puissance arbitraire de la réalité, mais l'agencement des événements réglé par l'écrivain. La structure emboîtée du texte permet donc à ce dernier, grâce au commentaire que fait le personnage de Barbin, de rendre acceptable ce hasard, c'est-à-dire de dissimuler le caractère artificiel et quelque peu invraisemblable de cette conjonction d'événements fictifs. La réflexion explicite de Barbin sur les limites de la fiction, qui aurait normalement un effet de distanciation et briserait l'illusion de réel, renforce donc ici en fin de compte l'illusion de réel de la fiction que nous lisons. François Bon évoque ce paradoxe lorsqu'il dit que « la fiction, pour paraître crédible (donc pour être vraiment fiction) doit se présenter comme vraie. »²²

2.2.3 Renversement : la réalité imite la fiction

Ce cas paradoxal d'une illusion de réel reposant sur la transgression des conventions du vraisemblable n'est cependant que l'amorce d'une problématisation plus radicale encore du rapport entre fiction et réalité qui mène à un véritable renversement de leur relation traditionnelle, la réalité finissant par se modeler sur la fiction. Ce renversement s'opère d'une part à travers l'évocation des films du cinéaste exilé, d'autre part par le biais du récit des repérages à Ribandon.

Tandis qu'il dénonce le cinéma ordinaire, qu'il appelle « ce cinéma facilement absorbable où l'illusion du réel voudrait se fonder sur la banalité citée » (CC 30), Barbin admire le travail du cinéaste exilé, dont il relève à plusieurs reprises certaines caractéristiques, parmi lesquelles le rapport particulier qui s'établit dans ses films entre la fiction et le processus de sa fabrication :

Le cinéaste, [...] je l'avais vu qui me photographiait ou me filmait, [...] comme si moi aussi Barbin allais faire partie du spectacle. (CC 88)

Barbin, qui fait partie de l'équipe de tournage, fera donc lui-même partie du film. Lorsqu'il voit le cinéaste filmer Martial Fouquereau, qui s'est spontanément joint à l'équipe, Barbin exprime encore plus clairement cette idée en disant que c'était comme si le cinéaste voulait « mettre dans le film son appareillage même. » (CC 166). Dans le

²¹ *Jacques le fataliste* comporte également une structure narrative emboîtée, mais c'est le narrateur principal, « l'auteur » fictif même, qui se réfère pour la vérité de son histoire à une prétendue réalité hors texte, et non pas un personnage faisant partie intégrante de l'histoire, comme dans *Calvaire des chiens*, qui offre ainsi un niveau de jeu supplémentaire grâce à l'opposition entre fiction fictionnelle (scénario) / réalité fictionnelle (monde du texte) / réalité hors texte.

²² F. Bon, *Parking* (Paris: Minuit, 1996), p. 59.

travail du cinéaste, donc, la séparation entre la fiction et sa fabrication, entre l'histoire et son support, est neutralisée. Or cette analyse des films du cinéaste, films que l'on peut lire comme une image textuelle du livre *Calvaire des chiens*, corrobore ce que l'analyse de la structure narrative nous avait amenés à voir comme central dans ce livre, à savoir que l'acte de raconter une histoire est indissociable de l'histoire elle-même, que le regard porté sur la réalité fait partie de la réalité et que le roman inclut dans son corps même l'histoire de sa genèse.²³

Une deuxième particularité des films du cinéaste touche de plus près encore au renversement du rapport entre fiction et réalité. Barbin observe que

ses films [...] mélangaient ensuite aux scènes tournées, les superposant en fond ou glissant sur elles, ces images de la vie réelle pour rebâtir de l'intérieur son récit de fantôme. (CC 63)

D'après cette citation, ce serait l'emploi d'« images de la vie réelle » qui permettrait au cinéaste la construction d'une fiction, même lorsqu'il s'agit d'un « récit de fantôme ».

Barbin constate aussi un peu plus loin :

Les images qu'avait enregistrées le cinéaste pourraient servir, peut-être, pour ces sortes de glissades qu'il pratiquait, la vie réelle devenant dans le film l'expression d'un rêve dur, et celle qu'on fabrique une existence un temps acceptée. (CC 75)

Dans cette deuxième évocation du travail du cinéaste, le renversement des termes-clé, mis en valeur par le chiasme, ne saurait être plus explicite : la « vie réelle » devient « rêve », tandis que la vie « qu'on fabrique » est acceptée comme « existence » réelle. Cette analyse des films du cinéaste rappelle celle de Gilles Deleuze qui envisage le cinéma comme le seul des arts qui « fait du monde lui-même un irréel ou un récit ».²⁴

Le renversement entre fiction et réalité que Barbin constate dans le travail du cinéaste n'est cependant que la *mise en abyme* de ce qui a lieu dans l'expérience et le travail d'écriture de Barbin, puisqu'au niveau de l'histoire vécue par Barbin et du récit qu'il en fait, les frontières entre fiction et réalité s'effacent de la même manière pour aboutir à un même renversement. Quand Barbin et Andreas se mettent à écrire le scénario, en effet, leur matériau initial est dérisoire : quelques indications vagues de la part du cinéaste, un rêve qu'il leur raconte (CC 20), le fait que le film doit être conçu pour deux acteurs

²³ Voir 2.1.2. – La publication de *Calvaire des chiens* est d'ailleurs contemporaine avec celle de l'essai sur le *Pantagruel* de Rabelais, dans lequel Bon se propose de montrer que ce récit porte en lui-même l'histoire de sa genèse : *La Folie Rabelais* (Paris: Minuit, 1990).

²⁴ G. Deleuze, *Cinéma, tome 1 : l'image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983), p. 84.

particuliers, le souvenir du fait divers du village Ribandon.²⁵ Pendant trois mois, ensuite, Barbin et Andreas se livrent à un « jeu de construction du film » (CC 8), laissent « se dessiner ce film en projet. » (CC 114). Puis le cinéaste, l'actrice Monika et Barbin se rendent au village cévenol pour explorer ce lieu où ils prévoient de tourner le film. La fiction imaginée à Berlin est ainsi confrontée à la réalité de son « décor » (CC 50). Mais tout ce passe comme si, au lieu que l'histoire s'inspire de la réalité, c'était le contraire qui se produisait, et que la fiction déterminait ce que l'équipe trouve à Ribandon. Le premier signe de ce renversement se manifeste par la présence d'une structure symétrique, pour laquelle Barbin emploie l'image de « deux triangles inversés [qui] se font face par la pointe » :

D'un côté B., la ville et le cinéaste, les acteurs ; de l'autre, comme deux triangles inversés se font face par la pointe, tu vois bien, dit Barbin en opposant doigt sur doigt ses deux mains, les Cévennes et les chiens. (CC 8)

Progressivement, les éléments symétriques entre le Berlin de Barbin et la région perdue des Cévennes se multiplient : la petite ville de Sauveterre-en-Cévennes vue du haut d'un viaduc ressemble à la ville de Berlin vue du haut d'une tour (CC 74); les archives de la mairie abandonnée de Ribandon répondent aux archives de guerre que visite Barbin à Berlin (CC 160 et 171); le personnage de Courquin, ancien combattant qui aide Raymond à tuer les chiens, fait écho à un vétéran du Vietnam que Barbin a connu à Berlin (CC 169); l'armée française à Berlin est décrite comme une « une vraie colonie » d'« échaudés » aussi violents et sauvages que les chiens du village (CC 170); les couloirs souterrains par lesquels communiquent les maisons de Ribandon correspondent aux couloirs et escaliers « à trois niveaux sous terre » des studios de cinéma de Spandau (CC 164 et 58); les centaines de chiens de Ribandon renvoient par ailleurs aux centaines de chiens de garde qui surveillent le mur de Berlin (CC 190). Cette symétrie s'observe jusque dans les moindres détails : Martial Fouquereau, l'associé de Raymond à Ribandon, porte « d'épaisses lunettes » qui ressemblent à « deux fonds de bouteille » (CC 89), et Gros Klaus que Barbin et Andreas observent depuis leur appartement, à Berlin, porte des lunettes qui sont comme une « vertigineuse suite de cercles concentriques » (CC 136).

Ce qui ne constitue tout d'abord que des correspondances entre les deux lieux se transforme rapidement, cependant, en un renversement saisissant du rapport entre la fiction du scénario ébauché à Berlin et l'histoire réelle de Ribandon : au lieu que le

²⁵ Le cinéaste, en fait, n'est retenu que par le titre du fait divers, « Calvaire des chiens » – titre de travail du film et titre du livre que nous lisons – mais en ce qui concerne le contenu et la suite du fait divers, le cinéaste « s'en moquait » (CC 18).

scénario s'inspire de l'histoire de Ribandon, la réalité que l'équipe rencontre au village semble s'inspirer du scénario de Barbin. Ce dernier avait inventé, par exemple, la figure d'un fou que devait incarner l'acteur Heerbrand. Or à Ribandon, ils rencontrent le fou Étienne Hozier :

Les mines qu'avait ébauchées l'acteur sans voix précédaient à ce point le fou que c'est l'autre plutôt, Hozier, là où désormais nous marchions, dans le monde des personnages vrais, que j'aurais cru dans un rôle et tout occupé à copier l'acteur. (CC 47)

Pour Barbin, qui dit de leur séjour à Ribandon que « c'était déjà vivre dans un film » (CC 68), Hozier semble imiter l'acteur qui devait interpréter le rôle du fou. Barbin, cependant, se réjouit de cette perméabilité des domaines du réel et de la fiction :

[On] redoute lorsqu'elle vous touche cette frange du livre et de la vie, mais on l'attend aussi comme si le récit ne pouvait pas toucher juste si le réel ne venait ainsi, rétrospectivement, à sa rencontre. (CC 156)

Si la fiction se construit à partir d'éléments réels, et si la réalité prend toutes les apparences de la fiction, on peut se demander quelle est encore la différence qui existe entre ces deux concepts. *Calvaire des chiens* suggère donc non seulement, à travers sa structure narrative, que vivre et écrire sont des activités profondément *analogues*, mais aussi, à travers le renversement qu'il opère entre fiction et réalité, que narrer et vivre sont des activités *inséparables* l'une de l'autre.

CONCLUSION

Le centre autour duquel semble graviter *Calvaire des chiens* se révèle, du moins dans notre perspective, l'exploration des rapports possibles entre la réalité et sa représentation dans une fiction. La structure narrative emboîtée nous rappelle certes l'artificialité du récit, mais elle suggère surtout qu'aucune connaissance de la réalité n'existe en dehors de la représentation que nous nous en faisons à l'aide des récits particuliers et collectifs qui nous parviennent par l'intermédiaires des autres. La perméabilité des concepts de réalité et de fiction est illustrée aussi bien par le jeu avec l'illusion de réel, figure qui elle-même opère un échange de propriétés entre ces deux concepts, que par l'échange de propriétés et la renverse qu'opère le texte dans le rapport entre la fiction du scénario et l'histoire de Ribandon.

Trois ans seulement séparent la publication de *Calvaire des chiens* (1990) de celle de *Temps machine* (1993). Si la question du monde réel et de sa place dans la représentation

ou projection d'un monde dans le texte reste vivante, la situation de départ s'est modifiée de manière importante. Les livres publiés chez Minuit se présentaient comme des fictions et portaient le sous-titre «roman », tandis que les livres que François Bon publie à partir de 1992 chez son nouvel éditeur, Verdier, soit portent le sous-titre «récit », soit ne portent aucune indication de genre. Ainsi, *Temps machine* ne se déclare ni roman ni récit, laissant ouverte la question de son statut. Tandis que *Calvaire des chiens* mettait, pour investir le champ de la représentation, une insistance particulière sur la structure énonciative et le jeu avec les niveaux narratifs, le souci de *Temps machine* est plus directement un souci du travail sur la syntaxe, une réflexion sur les microstructures du texte. Tandis que dans *Calvaire des chiens*, ce sont surtout les récits des autres personnages qui jouent un rôle important dans la construction de représentations mentales ou textuelles, dans *Temps machine*, c'est plus radicalement encore la dynamique du langage comme matériau qui intervient dans la fabrication et la structuration du texte.

3 – TEMPS MACHINE

« On avait quand même le bonheur, ou le malheur,
disons, de connaître l'usine. »
— ouvrier métallurgiste¹

Temps machine réunit six textes narratifs relativement courts (de dix à vingt-cinq pages), écrits à peu près à la même époque (1991-1992) et qui évoquent les lieux, les machines et les gestes de l'univers des usines qui, dans l'ère post-industrielle, est en train de disparaître. Avec lui disparaît certes une forme d'exploitation particulièrement violente, mais aussi la fierté d'un savoir-faire et la beauté des machines. Ces textes, dont la thématique renoue donc avec l'univers du premier roman de François Bon, *Sortie d'usine* (1982), n'étaient pas, à l'origine, conçus pour une publication en volume.² Sur leur genèse, François Bon dit :

Je n'avais pas l'intention d'écrire à nouveau sur cet univers de l'usine... Mais j'avais toujours ces rêves, des souvenirs occultés ; à quatre reprises, il m'est revenu des écrits là-dessus. [...]. Les six chapitres du bouquin sont nés comme cela, en une nuit chacun. Je n'avais pas l'intention de les réunir dans un livre, jusqu'au jour où je me suis rendu compte qu'il fallait passer au stade supérieur. Là c'était tout un travail de mémoire personnelle. Là-dessus, sur ce sujet, tout discours est disloqué. Ne restent que quelques images...³

Malgré leur objet commun, le monde des usines, malgré la circulation entre les textes de nombreux éléments d'ordre sémantique et malgré leur réunion dans un même livre, les six textes conservent une certaine autonomie les uns par rapport aux autres : chacun répond à une stratégie de cohérence distincte, a une approche nettement différente de l'univers de l'usine. Lire un chapitre donné, c'est donc le considérer à la fois comme unité autonome et comme élément qui dépend de la signification de l'ensemble du livre, ensemble qui

¹ Cité dans Pierre Bourdieu *et al.*, *La Misère du monde* (Paris: Seuil, 1993).

² Trois d'entre eux ont fait d'ailleurs l'objet d'une publication séparée en revue.

³ « L'écriture au corps à corps », Entretien réalisé par Th. Guichard, *Le Matricule des Anges* 3 (avril-mai 1993), p. 2.

n'acquiert pourtant sa signification que par la mise en relation de ses parties. Aussi la lecture oscillera-t-elle en permanence entre la considération de l'ensemble et l'examen séparé des différents chapitres. Notre exposé s'attachera plus particulièrement au chapitre cinq, « Retour usine », sans pour autant perdre de vue l'ensemble du livre.

Ce qui pour nous constitue le fait majeur de *Temps machine*, c'est le rapport particulier que ce texte instaure entre l'écriture et son objet. Le texte parle certes du monde de l'usine, mais son point de départ n'est pas l'usine en tant que telle, mais les souvenirs qui restent, pour François Bon, associés à cette époque où il travaillait à l'usine et constituent pour lui une « immense réserve plastique d'images » (*TM*, quatrième de couverture), images de lieux, de machines et de gens croisés. Par le travail de mémoire et de mise en forme qu'implique leur introduction dans l'espace public d'un livre, ces souvenirs personnels acquièrent une portée plus générale et permettent ainsi d'« inscrire pour mémoire » (*TM* 74) ce monde du travail mécanique avant qu'il ne disparaisse.

Notre hypothèse de départ sera que la spécificité du rapport de représentation, dans *Temps machine*, repose sur le fait que les lois de l'écriture du texte sont dérivées des lois qui commandent son univers de référence.⁴ Dans un premier temps, nous verrons comment le texte établit un rapport d'équivalence entre l'usine et le texte, entre l'activité de fabrication mécanique et l'activité d'écrire, qui ont surtout pour points communs un haut degré d'élaboration et de façonnage et une ambiguïté profonde entre autonomie et hétéronomie par rapport au monde extérieur. Dans un deuxième temps, nous verrons comment les traits formels de l'écriture sont dérivés d'une analyse de l'usine qui souligne avant tout l'aliénation qu'elle produit, le bruit assourdissant qui y règne et la violence qu'elle fait aux matériaux et aux hommes. La mise en évidence de cette deuxième thèse nécessitera une lecture précise de la violence faite à la langue, notamment au niveau de sa syntaxe et de sa structure phonique et rythmique. Dans un dernier temps, nous montrerons un troisième rapport que le texte instaure entre l'écriture et son objet en exploitant cette fois de la manière la plus concrète les propriétés matérielles du nom de l'usine Bosch, qui fonctionne comme *générateur* dans un des chapitres du texte.

⁴ Voir introduction, 1.3.5.

3.1 L'USINE ET/EST L'ECRITURE

Dans *Temps machine*, l'usine devient une métaphore de l'écriture. En effet, est à l'œuvre dans l'ensemble des textes de *Temps machine* un rapport métaphorique qui implique un transfert sémantique entre l'isotopie de l'usine et celle de l'écriture. Dans un premier temps, nous montrerons comment le texte établit une équivalence entre l'usine et le texte. Dans un deuxième temps, nous examinerons la manière dont l'usine est décrite dans le texte afin d'établir de quelle signification la notion d'écriture se voit dotée grâce au transfert sémantique opéré.

3.1.1 Mise en place de l'équivalence usine - texte

Le transfert sémantique entre l'usine et l'écriture est facilité par leur rapprochement et leur mise en équivalence de plusieurs manières. On trouve, d'une part, l'assimilation explicite de l'usine à la littérature : « Le grand poème lyrique qu'était tout ceci, poème en acte et son équivalent de création d'images » (*TM* 78). On remarque, de plus, que pour le narrateur, l'écriture sur le clavier de l'ordinateur reste pour toujours associée aux ordinateurs de contrôle utilisés pour manipuler les énormes machines dans l'usine :

De Chicago en tout cas rien d'autre qui reste que les premières manipulations sur clavier pour commander au transpercement de l'acier et ceux qui dix ans plus tard s'étonnaient du goût pris pour ces petites machines à écrire sur écran, la même sensation à chaque touche enfoncée de tonnes de métal en mouvement et d'un feu à tout casser, c'était rentré et réflexe. (*TM* 33)

Cette image donne à l'acte d'écriture sur ordinateur une force et une gravité inouïes. Et si l'ordinateur sur lequel on écrit rappelle les machines de l'usine, quoi de moins étonnant que la présence de quelques outils de l'époque sur le bureau du narrateur ?

Fétichisme dix ans après pire que de nos outils à écrire des jouets apprivoisés de l'usine, quelque tournevis et le fer à souder encore réparé de chatterton bleu, le même promené là-bas et là-bas, le marteau aussi marqué Sciaky on l'a gardé et la petite pince à dénuder, tout cela défalqué du compte au départ, dix ans après donc présents encore sur cette table à écrire comme s'ils avaient à y faire. (*TM* 37)

Outre cette mise en équivalence explicite, les deux champs sont mis en relation de manière implicite : dans « Fantômes » par exemple, les champs sémantiques de l'élaboration d'un livre et de la fabrication d'une voiture se recoupent : « construction », « suite organisée », (*TM* 9-10), séances de dessin industriel à « composer sur épure » (*TM* 18), « fabrication » (*TM* 21), « le train à rouleaux [...] compliqué comme pour

l'impression plus noble d'un journal. » (TM 42). « Retour usine » suggère la superposition de l'univers de l'action qu'est l'usine et de l'univers de la pensée, puisque « le quartier même des fabriques (Feuerbach) avait un nom de philosophe. » (TM 79). Enfin, dans ce même chapitre, sont mis en équivalence par le rôle du chiffre cinq,⁵ plusieurs mots-clé qui comportent tous cinq lettres : « usine » - « ville » - « monde » - « texte » - « livre ».

3.1.2 L'analyse de l'usine et le sens de la mise en équivalence

L'usine est tout d'abord décrite comme un univers clos qui exclut tout ce qui n'est pas directement utile à son fonctionnement, par la force des lois de l'économie et de la productivité : « Qu'une usine est une ville ramassée sur elle-même et qui aurait rejeté tout ce qui ne sert qu'à ce seul rapport des hommes à leurs mains. » (TM 68).⁶

La clôture de l'usine implique aussi que même les outils et les machines nécessaires à la fabrication sont des produits de l'usine elle-même : « de voir sur les calculateurs et les minces robots sous les chariots le même nom encore que sur les boules grises finies, le même nom sur les réfrigérateurs dans les recoins près des machines » (TM 72-73), « Machine ici construite unique au monde disaient-ils et fiers » (TM 73), ou encore, dans le dernier chapitre :

et ces trains minéraux [...], qu'il fallait guider à distance en actionnant [...] de grands leviers de fer, tournant des roues de fonte elles-mêmes le produit de cette fusion organisée jusqu'à ces tout petits rouages (TM 95)

L'usine est donc décrite, à plusieurs reprises, comme « autopoïétique », c'est-à-dire qu'elle produit elle-même les éléments nécessaires à son fonctionnement, qu'elle se maintient elle-même en reproduisant sa structure.⁷ Cette autonomie de l'usine est renforcée par la séparation symbolique que le texte établit entre l'usine et le dehors :

Panneau à l'entrée de l'usine avec un appareil-photo barré de rouge : rien ne doit parvenir d'ici au monde en bascule [...], et rien des bascules des hommes n'influer donc le mouvement neutre du travail. (TM 75)

⁵ Voir plus loin, 3.3.2.

⁶ Une idée analogue régit la vision de Berlin dans *Calvaire des chiens*, où le mur, séparation entre la ville et le monde, produit aussi une unité et une cohérence plus grande à son intérieur.

⁷ Du grec *autós*, « soi-même » et *poiéîn*, « produire ». À l'origine un terme de biologie qui décrit des systèmes vivants qui reproduisent les éléments constitutifs de leur propre organisme, l'idée de l'autopoïésis a ensuite été développé par le « constructivisme radical », qui propose une épistémologie kantienne radicalisée dont il explore les conséquences pour la communication linguistique et pour la théorie de l'interprétation du texte littéraire. Voir E. v. Glaserfeld, *Radical Constructivism* (London: Falmer, 1995) et G. Rusch, « Autopoiesis, Literatur, Wissenschaft », *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Vol. 1, S. J. Schmidt, éd. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), pp. 374-400.

La même clôture caractérise les produits de l'usine, puisque les alternateurs fabriqués à l'usine Bosch sont décrits comme des « boules grises hermétiquement closes » (*TM 91*). De plus, le texte souligne le haut degré d'élaboration des alternateurs. Dans « Retour usine », les « boules grises » sont décrites comme « lourdes d'usinage, d'enroulements, de matières et de diodes, de rivets, vis. » (*TM 91*). Leur fabrication demande donc un important travail d'assemblage qui unit par un lien très dense des éléments très divers. Toutes les parties qui s'y assemblent sont elles-mêmes déjà des structures complexes, usinées, travaillées et leur matériau et leur forme sont déterminés par la fonction qu'ils ont dans l'ensemble de l'alternateur. Le positionnement du roulement de fil de cuivre sur le rotor est décrit comme un « tissage textile » (*TM 87*), où l'on retrouve l'étymologie de « texte ».⁸ Le moteur lui-même, dans le fonctionnement duquel l'alternateur joue un rôle important, est conçu comme un ensemble clos, qui, une fois en marche, produit lui-même l'énergie nécessaire à son fonctionnement : « ce système en bloc carter fondu et cylindres usinés puisqu'il fallait allumer électriquement le mélange et extraire du moteur même l'étincelle nécessaire à son mouvement. » (*TM 76*).

Par contraste avec la description de leur clôture, l'usine et la fabrication des alternateurs sont aussi décrites comme hétéronomes, mises en rapport avec ce qui les précède et avec ce qui les suit. En amont de la fabrication des alternateurs est décrite la fabrication des bandes de métal dans les fonderies : « la matière première c'est déjà l'effort d'une autre usine et d'autres hommes » (*TM 68*). En aval sont évoquées la place des alternateurs dans l'assemblage des voitures et leur fonction, ainsi que l'existence d'un réseau mondial de distribution des produits de l'usine : « La firme distribuait des brochures avec ses implantations à l'étranger et où vous cherchiez des usines ce n'étaient [...] que des bureaux de distribution et vente. » (*TM 74*). L'ensemble est présenté comme un système cyclique, puisque les alternateurs usés reviennent à la fonderie pour redevenir de nouvelles pièces : « La boule grise reviendra un jour là-bas en fonderie finir, d'où on envoie sur de longs plateaux les rouleaux inanimés mis en perce. » (*TM 69*). La fabrication des alternateurs n'est donc qu'une petite étape, qui ne prend son sens et son utilité que dans le vaste ensemble que recouvre la production de la matière première et l'assemblage, la vente, l'emploi de la voiture et l'éventuelle récupération des matières premières.

⁸ Lat. *textus*, 'enchaînement d'un récit, texte', propr. 'tissu, trame', de *texere* 'tisser'. (Petit Robert).

Le chapitre «Fantômes » propose un autre exemple de la mise en équivalence entre texte et usine, puisque dans ce chapitre, la construction des automobiles sur le train d'assemblage, décrite comme ressemblant à la construction d'un « bateau sur cale » (TM 9), suggère un rapprochement avec l'écriture: sur un train d'assemblage, la voiture n'est pas assemblée de manière linéaire, mais simultanément de tous les côtés. Ceci suggère que dans le texte littéraire, tout se tient, que chaque mot est non seulement déterminé par sa place dans la chaîne linéaire de la phrase, mais surdéterminé dans l'ensemble du texte par les relations multiples – de nature syntaxique, sémantique, sonore, graphique, et rythmique – qu'il entretient avec les autres mots. L'image du train d'assemblage correspond à celle que Bon décèle dans les *Chants de Maldoror* de Lautréamont, où la composition du récit est comparée à la lente apparition d'une photographie dans le bain révélateur.⁹

L'équivalence de l'usine et du texte dans *Temps machine* suggère donc que le texte littéraire possède la même ambiguïté que l'usine entre, d'une part, clôture et autonomie et, d'autre part, son inscription inévitable non seulement dans un amont (le langage) et un aval (la lecture), mais aussi dans un échange économique. Ceci rejoint directement nos réflexions sur la coexistence, dans les textes de François Bon, des fonctions référentielle et poétique du texte, qui, tout en étant ouvert au monde et à d'autres textes, détermine lui-même, par un travail sur la forme qui lui confère une nécessité interne, la place et la nature de tous les éléments qui le constituent. D'autre part, les mots du texte ne sont pas seulement mis en relation au plan linéaire de la phrase, mais ils tissent dans toute la page un vaste et dense réseau. Le texte nous donne donc l'image d'une écriture possédant une énorme puissance, un grand pouvoir de transformation, et une importante capacité à créer une densité et une cohérence.

3.2 L'ECRITURE DE L'USINE DEVIENT « L'USINE COMME ECRITURE »

Nous avons jusqu'à présent examiné la manière dont le texte transfère des sèmes de l'usine à l'écriture, établissant par là le texte comme le lieu où coexistent paradoxalement clôture et ouverture, autonomie et hétéronomie. Ce transfert sémantique prépare une mise

⁹ C'est ainsi que Bon interprète le début du chant III et de la scène du bordel dans les *Chants de Maldoror* : « Par contre, dans Lautréamont, tout un récit qui se base sur le principe, énoncé comme métaphore, de la photographie qui apparaît dans le bain de révélateur, l'idée explicite, sur dix pages du Maldoror, que la narration n'est pas linéaire mais lève comme ça, d'abord indistincte puis précise, d'une surface. » (*Gillet* II§46)

en équivalence plus radicale : *Temps machine* ne se contente pas d'imiter les bruits de l'usine par les bruits de la langue, c'est-à-dire de remotiver les sons de la langue dans le but de mimer l'objet décrit, mais tente d'instaurer une analogie entre le fonctionnement interne du monde de l'usine et le fonctionnement interne du texte. L'organisation de ce dernier repose en effet sur une analyse en profondeur des mécanismes et lois de l'usine qui dictent sa forme à l'écriture. Les trois aspects majeurs de l'usine qui ressortent d'une telle analyse sont le bruit qui y règne, la violence qu'elle exerce sur les choses et l'aliénation des êtres qu'elle produit. Chacun de ces aspects, transposé dans le domaine de l'écriture, justifie un grand nombre de faits stylistiques de l'écriture de notre texte.

Le projet de *Temps machine* reprend explicitement celui qui animait déjà *Sortie d'usine* et qu'emblématisait la formule « la renverse enfin qui basculait l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture ». ¹⁰ Dans *Sortie d'usine*, cette formule nous dévoilait l'existence d'un rapport précis entre l'évocation des corps mutilés des ouvriers et la troncation de la phrase. ¹¹ Dans *Temps machine*, on peut lire à ce sujet, au centre précis du texte numéro cinq, un paragraphe essentiel :

Ce que les presses camouflent sous leurs capots antibruit éclate lorsqu'on approche des hublots orangés, on n'aperçoit du poinçon que le retrait, l'étoile qui demeure et la bande qu'on sectionne dans l'acier plus épais que le pouce : *ce qu'il faudrait aussi faire des mots destinés à le dire*. La livraison faite ensuite de l'acier terne aux soixante-dix outils de fraisage pilotés par calculateurs numériques. *Et d'où il faudrait tirer la syntaxe qui tienne ceci à bout de bras*, la bascule et l'arrachement, la brillance des surfaces et l'agression des outils à plaquettes de tungstène, les élévations et rotations dans le jet blanc de laitance pour le refroidissement de la coupe, et le bleuté des copeaux qui tombent en spirale. (TM 78-79, je souligne) ¹²

3.2.1 L'aliénation que produit l'usine

Le premier aspect de l'analyse de l'usine que propose le texte est l'aliénation qu'elle produit. Le petit texte en quatrième de couverture indique la manière dont le narrateur était à l'époque pris dans le processus d'aliénation créé par l'usine :

¹⁰ *Sortie d'usine* (Paris: Minuit, 1982), p. 164.

¹¹ « La phrase, elle-même mutilée, exhibait les brisures à la semblance de celle des corps et des cœurs », écrit D.Viart à propos de *Sortie d'usine*, dans son article « Incrire pour mémoire : *Temps machine* », *Scherzo 7* (printemps 1999), p. 45.

¹² Est-ce un hasard que la carton de couverture qui renferme le livre dans lequel nous lisons cette phrase soit justement d'une couleur orangé, qui hésite entre le jaune et l'orange, comme tous les textes publiés chez Verdier ? Ouvrir le livre, c'est comme s'approcher des hublots de la presse de mille tonnes, c'est faire éclater le bruit immense du texte.

Cela traversé autrefois la tête trop raide pour s'en dégager par une vue générale : obligeant à procéder par ces éclats arrachés, ces visages qui restent, et la mémoire plus précise des machines.

Le narrateur présente sa situation à l'époque où il travaillait dans les usines comme celle d'un homme auquel faisait défaut une vision globale de sa situation, manque d'alors qui reste encore pour le présent de l'écriture un obstacle et dont découle directement cette forme en « éclats » du texte. Pour l'écrivain en effet, acquérir une vision globale de sa situation nécessite, selon l'analyse de Bergounioux, de pouvoir prendre une certaine distance par rapport à son objet de représentation.¹³

Dans son analyse de *Prison*, livre qui réunit les textes écrits par un groupe de détenus à l'occasion d'un atelier d'écriture animé par François Bon,¹⁴ Élodie Hernandez constate que les détenus n'utilisent que très rarement la première personne pour se désigner eux-mêmes.¹⁵ Elle interprète la situation de détention comme une situation dans laquelle les détenus se trouvent en manque d'autonomie par rapport au monde parce qu'ils vivent une marginalisation et une dévalorisation systématiques qui leur interdit toute prise de distance par rapport au monde qui les entoure. Selon Hernandez, il leur serait cependant nécessaire de recouvrer une telle distanciation pour se constituer à nouveau comme sujet à part entière. On voit donc que la manière dont le sujet envisage son statut transparaît dans la grammaire même. François Bon semble d'ailleurs avoir été beaucoup impressionné par la phrase d'un détenu dans laquelle le sujet se trouvait rejeté tout à la fin de la phrase : « Le refus est venu très tôt pour moi. »¹⁶

Dans *Temps machine*, on constate un phénomène similaire. Comme la prison, l'usine est analysée comme un lieu d'aliénation et dans quatre des six chapitres, le pronom personnel de première personne n'est utilisé qu'exceptionnellement pour désigner le sujet d'énonciation du texte. Dans « Fantômes », le pronom « je » est systématiquement évincé au profit de « nous », « vous » et de l'impersonnel « on ». Les seules fois où il est utilisé pour désigner le sujet d'énonciation, le pronom « je » se trouve dans un passage entre parenthèses. Ce phénomène signale sur le plan symbolique que la référence au sujet

¹³ Voir introduction 1.2.1.

¹⁴ F. Bon, *Prison* (Lagrasse: Verdier, 1997).

¹⁵ E. Hernandez, *Énonciation et responsabilité dans Prison de François Bon*, maîtrise de Lettres modernes, (Université de Nice Sophia-Antipolis, 1999), pp. 64-68.

¹⁶ *Prison*, p. 17.

d'énonciation est repoussée hors du corps même du texte, sans qu'elle s'en absente pourtant entièrement.¹⁷

Par contraste, il ressort que deux chapitres du livre ne présentent pas cette même impossibilité de dire « je ». Dans « Machines », où « je » et « on » se donnent librement le relais, l'emploi du pronom « je » est rendu possible par le rôle central des machines qui constituent, aux yeux du narrateur, des repères pour la mémoire, puisqu'il parle de la « mémoire plus précise des machines » (*TM*, quatrième de couverture). Dans « Maison Bon » la raison pour laquelle, cette fois, le « je » peut apparaître plus facilement, est que l'univers mécanique décrit n'est plus celui de l'usine mais celui de l'atelier et du garage familiaux qui ne sont associés pour le narrateur à aucun processus d'aliénation mais sont au contraire imprègnés de toute la nostalgie de l'enfance.¹⁸

3.2.2 Le bruit de l'usine comme origine de l'écriture

Dans *Sortie d'usine*, le bruit qui règne à l'usine était une de ses caractéristiques essentielles, comme on peut le voir dans l'impressionnante scène du « Passage », ce rituel pour les ouvriers morts à l'usine qui « était par règle la fête extrême du bruit » et où « c'était la structure même de l'usine qui semblait gueuler ».¹⁹ Dans *Temps machine*, le bruit est associé au champ sémantique de l'origine : « En bout de ligne et à l'origine de tout, la grande presse de mille tonnes et son vacarme *principal*. » (*TM* 69, je souligne). Comment le bruit étourdissant de l'usine qui étouffe la voix peut-il être l'image de l'origine de l'écriture, autrement dit, comment ce lieu qui domine le sujet peut-il être le lieu où une écriture prend sa source ?

On se souvient que chez Mallarmé, dont la poésie est hantée par la question de l'origine, le battement de l'éventail est une des images du « rythme essentiel » qui est à

¹⁷ D'autres exemples page 24, 43, 47, 51, 99. On se rappelle, par exemple, de la fonction analogue des parenthèses dans *Calvaire des chiens* ; voir plus haut 2.1.1.

¹⁸ Sur cette question, il est intéressant de mettre le chapitre « Maison Bon » en rapport avec un texte récent de Bon, *Mécanique* (Lagrasse: Verdier, 2002). « Maison Bon » peut être considéré comme un avant-texte de *Mécanique*, parce qu'il approche du même univers de l'enfance et de la famille. Dans *Mécanique*, dont le caractère (auto-)biographique est assumé par Bon – dans « Je n'ai pas d'autre peau... », *Magazine littéraire* 409 (mai 2002), p. 33 – et dont l'écriture a été déclenchée par la mort du père, le pronom « je » pour désigner le sujet de l'énonciation est utilisé abandonnement (164 fois sur 124 pages). La possibilité de l'écriture ouvertement autobiographique reste, pour Bon, liée à une « injonction » qui vient du choc de la mort d'un proche.

¹⁹ *Sortie d'usine*, pp. 80 et 81.

l'origine de la poésie.²⁰ Le poème «Éventail (de Madame Mallarmé) » nous propose le récit symbolique de sa propre naissance à partir d'un «battement », d'un pur mouvement :

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux (vers 1-4)²¹

L'ouverture et le battement de l'éventail font apparaître, écrit sur les plis de l'éventail, le texte du poème «Éventail » lui-même. Mais le syntagme « futur vers » suggère que ce battement est également à l'origine de la poésie pure à venir. Pour qu'il y ait un poème, la conjonction de deux éléments est nécessaire : un support matériel (l'éventail, représentant la page blanche sur laquelle est écrit le poème), et un « battement », c'est-à-dire un mouvement, un « rythme essentiel ». Si pour Mallarmé il y a vers dès que rythme, et s'il est vrai qu'il y a rythme dès que différence, puisqu'il ne peut pas y avoir de rythme du même au même, alors la poésie a besoin de la différence pour se générer. Or, le premier élément créateur de différence sur la page blanche, ce sont les marques noires des lettres et des mots : pour Mallarmé, le contraste entre les marques noires et la page blanche constitue le rythme essentiel de la poésie.

Dans *Temps machine*, l'écriture se modèle sur l'usine, non pas quant à son aspect extérieur, mais quant à ses lois profondes, son essence. Le bruit de l'usine, le « vacarme principal » de la presse, y est analysé comme ce « rythme essentiel » dont parlait Mallarmé et devient donc l'origine paradoxale de l'écriture. On comprend également que l'écriture qui a son origine dans un lieu comme l'usine, qui domine le sujet, ne saurait être envisagée comme l'expression d'une subjectivité.

La transposition de deux images de la création artistique du domaine esthétique dans le domaine de l'usine – le train d'assemblage comme image de la narration et le bruit comme origine de l'écriture – est le signe d'une volonté de la part de François Bon de conférer une valeur esthétique à l'usine, ce qui montre qu'il y a non seulement un transfert de sèmes de l'usine à l'écriture, mais un véritable échange de sèmes entre ces deux domaines en apparence si opposés.

²⁰ Mallarmé, Lettre du 27 juin 1884, *Correspondance* (Paris: Gallimard, « folio », 1998), p. 572.

²¹ Mallarmé, « Éventail (de Madame Mallarmé) » *Poésies* (1894), B. Marchal, éd. (Paris: Gallimard, « poésie », 1992), p. 59.

3.2.3 La violence de l'usine devient violence faite à la phrase

La violence de l'usine se dirige autant contre le métal qui y est façonné que contre les hommes qui y travaillent. L'usine fait d'abord violence aux hommes en ce qu'elle les entoure de forces qui leur résistent ou les menacent : l'usine est décrite comme un lieu où les hommes sont « enserrés par milliers entre feu et rails, grondement et laminoirs » (*TM* 68) et où les presses, perceuses, laminoirs, fraiseuses et scies ne travaillent pas seulement avec force le métal, mais menacent encore par leur puissance aveugle de mutiler ou de tuer les hommes qui les manipulent. Le texte évoque la « mutilation physique » : « les doigts qui manquaient, les bras coupés au poignet » (*TM* 94). Physiquement aussi bien que moralement, l'usine fait donc violence aux hommes.

Par conséquent, la notion de style, dont l'étymologie indique bien ce qu'elle doit historiquement à ce délicat instrument d'écriture qu'est le stylet (lat. *stilus*), prend ici, au contraire, comme image ou modèle le « poinçon » (*TM* 78) qui arrache avec toute la violence d'une presse de mille tonnes un morceau en forme d'étoile au métal épais et résistant. L'écriture, pour dire cette violence faite au métal, fera une violence analogue aux mots :

La revanche qu'on voulait de mots et d'une langue qui ressemble à tout ça, les bruits, le fer et l'endurcissement même, un travail de maintenant fort comme nos machines. (*TM* 94)

Il convient alors de se demander de quelle manière le texte fait violence à la langue et en quoi cette violence est analogue à celle que la machine fait au métal et que l'usine exerce sur l'homme. La violence faite à la langue est avant tout une violence faite à la syntaxe. Jan Baetens constate que « la première chose qui frappe dans les textes de François Bon est le travail sur la syntaxe », ²² ce qui est particulièrement vrai à propos de *Temps machine*. Plus qu'aucun autre texte depuis *Sortie d'usine*, *Temps machine* fait violence à la syntaxe, par dislocation, extraction, zeugme, cataphore, asyndète, ellipse, élision du verbe, omission de la principale pour ne laisser que la subordonnée, libertés de ponctuation, emploi de constructions qui demandent une réanalyse : le texte ne se conforme pas aux règles grammaticales en vigueur telles qu'elles se trouvent codifiées

²² J. Baetens, « Mot : travail, adjectif : bon, Notes sur le style de *Temps machine* », *Esperienze Letterarie* (Rome) 21.1 (janvier-mars 1996), p. 30.

dans une grammaire officielle.²³ Cette violence faite à la langue crée une résistance à la simple compréhension des phrases qui empêche leur traduction automatique en propositions porteuses de sens.

(1) *Phrases relatives seules*

La multiplication des phrases relatives sans principale est un des faits stylistiques les plus frappants de l'écriture de François Bon dans *Temps machine*. Le procédé fréquemment employé en début de paragraphe, le pronom relatif fonctionnant comme une anaphore qui crée une certaine cohérence entre les paragraphes :

Qu'un premier enfant était né l'an d'après (TM 55)

Que l'usine est une ville ramassée sur elle-même (TM 68)

Ce procédé a deux effets : le lecteur, d'une part, ne sait pas dans quel sens interpréter la relative puisqu'il ignore l'attitude de l'énonciateur par rapport à son énoncé. Le lecteur ne sait jamais si l'énonciateur « dénonce que... », « constate que... », ou « admire que... ». D'autre part, l'élosion de la principale attire presque brutalement l'attention du lecteur sur l'incomplétude du texte, mettant en lumière que même si ces principales nous étaient données, toutes les informations nécessaires à la compréhension du texte dans sa totalité ne pourraient jamais être données par le texte lui-même.

(2) *Dislocations*

Un phénomène est particulièrement fréquent, que nous appellerons ici « dislocation », dans le double sens d'un déplacement anormal et d'une disjonction violente. Parfois, il s'agit simplement d'une phrase prépositionnelle temporelle qui est insérée entre le sujet et le verbe de la phrase, avec un effet de rupture plutôt faible : « les Normands *après le repas* jouaient aux dominos » (TM 31), « ceux qui *dix ans plus tard* s'étonnaient » (TM 33), « ce n'était pas *en ces temps* un pays très touristique » (TM 35).²⁴

Cet effet de rupture est plus fort lorsqu'il s'agit d'un groupe nominal (GN) séparé de son complément du nom par un mot – verbe, adjectif ou adverbe – qui aurait

²³ La norme grammaticale est ici convoquée pour la simple convenance de la description intelligible des faits stylistiques. La conception du style comme écart par rapport à la norme, telle qu'on la trouve chez Bailly ou Jean Cohen est critiquée par G. Genette, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, (Paris: Seuil, « poétique », 1969), pp. 123-153 ; on trouve une synthèse sur la question dans A. Compagnon, *Le démon de la théorie* (Paris: Seuil, 1998), pp. 194-198. Les périphrases données parfois ne veulent pas naturaliser le texte, lui enlever sa spécificité, mais au contraire la mettre en valeur.

²⁴ C'est moi qui souligne, ainsi que dans les exemples suivants.

normalement trouvé sa place après le GN étendu : « carcasses à assembler d'automobiles » (TM 9), « le disque hurlant d'amiante » (TM 44), « un film américain d'épouvante » (TM 43), « roulement au fond des bruits » (TM 67). Ce procédé, tout en pratiquant une rupture, renouvelle le lien entre les éléments du GN étendu, en l'arrachant à l'automatisme, en le rendant de nouveau perceptible. Ce procédé produit donc aussi un effet de désautomatisation.

Un effet identique de désautomatisation est produit par la séparation des deux éléments formant une « collocation », dans le sens d'une « affinité sélective » entre deux termes (GMF 123). La forme verbale « dit » sépare les deux termes de la collocation, comme dans les exemples suivants : « le moteur dit à explosion » (TM 76), « l'alternateur dit compact » (TM 85), « les légendes du sable dit mouvant » (TM 93).

D'autres dislocation prennent des formes diverses : « (l'illusion d'en avoir fini et pour toujours de ce sentiment d'une histoire personnelle) » (TM 39), « quand les machines pour imiter l'homme se mettent à regarder » (TM 71), « ce gars qu'ébloui par le soleil j'ai embouti l'autre dimanche » (TM 77), « et ce n'étaient pas les langues non plus des consommateurs principaux » (TM 85), « de la marque aux cinq lettres la langue servait » (TM 85).

(3) Réanalyse

L'un des procédés qui entraînent une résistance particulièrement forte à la compréhension de la phrase est la *réanalyse* syntaxique ou même la double analyse syntaxique simultanée qu'exigent certaines phrases.²⁵ Jan Baetens décrit l'effet de la réanalyse dans *Temps machine* dans les termes suivants : « François Bon [...] arrive à rendre de nouveau très sensibles l'écoulement du temps et l'organisation toute graduelle qui s'opèrent à l'intérieur et tout au long de l'unité phrastique. »²⁶ Le phénomène de la *réanalyse* repose sur la linéarité de la langue : le lecteur ne reçoit que progressivement les informations qui lui permettent de construire une représentation de la structure syntaxique de la phrase et il émet à tout moment des hypothèses sur la façon dont la phrase va se poursuivre. Dans le cas de la réanalyse, le début de la phrase laisse attendre une certaine structure, mais la suite de la phrase rompt avec cette structure, parce qu'un élément donné, dit « critique »,

²⁵ Pour un exposé du fonctionnement syntaxique et neuro-biologique de la réanalyse, voir A. D. Friederici *et al.*, « Syntactic Parsing Preferences and their On-line Revisions », *Cognitive Brain Research* 11 (2001), pp. 305-323.

²⁶ J. Baetens, « Mot : travail, adjectif : bon... », p. 30.

en réclame une autre. Le début de la phrase est ensuite réanalysé pour trouver une autre représentation de la structure syntaxique qui permette d'intégrer l'élément critique. Dans les exemples classiques des *garden path sentences*, la réanalyse aboutit à une représentation satisfaisante de la phrase et à un retour à l'ordre grammatical. Chez François Bon, cela n'est pas toujours le cas, dans la mesure où la réanalyse se heurte à l'impossibilité de résoudre les incompatibilités syntaxiques et aboutit à la reconnaissance d'une *anacoluthie*, c'est-à-dire d'une « rupture dans l'enchaînement syntaxique ».²⁷

Le syntagme « des hommes le grouillement des métiers » (TM 9), par exemple, demande à l'analyse d'osciller entre deux hypothèses incompatibles : soit on construit, malgré l'absence de coordination et l'antéposition d'un des deux GN, le GN central (« le grouillement ») avec deux GN complément du nom coordonnés (« des hommes » et « des métiers ») et l'on aboutit à l'interprétation « le grouillement des métiers et des hommes », soit on analyse le premier GN antéposé comme un complément du nom du GN « des métiers » lui-même complément du nom du GN « le grouillement » et l'on aboutit à une structure emboîtée : « le grouillement des métiers des hommes ».

La phrase suivante demande également une réanalyse :

ces machines [...] qui prennent ensuite le volume entier du crâne : machine à souder par faisceau d'électrons d'abord une odeur, ces allées et leur crasse, le bruit des meules et le métal brûlé, les robots qu'on essayait ne marchaient pas encore vraiment comme il faut. (TM 11)

Le syntagme « les robots », qui est d'abord analysé comme un terme qui s'adjoint à l'énumération qui précède doit ensuite être réanalysé comme sujet d'une nouvelle phrase principale. Le mot « critique » est ici le verbe conjugué « marchaient » qui exige la présence d'un sujet. Un autre exemple de réanalyse nous est donné par le syntagme suivant :

malgré le musée et le retraité qui le fait visiter lève dissymétriquement les sourcils. (TM 74-75)

Le syntagme est d'abord analysé comme un seul membre de phrase prépositionnel introduit par « malgré » et coordonnant les GN « musée » et « retraité qui le fait visiter ». Le mot « critique » est cette fois le verbe « lève », puisque la structure syntaxique d'une prépositionnelle ne prévoit pas de verbe conjugué : la présence d'un tel verbe montre que le GN « retraité » qui le précède doit être réanalysé comme son sujet. La contradiction entre prépositionnelle sans verbe et phrase simple (sujet-verbe) étant irrésoluble, l'analyse syntaxique est contrainte de conclure à une *anacoluthie*, c'est-à-dire à une rupture de

²⁷ *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, D. Bergez et al. (Paris: Dunod, 1994), p. 14.

construction très forte. L'effet qui en résulte lors de la lecture est que le GN « le retraité » se trouve rapporté à la fois au syntagme qui le précède (« malgré ») et à celui qui le suit (« lève »), sans que le lecteur puisse définitivement écarter l'effet d'une de ces deux liaisons.²⁸

(4) *Ruptures proches de l'agrammaticalité*

Des ruptures plus fortes encore, et plus difficiles à décrire, résultent des entorses grammaticales et morphologiques qui troublent les liens logiques entre les membres de la phrase. L'effet de rupture présent dans l'exemple qui suit est d'autant plus fort qu'il s'agit de l'incipit d'un chapitre :

Le voyage en Allemagne toujours comme passer de l'autre côté du miroir trouble où soi-même et son pays *prendre* un peu relief aux différences, *s'il y a* tant de nuages et d'autoroutes ou de croisements aux rails *c'est comme* on lit les romans fantastiques qui en viennent (ETA Hoffmann presque un sigle aussi de fabrication), c'est cela qu'on a en tête franchissant le portail d'usine. (TM 67, je souligne)

Outre l'éllision du verbe (« le voyage en Allemagne toujours »), l'énallage de la forme verbale (l'infinitif « prendre » au lieu d'une forme fléchie) et la dislocation (« sigle aussi de fabrication »), c'est surtout la construction « s'il y a tant de nuages..., c'est comme on lit... » qui retient notre attention : elle semble comprimer en une seule phrase l'idée que le paysage et les romans fantastiques se ressemblent (« regarder le paysage, c'est comme lire les romans fantastiques) et l'hypothèse que la perception du paysage est en réalité conditionnée par l'arrière-plan des lectures, avec un « comme » que l'on analyse avec un sens causal qu'il ne peut normalement avoir que placé en tête de phrase: (« s'il y a tant de nuages..., c'est parce que on a lu les romans fantastiques »).

(5) *La désautomatisation*

L'emploi fréquent de la périphrase est une autre des caractéristiques du style de *Temps machine*. Outre les périphrases pour la marque Bosch et pour la langue allemande, qui ont un statut particulier,²⁹ et outre quelques périphrases pour le mot ordinateur – par exemple : « ces petites machines à écrire sur écran » (TM 33) – on constate notamment

²⁸ Un type de construction analogue est connu dans la poésie en ancien anglais des VIII^e aux X^e siècles, appelée *apo koinon* (grec, 'en commun'). Voir C. M. Millward, *A Biography of the English Language* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1989), chap. « Old English Literature ».

²⁹ Voir plus loin, 3.3.2.

une présence massive de périphrases pour « voiture », « moteur à explosion » ou « essence » :

ce système en bloc carter fondu et cylindres usinés (*TM 76*)

l'énergie fossile d'origine organique extraite puis raffinée (*TM 77*)

ce qu'on extrait du sol et raffine pour animer cette masse lourde de fer et de peinture avec des sièges pour les fesses et qui vous emmène sur les autoroutes partout sur le monde en bascule » (*TM 76*)

le brûlage exagéré aux feux rouges des villes du commun capital d'énergie organique fossile. (*TM 87*)

Il convient de s'interroger sur ce qui motive une telle prédilection pour la périphrase appliquée aux éléments du monde des automobiles. La réponse semble nous être donnée par le concept de désautomatisation.³⁰ dans le contexte d'une usine d'équipements automobiles dans lequel apparaissent ces périphrases, la voiture est peut-être l'objet le plus banal et le plus soumis à l'automatisation de la perception telle que l'a décrite Šklovskij, elle est donc l'objet qui nécessite le plus sa désautomatisation. Comme Tolstoï décrivant un objet comme s'il le voyait pour la première fois au lieu de le nommer par son appellation conventionnelle, Bon utilise ici la périphrase pour attirer notre attention sur cet objet, la voiture, qui fait, soit, partie de notre quotidien le plus banal, mais dont l'usage excessif continue d'être hautement problématique. Ces périphrases se distinguent cependant par certains traits particuliers. Le *Petit Robert*, dictionnaire unilingue et analogique dont les définitions procèdent par périphrase, nous donne à l'entrée « automobile » : « Véhicule routier à quatre roues (ou plus), progressant de lui-même à l'aide d'un moteur ». Cette définition se concentre sur les propriétés discriminatives essentielles et suffisantes à l'identification d'une automobile. Par contraste, les périphrases employées dans *Temps machine* sont construites par synecdoque, ne s'attachant qu'à quelques éléments saillants qui n'entrent pas nécessairement dans la définition du dictionnaire, comme c'est le cas pour « cette masse lourde de fer et de peinture avec des sièges pour les fesses » (*TM 76*). La manière étonnante dont les périphrases décrivent la voiture leur confère un grand pouvoir de désautomatisation et permet de les lire également comme un nouveau rappel du rapport synecdotique que la littérature entretient avec le réel.

Tous ces procédés – phrases incomplètes, dislocation, réanalyse, anacoluthes et périphrase – font partie des faits stylistiques les plus frappants de *Temps machine* et

³⁰ Voir introduction, 1.3.2.

concourent, par la violence qu'ils font à la langue, à transposer la violence physique et psychologique de l'usine dans la forme même de la langue. Nous avons vu que cette transposition repose sur l'équivalence que le texte établit entre la fabrication mécanique à l'usine et la fabrication du texte littéraire. Ce terme de « fabrication », que *Temps machine* privilégie clairement au détriment de « construction » ou de « production », est d'ailleurs un terme auquel Claude Simon souhaitait, dans son *Discours de Stockholm*, redonner toute sa noblesse.³¹ Il est aussi un des mots-clé de l'entreprise de Jean Ricardou qui nous occupera dans le chapitre suivant et dont l'objectif est « d'étudier la fabrication d'un texte ».³²

3.3 « RETOUR USINE » ET LA THEORIE DES GENERATEURS

Le cinquième texte, « Retour usine », est le récit d'un séjour que François Bon a fait à l'usine Bosch de Stuttgart – dix ans après avoir quitté le monde des usines, en mai 1980 –, non pas en tant qu'ouvrier ni maître de chantier, mais en tant que visiteur. Au lieu d'une vue d'ensemble du fonctionnement de l'usine, le texte nous donne la description extrêmement sélective et minutieuse d'un certain nombre d'objets, notamment des alternateurs pour automobiles construits dans cette usine et de toutes leurs étapes de production. À cette description s'ajoute l'évocation des images mentales associées à l'usine en général, ce « qu'on a en tête franchissant le portail de l'usine » (*TM* 67) et de l'Histoire, avec la seconde guerre mondiale et l'holocauste, elle-même introduite dans le texte par le biais de l'évocation du musée de l'usine.

Un nombre étonnant d'aspects du récit du séjour à l'usine et de faits prétendument objectifs caractérisant l'usine ne semblent cependant pas être déterminés par la réalité de l'usine en question mais découler plutôt du seul nom de l'usine, Bosch, qui représente précisément toute cette réalité objective. Plus précisément, ils découlent du déploiement des propriétés matérielles de ce nom, qui fonctionne comme « générateur » dans le texte.³³ On peut considérer la théorie des générateurs comme une nouvelle version du

³¹ Claude Simon, *Discours de Stockholm* (Paris: Minuit, 1986), p. 12. Simon est une des figures les plus importantes pour la génération d'écrivains à laquelle appartient François Bon.

³² Jean Ricardou, « Esquisse d'une théorie des générateurs », *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, M. Mansuy, éd. (Paris: Klincksieck, 1971), p. 153.

³³ Il revient à Jan Baetens d'avoir dévoilé le caractère structurellement significatif du chiffre « cinq » et du nom « Bosch » dans *Temps machine*, qui fonctionnent « à la manière d'un générateur de l'écriture néoromanesque ». » (p. 31).

modèle mallarméen de l'écriture comme exploitation de la dynamique du langage. Ce procédé n'est d'ailleurs nullement une exception dans l'œuvre de François Bon, puisqu'il dit à propos de l'écriture de *Parking*, que « le mot-titre *parking* commandait, et non pas le lieu qu'il représente ». ³⁴

3.3.1 La théorie des générateurs : base et opérateur

Le terme « générateur » a été forgé par Jean Ricardou, membre du groupe *Tel Quel*, théoricien du nouveau roman et romancier : « on appellera générateur le couple formé d'une base et d'une opération », ³⁵ une *base* étant un signe linguistique donné (signifiant et signifié), une *opération*, une procédure d'élaboration d'autres signifiants et signifiés à partir d'une base. Ce procédé de dynamisation des propriétés matérielles et significatives du signe fournit un matériau linguistique qui est ensuite utilisé dans la fabrication du texte et participe de sa structuration. Selon Ricardou, la base « jaune » aurait été à l'œuvre dans l'écriture de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, expliquant la présence de mots comme jaunâtre, nuage, auréole de safran, coquille, casque jaune, etc. ³⁶

Une théorie des générateurs ne peut faire l'économie d'une réflexion sur l'origine de la base. Ricardou lui-même a résolu de manière aussi élégante qu'ironique ce problème en proposant un roman, *La prise de Constantinople*, écrit à partir de la base « rien ». ³⁷ Dans notre texte, cette origine est d'une part extérieure au texte – une bourse décernée à l'écrivain par la 'Robert Bosch Stiftung' qui a permis son séjour dans l'usine – mais elle est aussi et surtout présente dans le corps même du texte, puisque tout au début de « Retour usine », l'image de l'enseigne de la marque Bosch impressionne le narrateur : « en plein centre très haut l'usine avait planté son enseigne et sa marque en cinq lettres de néon rouge » (*TM* 68). Comme l'usine qui, même si elle dépend de pièces préfabriquées dans d'autres usines en amont, fabrique encore ses propres outils de fabrication, le texte s'autogénère par l'élaboration sur le mot « Bosch » qu'il comporte.

Se pose également dans une telle théorie le problème des *opérations* possibles. Celles-ci sont multiples : identité, similitude, antonyme, contiguïté, etc., ³⁸ et ceci au niveau de la graphie, de la phonétique, de la sémantique, de la syntaxe et de la disposition

³⁴ F. Bon, *Parking* (Paris: Minuit, 1996), p. 35.

³⁵ J. Ricardou, « Esquisse... », p. 144.

³⁶ J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, (Paris: Seuil, 1971), p. 118-158. – Cl. Simon, *La Bataille de Pharsale* (Paris: Minuit, 1969).

³⁷ J. Ricardou, *La Prise de Constantinople* (Paris: Minuit, 1965).

³⁸ J. Ricardou, « Esquisse... », p. 144.

typographique. Chaque mot résultant d'une opération peut devenir base à son tour. Avec « Bosch » comme première base, les opérations suivantes fournissent un matériau linguistique dont la présence dans le texte est justifiable à partir de la seule base « Bosch » :

| Base | Opération | Résultat |
|--------------|--|--|
| « Bosch » | périphrase avec même nombre de mots que de lettres dans Bosch (5 lettres) | ⇒ « la marque aux cinq lettres » (5 mots, utilisé 5 fois) |
| « Bosch » | synecdoque + même nombre de lettres | ⇒ « usine » (utilisé 23 fois, la somme des chiffres 2 et 3 étant 5) |
| « usine » | synonymie + même nombre de lettres | ⇒ « firme » (utilisé 3 fois) |
| « usine » | produits de l'usine qui portent l'étiquette Bosch, avec ou sans qu'il y ait même nombre de lettres | ⇒ « boule grise » (2x5 lettres, utilisé 10 fois), « robot » (5 lettres), « réfrigérateur » |
| « Bosch » | le nombre de lettres du nom est cinq | ⇒ « cinq » (23 fois, somme des chiffres 5, même fréquence qu'« usine ») |
| « cinq » | la réalité de l'usine et du texte se règle sur le chiffre cinq | ⇒ cinq machines, cinq étapes de production, rythme de cinq secondes, texte numéro cinq de 25 (5 ² ou 5x5) pages |
| « Bosch » | mots-clé de cinq lettres | ⇒ usine, ville, monde, musée, texte, livre, rotor, boule grise, métal, écran |
| « cinq » | périphrase en mots de cinq lettres | ⇒ rotor = « petit arbre usiné » (3 mots de 5 lettres), alternateur = « cette chose brute dans la boule grise » (5 mots de 5 lettres) |
| « Bosch » | homophonie + même nombre de lettres | ⇒ « boche » |
| « boche » | synonymie, dérivation | ⇒ « schleu », « allemand », « Allemagne », l'ami allemand |
| ami allemand | antonymie | ⇒ la seconde guerre mondiale, l'histoire, le musée de l'usine |
| « Bosch » | identité de lieu | ⇒ « Feuerbach » (le quartier) |
| Feuerbach | homophonie | ⇒ « Feuerbach » (le philosophe) |

Ce n'est pas non plus un hasard, si, parmi tous les équipements automobiles que produit l'entreprise Bosch, celui qui est produit dans l'usine décrite dans « Retour usine » est l'alternateur, une composante du moteur « produisant un courant continu à partir d'énergie mécanique », dite aussi « génératrice » (*Petit Robert*). Le texte établit donc un lien direct entre ce que fabrique l'usine, la génératrice Bosch, et ce qui fabrique le texte, le générateur « Bosch ».

3.3.2 « Bosch » et l'histoire

L'origine de l'apparition de l'Histoire dans le texte, et notamment l'histoire franco-allemande, est à chercher dans le mot Bosch, à cause d'une simple homophonie : Bosch, c'est aussi boche, terme fortement péjoratif donné à partir de 1939 aux Allemands, qui comporte également cinq lettres. Ceci explique bien des aspects incongrus du texte, notamment le fait que le mot-générateur «Bosch» n'apparaisse qu'une seule fois dans le texte, alors que son référent y est omniprésent et que ce choix nécessite de nombreuses périphrases, telles que « la marque aux/en cinq lettres » (*TM* 68, 80, 81, 82, 85). Il pèse en effet sur le mot Bosch/boche une sorte de tabou, de censure, qui est d'une double nature. D'une part, ce tabou semble exister à l'usine Bosch, puisqu'au musée de l'usine, il n'y a qu'une seule photo qui représente l'époque de la guerre et que le retraité s'occupant du musée refuse de donner le moindre détail sur son passé en tant que soldat et prisonnier de guerre pendant la deuxième guerre mondiale. L'angle sous lequel le musée est évoqué par le texte, dans lequel on s'attendrait plus à une analyse sociologique de la fin de l'ère industrielle qu'à une histoire guerrière et politique, est à ce sujet révélateur :

Le musée même, qui raconte l'histoire de l'usine en résumant d'une seule photo les mêmes huit ans : qu'il y eut un bombardement et voilà, et non pas s'il y était, le nom en cinq lettres de l'usine sur la pompe à injection de ces moteurs diesel [...] dont on brancha l'échappement sur les enceintes closes et bondées de baraques en bois dans les forêts au bout des rails, et si c'était de la faute à ceux d'ici (après la photo du bombardement, celle du fondateur qui s'engagea vainement dans l'attentat du 20 juillet). (*TM* 75)

D'autre part, tout se passe comme si le narrateur se trouvait dans la même impossibilité de parler ouvertement de cette époque. La périphrase du nom de la marque a donc une double nécessité, historique tout d'abord, par l'interdit qui règne à l'usine sur ces années du régime Nazi et de l'holocauste où les alternateurs Bosch dans les moteurs diesel servaient non seulement à la propulsion des chars et des avions, mais produisaient aussi des gaz toxiques, mortels. Le même interdit s'étend également à la langue allemande puisqu'elle est associée à la seconde guerre mondiale. Elle n'est par conséquent jamais nommée directement, mais rendue par périphrase : « la langue du poète de Tübingen » (*TM* 80), la langue « venue à nous dans la guerre et le feu » (*ibid.*), ou encore « de la marque aux cinq lettres la langue » (*TM* 85). En même temps, cette motivation historique extrêmement grave de la périphrase devient également une motivation textuelle, puisque la périphrase « la marque aux cinq lettres » met doublement en valeur que le mot

« Bosch » comporte cinq lettres (elle énonce ce fait en utilisant cinq mots) et renvoie ainsi à l'importance du chiffre cinq dans le texte.

3.3.3 Le rôle du chiffre cinq

Le chiffre cinq rapproche tout d'abord le lieu de fabrication et son produit, puisque la marque Bosch est désignée par une périphrase en cinq mots et que la périphrase décrivant l'alternateur accumule les mots de cinq lettres : « cette chose brute dans la boule grise » (*TM* 82-83). Le choix du « cinq » comme nouveau générateur, loin d'être arbitraire, constitue en lui-même un commentaire sur l'écriture par générateur, dans la mesure où, d'une part, il met en valeur le caractère arbitraire de la langue que l'écriture par générateur exploite (le mot « cinq » ne comporte en effet que quatre lettres), et dans la mesure, d'autre part, où il exclut symboliquement, mais de justesse, le hasard (six lettres) : « ce n'est pas le hasard qui m'amenait là. » (*TM* 82). Le chiffre cinq a, en effet, dans ce chapitre une fonction organisatrice essentielle : la périphrase la plus fréquente pour l'alternateur, « boule grise » est composée de deux mots de cinq lettres, ce qui fait dix, et c'est justement à dix reprises que « boule grise » apparaît dans le texte, qui exécute d'ailleurs lui-même ce calcul de 'deux fois cinq fait dix', qui est la base du rythme de travail des femmes qui s'occupent du « transvasement » des stators :

Elles ont droit à cinq minutes de pause chaque heure mais préfèrent paraît-il cumuler et stopper dix minutes chaque deux heures le transvasement réglé chaque cinq secondes de l'une à l'autre des stators où les machines ne peuvent plus rien. (*TM* 88)

Ces femmes ne sont d'ailleurs pas les seules dont le rythme de travail se règle sur le chiffre cinq, puisqu'on constate qu'un marteau accomplit « cinq opérations successives mais qu'on frappe en même temps sur cinq étoiles déplacées d'un cran chaque fois » (*TM* 70) et qu'en tout, il y a cinq séries de machines (*TM* 86) qui assurent les différentes étapes de l'assemblage de l'alternateur. La description du robot (cinq lettres) insiste également sur ce fait :

Et l'insertion des vis, beauté du détail qu'était tout cela dans les arrangements de machines vertes : chaque cinq secondes avançant d'un cran et le robot standard élaboré par l'usine même et portant ses cinq lettres sur son corps gris attrapant la platine pour une opération élémentaire (*TM* 83)

Toute la chaîne des machines est réglée de sorte que la « cinquième et ultime » (*TM* 86) machine finit « chaque cinq secondes » (*TM* 85) un alternateur.

L'alternateur lui-même n'échappe pas non plus à la détermination par le chiffre cinq : sa pièce centrale est un « rotor », mot de cinq lettres qui reste le même quand on lui donne une rotation, puisque c'est un palindrome. Ce rotor est en outre décrit comme un « petit arbre usiné », syntagme dont chaque mot comporte cinq lettres. Il n'est donc pas étonnant que le mot « cinq » lui-même soit utilisé bien plus souvent dans « Retour usine » que dans les autres chapitres du livre (vingt-trois fois contre une à huit fois), ni que le texte soit précisément le cinquième chapitre du livre, l'importance de ce chiffre débordant ainsi le cadre de ce seul chapitre pour participer à l'organisation globale du livre.

L'une des justifications de cette attention portée au rôle d'un chiffre dans le texte est l'omniprésence de l'isotopie des nombres qui suggère au lecteur de lire en comptant et en calculant :

« postes numérotés » (86), « portes numérotées » (68), « chiffres » (71, 84), « nombre divisé par deux » (68), « chiffres en permanent écoulement aussi des calculateurs à écran » (84), « calcul » (71, 83, 85) « calcul numérique » (88), « calculateurs » (9 fois).

Ainsi, le texte nous donne d'une certaine manière la clé de son propre 'dé-chiffre-ment'.

Notre lecture de « Retour usine » a voulu mettre en lumière comment des caractéristiques aussi diverses que la description du rythme de travail à l'usine, le choix de l'alternateur comme objet de représentation et l'évocation de la seconde guerre mondiale sont toutes motivées par l'exploitation des propriétés matérielles du mot Bosch. Le résumé le plus succinct de ce chapitre se bornerait ainsi à un seul mot : « Bosch ».

CONCLUSION

Notre lecture de *Temps machine* a pu mettre en lumière comment le texte opère une mise en équivalence de l'usine et de l'écriture qui permet de passer de l'écriture de l'usine à « l'usine comme écriture », l'écriture se modelant dans son fonctionnement même sur les lois de l'usine. Nous avons également montré que le chapitre « Retour d'usine » est un texte qui trouve sa structure et sa nécessité non dans la fidélité à son référent, mais dans l'exploitation littérale du nom de son référent. De cette manière, nous avons voulu mettre en évidence que ce texte, au-delà de sa référence indéniable à une réalité sociale et au-delà d'une cohérence de son sens, comporte aussi une cohérence interne qui en motive nombre d'éléments.

Entre *Temps machine* et *Paysage fer*, le texte que nous allons analyser dans le chapitre suivant, on assiste à un déplacement qui, sans négliger le souci d'exploiter la matérialité

de la langue comme ce qui donne une cohérence et une nécessité internes au texte, insiste plus directement sur l'interaction entre la matérialité de la langue et la perception même du monde. Au contraire de *Calvaire des chiens*, qui mettait en scène un personnage qui ne cesse d'écrire et de raconter, *Paysage fer* met en scène un narrateur dans un train qui ne cesse d'observer le monde qui défile devant la vitre du compartiment, et qui note ce qu'il voit.

4 – PAYSAGE FER

« Voici une œuvre qui contient son propre commentaire.
Aussi est-il très malaisé d'en parler. »

— Roger Caillois¹

Si les textes de François Bon ont toujours entretenu un rapport très étroit avec l'expérience vécue, la forme sous laquelle cette expérience se trouve inscrite dans le texte n'a cessé de changer : « autant de réel, peut-être même plus, continue de passer dans ses livres, mais selon des modalités qui évoluent ».² Les livres des années quatre-vingt sont des fictions, même si ce n'est pas Bon lui-même qui tenait au sous-titre « roman », mais Jérôme Lindon, éditeur en chef aux éditions de Minuit.³ Les « récits » publiés chez Verdier, au contraire, comme *L'enterrement* (1992) ou *C'était toute une vie* (1996), prenaient toute l'apparence de documents mais n'en constituaient pas moins la projection d'un trajet individuel imaginé à partir de quelques bribes de réel. Avec *Paysage fer*, qui ne porte aucune indication de genre, le rapport qu'entretient le texte avec le réel prend encore une nouvelle forme : ce rapport devient lui-même explicitement sujet du texte. D'une manière plus insistante encore que dans *Calvaire des chiens*, *Paysage fer* met directement en scène la confrontation de celui qui regarde avec ce qui est regardé, de la phrase écrite et du réel perçu. Ce livre ne décrit le paysage au bord de la voie ferrée que pour décrire la saisie même, par la perception et l'écriture, de ce paysage.

D'octobre 1998 jusqu'en février 1999, François Bon est invité à une résidence de création au Centre Dramatique National de Nancy, où il travaille avec des sans-abri. Habitant à Tours, il doit partager son temps entre les deux villes, et fait donc toutes les semaines, pendant cinq mois, le même trajet de train. C'est de cette expérience des

¹ R. Caillois, « Préface » (1947), dans: Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes* (Paris: Corti, 1961), p. 87.

² Cl. Prévost et J.-Cl. Lebrun, « François Bon, Paroles d'exclus », *Nouveaux territoires romanesques* (Paris: Messidor/Éditions sociales, 1990), p. 180.

³ Christine Ferniot, « François Bon en direct avec le réel », *Lire.fr* (avril-mars 2000), §3.

voyages obligés et répétés qu'est né le projet qui allait devenir *Paysage fer*.⁴ Son projet à ce stade-là, François Bon le décrit de la manière suivante : « Je considérais que je travaillais sur la vision, et la compréhension visuelle de structures du réel en devenir. »⁵ En mars 1999, un premier texte intitulé « Paris-Nancy, le jeudi 8 h 18 », paraît dans *Le Nouveau Recueil*. Ce texte, qu'on peut considérer comme le noyau de *Paysage fer*, deviendra, après une réécriture fort significative, le début de notre livre. Une première évocation du projet en cours se trouve dans un entretien en avril 1999.⁶ *Paysage fer* paraît au début de janvier 2000 chez Verdier. Le livre reçoit un très bon accueil, se voit attribuer le prix « La ville à lire » décerné par France Culture et la revue *Urbanismes*, et obtient beaucoup d'échos dans la presse, puisqu'il y aura de nombreux compte rendus, dont plusieurs dans des revues internationales.⁷

On pourrait être tenté de voir dans ce texte, un peu à la manière dont *Temps machine* traitait de l'usine, une tentative de rendre de nouveau perceptible, cette fois, le monde des bords de la voie ferrée. Ce monde est en manque de représentations parce que nous ne lui accordons que peu d'attention, c'est donc une tentative de sauver pour la mémoire collective ce monde qu'on ne regardera peut-être plus une fois que les trains corail auront été remplacés par la ligne plus rapide du TGV Paris-Strasbourg, et qui est voué à l'oubli, comme le disent les dernières phrases du livre : « On sera nous-mêmes dispensés de constater l'abandon. / On ne regardera même plus, peut-être, aux vitres du train. » (PF 89)

Une telle visée documentaire nécessite, cependant, pour assurer son efficacité et sa pérennité même, que le texte dépasse la seule valeur documentaire et se constitue comme objet esthétique indépendant de son référent. Le texte ne pourra trouver des lecteurs et rester vivant, une fois son référent disparu – dans la réalité ou simplement dans la conscience de ses lecteurs – qu'à condition d'être intéressant en lui-même. Dans cette perspective, *Paysage fer* pose de façon éloquente le problème de la représentation dans le texte littéraire : comment le texte peut-il être soumis à une visée représentative et conjuguer cette visée avec une volonté d'autonomie par rapport à son objet, et quels sont les moyens par lesquels le texte peut acquérir une telle autonomie ? Quel rôle la *situation représentative*, entendue comme la détermination historique et la situation concrète dans

⁴ Il avait déjà travaillé à Nancy et fait les mêmes trajets deux ans auparavant, mais sans projet d'écriture associé aux trajets.

⁵ Communication personnelle (août 2002), voir annexe 2.

⁶ Propos recueillis par Fr. Châtelain et F. Gabriel, *Scherzo 7* (printemps 1999), p. 6-7.

⁷ Voir dans la bibliographie, section 2.2, les comptes rendus de Armel, Bataillard, Catinchi, Crom, Hàn, Lebrun, Montrémy et Day ainsi que, dans la section 2.1, l'article de Bertina.

le train, joue-t-elle dans la perception et dans l'écriture ? Quelle est la particularité de la situation représentative concrète si celui qui perçoit et écrit est en mouvement dans un train ?

Il est cependant essentiel de dire d'emblée que toute visée représentative, documentaire ou descriptive, qu'on pourrait être tentée de voir dans ce texte ne saurait avoir sa fin en elle-même, et qu'une analyse qui se bornerait à ce problème serait bien incapable de rendre compte du texte. Ce texte, qui donne une place importante au *métatexte*, sous la forme de l'inscription dans le texte même du projet d'écriture et de réflexions sur le progrès de l'entreprise, montre bien que son véritable souci n'est pas l'objet représenté, mais bien le processus même de la représentation. Le texte, dans ce sens, est le récit de l'homme aux prises avec le réel, qui ne cesse de s'interroger sur ce « saut du réel à sa représentation » qu'est l'écriture, sur « l'écart précisément qu'investit l'écriture en maintenant de chaque côté les frontières. »⁸

Nous analyserons donc, dans un premier temps, comment le texte conjugue visée représentative et prise d'autonomie à travers le travail de construction formelle et l'inscription du projet d'écriture dans le texte. Dans un deuxième temps, nous analyserons l'importance du fait que le narrateur se trouve en mouvement. Nous verrons d'une part, comment la rapidité de la vision amplifie le rôle de la *situation représentative* dans la perception de la réalité, et d'autre part, par quelles techniques narratives originales le texte fait percevoir le mouvement.

4.1 REFERENCE ET PRISE D'AUTONOMIE

4.1.1 Visée représentative du texte

La visée représentative de *Paysage fer* recèle une très grande ambiguïté. D'une part, c'est un texte qui s'inscrit fortement dans la réalité et qui crée, de diverses manières, un effet d'objectivité et un effet de réel. D'autre part, les techniques capables de créer un tel effet ne sont jamais exploitées systématiquement, si bien que la subjectivité et la matérialité du texte finissent toujours par apparaître.

L'inscription du texte dans le réel est attestée, par exemple, par la place très importante que le texte donne à la description du paysage, cet « inventaire des bords des villes »

⁸ Entretien, propos recueillis par Fr. Châtelain et F. Gabriel, p. 7.

(PF 33) qu'il dresse, avec toutes ces usines, ces villages, ces routes, ces gares, ces supermarchés, ces maisons, ces canaux et ces écluses. Ceci donne au texte toute l'apparence d'une entreprise qui se propose de représenter cette réalité du bord de la voie ferrée.

Le texte crée également un très fort « effet de réel »⁹ par les multiples noms de villes et de villages qu'il égrène et dont le lecteur sait qu'ils font référence à des lieux existants : Épernay, Vitry-le-François, Commercy et Toul sont des villes bien réelles, et il est facile de vérifier l'existence de Longeville-en-Barrois, de Silmont ou de Guerpont à l'aide d'une carte routière. Contrairement au « cheminement mental »¹⁰ des personnages dans le Berlin imaginaire de *Calvaire des Chiens*, notre texte suit exactement le chemin de fer réellement existant. Le texte se plaît même à donner de longues listes d'entreprises, avec leur produits et leurs sites, parmi lesquels certaines en tout cas sont connues du lecteur (PF 39-40). Pourtant, le narrateur note lui-même les limites d'un tel inventaire : « Tout cela donc qui fait d'une ville son armature mais ne permet pas d'en rien connaître. » (PF 76). En outre, on ne peut s'empêcher de remarquer que, souvent, ces énumérations de lieux ne sont pas seulement motivées par un souci de fidélité au réel, mais bien par une nécessité interne, toute langagière : « l'aciérie de Commercy, la scierie de Bar-le-Duc, la cimenterie de Sorcy. » (PF 12). « L'aciérie » et « la scierie » sont homophones, et « la cimenterie » contient également les mêmes sonorités (/lasi...• ri:/); en outre, l'assonance en /si:/ dans « Commercy » et « Sorcy » reprend les sonorités présentes dans les noms de fabriques qui sont associés aux lieux.

Les précisions sur le trajet du train – les horaires (8h18 départ à Paris, 10h27 à Bar-le-Duc, 11h22 arrivée à Nancy, 352 kilomètres de trajet), le numéro de la locomotive (15021, une fois 15022), le numéro de siège qu'occupe le narrateur – semblent avoir pour objectif de créer un effet d'objectivité, de démontrer l'ancrage du texte dans la réalité. Mais à y regarder de plus près, le texte désavoue constamment cette volonté d'objectivité. La précision des horaires n'est qu'apparente, par exemple, puisque nous ne savons jamais à quel jeudi précis correspondrait telle ou telle description et que n'est même pas indiquée l'année de cette expérience. De même, on remarque que le numéro de la locomotive n'est pas aussi arbitraire qu'il ne semble. Il suffit de le noter dans une police un peu carrée pour que la symétrie parfaite du chiffre apparaisse : « 15021 ». En outre, 15021 est le titre d'un

⁹ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue*, essais critiques IV (Paris: Seuil, 1984), pp. 167-174.

¹⁰ E. Sinassamy, « 'Je parle d'une ville qui a disparu' : *Calvaire des Chiens*, de François Bon », *Lendemain* 16.62 (1991), p. 94.

recueil de poèmes que François Bon a publié peu après *Paysage fer*.¹¹ L'effet de réel créée par la précision de ce chiffre s'en trouve évidemment amoindri. Enfin, le numéro de siège n'est pas indiqué directement, mais le narrateur indique le numéro du siège en face de lui, soulignant du même coup sa perspective subjective, qui ne lui permet pas de voir le chiffre qui se trouve au-dessus de son propre siège.

L'analyse des traces d'énonciation dans *Paysage fer* montre une ambiguïté analogue : un certain nombre de faits linguistiques peuvent être analysés comme relevant d'une tentative d'effacer les traces d'énonciation et de créer par là une apparence d'objectivité, mais il y a en même temps un très grand nombre de faits linguistiques affichant ouvertement la subjectivité de l'énonciateur. On peut aisément démontrer cette ambiguïté par l'analyse des trente premières lignes du texte, qui sont, en ce qui concerne le problème de l'énonciation, tout à fait représentatives du reste du texte.¹²

Récurrence et répétition : chaque semaine, même minute, surgissement d'une même image, trop brève pour être retenue. Mais comme cette peau humaine d'un pays, image fréquentée, construite.

À Révigny, la place devant la gare, bistrot avec une enseigne rouge et la route qui s'en va droit, perpendiculaire, entre des maisons. Le train ne s'arrête pas. Se préparer chaque semaine pour noter un détail supplémentaire et pourtant la rue toujours vide, à l'heure où c'est Révigny qu'on traverse (le nom écrit transversalement sur la gare et qu'on voit fuir).

Présence obsédante de l'eau. On suit des fleuves, c'est relayé par des canaux. Il y a ces étangs du dimanche, creusés en arrondi au bulldozer, et tout autour des bancs sans dossier ni ombre. Arbres minces en tuteur, et une cabane en tôle. Un grillage haut avec portail fer forgé qui a dû coûter plus cher que le terrain.

Bâtiments de ciment gris près des gares, voitures garées auprès. On y travaille donc. Des lampes jaunes dans les entrepôts, sur les bureaux de bois, avec au mur des fiches de planning, et à la sortie pour camion, là-bas, celui qu'on aperçoit en blouse fumer une cigarette, sur la blouse le gilet sans manche doublé de laine de mouton qu'on distribue dans les usines.
(PF 9-10)

L'inscription de la situation d'énonciation passe avant tout par l'emploi des personnes et non-personnes. On remarque tout d'abord l'absence quasi totale des pronoms personnels je/tu, et cela dans un texte qui se veut pourtant l'observation, par un individu, du réel. Cette absence est palliée par l'usage de *présentatifs* comme dans « il y a ces étangs » et « c'est relayé », par des verbes à l'infinitif, et surtout par l'emploi généralisé du pronom

¹¹ 15021. Avec 32 photos de Jérôme Schlomoff. (Nice: Éditions de l'Amourier, mai 2000).

¹² Notre analyse s'appuie sur la linguistique de l'énonciation telle qu'elle a été élaborée par Catherine Kerbrat-Oreccioni dans son ouvrage sur *L'Énonciation* (Paris: Colin, 1980) dont on trouve un résumé très concis dans l'annexe 1.

indéfini « on », dont la plasticité est largement exploitée : dans des phrases telle que « on y travaille donc », « on » désigne des tiers anonymes. Souvent, « on » désigne l'énonciateur et les autres personnes dans le train, comme dans « c'est Révigny qu'on traverse » et « on suit des fleuves ». Le sujet d'énonciation s'efface au profit de la masse anonyme des voyageurs. Dans « celui qu'on aperçoit », l'interprétation du « on » hésite entre l'énonciateur seul ou ce dernier et les gens du train. Souvent aussi, « on » désigne clairement l'énonciateur seul, comme dans « on a fait trente fois déjà ce voyage » (PF 13). Au niveau des personnes, dans l'ensemble, la règle du texte est donc d'éviter systématiquement toute trace de l'énonciation.¹³ Ce n'est cependant pas une volonté d'objectivité qui est à l'origine de l'usage systématique de l'impersonnel « on » au lieu du « je », mais l'expérience du travail avec les sans-abri à Nancy. Comme dans le cas de *Prison*, la dépossession de soi que le statut de sans-abri implique empêche d'accéder au « je », ce qui mettait également en cause la « possibilité de dire « je » de François Bon dans son travail personnel.¹⁴

Le texte emploie d'autre part fréquemment des phrases nominales, telles que « Arbres minces en tuteur, et une cabane en tôle. » La phrase nominale gomme la présence du sujet d'énonciation parce que « l'absence de verbe prive la phrase nominale du terme qui assure normalement la prédication et l'ancrage situationnel. » (GMF 457).¹⁵ Mais toutes les phrases ne sont pas des phrases nominales, et la multiplication des verbes de perception souligne de manière très insistante la présence du sujet qui regarde : « le nom [...] qu'on voit fuir », « celui qu'on aperçoit ».

Contrairement aux noms, qui sont pour la plupart purement descriptifs, les adjectifs et adverbes utilisés pour caractériser les noms sont aussi bien des adjectifs *objectifs* – avec une nette prédilection pour des adjectifs décrivant des formes géométriques – que *subjectifs* (*évaluatifs* et *affectifs*) :

- adjectifs *objectifs*: « enseigne rouge »; « ciment gris »; « lampes jaunes »; « la route s'en va droit, perpendiculaire »; « creusés en arrondi ».

¹³ Voir annexe 1. – Le pronom personnel « je » pour désigner l'énonciateur n'apparaît dans le texte qu'à l'intérieur d'une parenthèse, comme rejeté hors du corps même du texte (on a constaté le même phénomène dans *Temps machine*). Sinon, « je » n'apparaît que dans un seul passage bien délimité et spécifique, d'apparence autobiographique (PF 53-56).

¹⁴ Pour l'analyse de *Prison*, voir plus haut, 3.2.1.; pour le point de vue de Bon sur ce problème dans *Paysage fer*, voir l'annexe 2.

¹⁵ Émile Benveniste est encore plus catégorique quant il dit que la phrase nominale constitue une assertion « intertemporelle, impersonnelle, non modale », *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, (Paris: Gallimard, 1966), p. 159.

- adjectifs *évaluatifs*: «trop *brève* pour être retenue »; «arbres *minces* »;
«grillage *haut* »; «*près* des gares »; «la rue toujours *vide* ».
- adjectif *affectif*: «présence *obsédante* de l'eau ». (je souligne)

On constate à tous les niveaux la profonde ambiguïté des marques de l'énonciation qui font intervenir aussi bien des indices tendant vers une apparence d'objectivité que d'autres tendant vers une apparence de subjectivité. Le texte ne comporte donc ni une visée représentative entendue comme l'évocation purement objective de la réalité matérielle, ni une visée représentative qui se voudrait un pur «réalisme subjectif». ¹⁶

4.1.2 Le travail sur la forme

L'inscription de la subjectivité dans le texte n'est cependant pas le seul signe de ce que la visée représentative n'est pas le véritable objectif du texte. La structuration du texte ne répond pas à une simple fidélité au réel, mais dépend largement des propriétés matérielles de la langue. Une analyse de la structure du texte montre en effet que cette dernière est le résultat d'un important travail de construction, tant au niveau des macrostructures (l'organisation des sections) qu'au niveau des microstructures (sonorités, graphies, etc.). Ce travail de construction, qui est le travail d'écriture même, consiste dans l'inscription des bribes de réel perçus dans le corps d'un livre, c'est-à-dire la transposition de représentations mentales dans le code linguistique. En quatrième de couverture de *Paysage fer*, on lit :

Travail du regard sur ces apparitions répétées, fragmentaires, discontinues, afin d'inscrire la réalité dans un espace recréé jusqu'à ce que forme et construction l'emportent sur le chaos de la vision – beauté arrachée à un paysage dévasté pourtant tellement riche d'humanité.

Chaque section du texte répond à un type de structuration globale bien précis et bien différencié de ceux des autres sections. Une courte section du début (*PF* 28-29), par exemple, réunit des paragraphes décrivant chacun un lac artificiel d'une forme géométrique différente, et commençant chacun avec un syntagme qui indique une forme géométrique : «rond carré», «rectangle», «ovale». Ce syntagme initial se trouve répété, directement et à travers la reprise de sonorités, dans le corps du paragraphe :

Rond carré. L'île, celle-ci est en *rond* dans le champ *carré*, mais l'eau au bulldozer aussi *creusée* en *rond*. Sur l'île *ronde* un arbre maigre à trois branches sur tuteur, au milieu du *rond*. Neuve aussi la *cabane* de bois verni achetée par *éléments préfabriqués*, avec la fenêtre *calibrée* au milieu et la

¹⁶ M. Raimond, « Le réalisme subjectif dans l'*Éducation sentimentale* », *Travail de Flaubert* (Paris: Seuil, « essais », 1983), p. 93.

porte pleine. La *cabane* de bois *carrée* est près de l'arbre au milieu du *rond* sur l'île au milieu de l'eau, le grillage *carré* entoure tout cela à distance sans arbre. Un *canot* est *amarré* de travers, seule la superstructure bleue de la coque émerge de la nappe de brume sur l'eau, c'est beau. (PF 28, je souligne)

Loin de copier ou de recréer le réel dans un effort de fidélité à la réalité, le texte se construit à partir d'une fidélité à la réalité matérielle de la langue. Un bon exemple illustrant cette fidélité est le passage sur la ville de *Scrupt* :

on est au milieu du voyage et ça s'appelle Reims-la-Brûlée, avant Favresse, Domremy puis *Scrupt*, avant *Scrupt* la gare aperçue avec *l'inscription* Blesme-Haussignemont où bien sûr on ne s'arrête pas, le nom de *Scrupt* et la promesse qu'on se fait d'en dresser aussi l'inventaire, liste des noms de *Scrupt*, des artisans et commerçants de *Scrupt*, des activités de *Scrupt*, le train va droit et très vite comme s'il n'y avait rien ici qui puisse l'intéresser (PF 24, je souligne)

Le texte établit un lien entre le mot « *Scrupt* » et l'écriture (du latin *scriptura*), par la proximité spatiale et phonétique des mots « *Scrupt* » et « *inscription* », et par le fait que le mot « *scriptura* » contient de manière anagrammatique le nom « *Scrupt* ». Quelle est donc la signification de *Scrupt* pour l'écriture du texte ? Nous le découvrons en notant que le mot est répété six fois en quelques lignes seulement, ce qui correspond exactement au nombre de lettres du mot « *Scrupt* » lui-même. Seulement *Scrupt* est aussi une ville qui existe bien sur la ligne Paris-Nancy, ce qui illustre la double détermination qui régit le texte, celle du réel et celle de l'écriture.

Un deuxième exemple, faisant intervenir un jeu plus subtil encore, nous est offert avec le rôle du chiffre cinq dans un court paragraphe du début du texte :

Canal encore et série de *cinq* maisons début de siècle semblables et séparées pourtant, le compte de fenêtres et de portes y est et l'espacement de *cinq* mètres d'une à l'autre, plus *cinq* fois l'identique œil-de-bœuf sous toit triangulaire et *cinq* fois la même pelouse à portail en avant. (PF 13-14, je souligne)

On est frappé dans ce passage par l'importance du chiffre cinq, dont la répétition semble d'abord anodine, puisque, les cinq maisons se ressemblant, il est normal qu'il y ait cinq œil-de-bœuf et cinq pelouses. Plus artificiel apparaît le fait que ces maisons soient espacées de cinq mètres précisément les unes des autres. Le texte nous met cependant sur une piste, puisque par la mention du « compte » (nom), il nous invite à compter (« compte », verbe à l'impératif). On remarque que la fréquence d'apparition du mot « cinq » n'est pas régie, comme on eût pu s'y attendre, par son sémantisme, mais par une de ses propriétés matérielles, arbitraires, le fait qu'il comporte quatre lettres : « cinq » est

répété quatre fois. On peut lire cette mise en scène d'une contradiction entre sémantisme et matérialité dans le mot « cinq » comme un rappel de l'arbitraire de la langue.

La répétition de telles observations corrobore l'hypothèse qu'il ne s'agit nullement là de phénomènes dus au hasard, mais que ceci constitue d'une part un élément important de l'élaboration et du fonctionnement du texte, et témoigne d'autre part d'une prise de position esthétique implicite rejetant une visée purement représentative.

Un autre exemple de la dynamique du langage qui se cache sous l'apparente volonté de représenter le réel se rencontre dans les premières lignes du texte, dans un paragraphe qui commence avec la phrase : « Présence obsédante de l'eau. » Cette phrase permet deux lectures, l'une *référentielle*, l'autre *poétique*. Elle évoque, d'une part, l'omniprésence de l'eau dans le paysage défilant entre Paris et Nancy, mais elle pointe aussi et surtout vers l'omniprésence de la sonorité /o/ dans ce même paragraphe. Celle-ci s'y trouve en effet sous toutes ses graphies existantes en français – à l'exception près de « oh » et de la désinence fort rare «-aulx », pourtant présente à trois reprises dans le reste de *Paysage fer*, dans le nom de « Saulx » (PF 24, 64, 77) – : dans « obsédante », « eau », « autour », « canaux », « haut », « dossier », et « tôle ». La présence de ces mots dans ce paragraphe n'est donc pas simplement déterminée par la présence de leur référents dans le champ de vision du narrateur, mais parce qu'ils répondent à une logique proprement textuelle.

Tout ces exemples montrent comment le texte, par un travail important sur le signifiant, par la détermination réciproque des éléments qui le constituent, acquiert une nécessité interne qui lui confère une certaine autonomie par rapport à la réalité qui était le point de départ de son écriture. La langue, qui, en tant que composante de la *situation représentative*, influe sur la construction d'une représentation mentale de la réalité, est aussi un moteur important dans l'écriture du texte, dans l'établissement de sa structure.

François Bon lui-même insiste beaucoup sur ce point. Avant même la publication de *Paysage fer*, il évoque en ces termes son projet :

Ça a même pris cette année une dimension encore plus radicale, ce qu'on voit par les vitres d'un train, quand on refait le même chemin chaque semaine. Simple, l'idée du document est une fausse piste : c'est comment un texte prend emprise, autonomie, lumière et puissance, qui seul compte. Par quoi il produit dans ses catégories de langue, scansion, assonances et structure, sa propre nécessité.¹⁷

¹⁷ Entretien avec Fr. Châtelain et F. Gabriel, p. 6-7.

4.1.3 Métatextualité : le projet d'écriture

Au-delà du travail sur la forme qui donne une nécessité interne au texte, les passages *métatextuels* participent également de sa prise d'autonomie par rapport au réel. *Paysage fer* intègre notamment des commentaires sur le projet d'écriture et sur son progrès. L'inscription du projet d'écriture dans le texte signifie l'intégration dans le texte même de ce qui lui est normalement extérieur et qui reste normalement inaccessible au lecteur : la motivation et l'intention supposées d'être à son origine.

Paysage fer ne cesse d'évoquer le projet d'écriture qui l'anime. Cette propension à placer dans le texte son propre commentaire est une constante du travail de François Bon, puisqu'elle existe depuis *Sortie d'usine* (1982), s'est amplifiée au cours des années quatre-vingt¹⁸ et se confirme avec des textes aussi récents que *Parking* (1996) ou *Impatience* (1998). Dans *Paysage fer*, les passages relatifs au projet d'écriture soulignent l'existence de deux phases dans l'élaboration du texte, une première, la prise de notes à la volée dans le mouvement du train, et une deuxième, l'organisation de ce matériau brut.

Dans un premier temps, il s'agit donc pour le narrateur d'entreprendre le relevé de ce qui retient son attention lorsqu'il regarde par les vitres du train. Ce relevé est soumis à un certain nombre de contraintes que s'impose le narrateur. Ces contraintes ne sont pas choisies de manière arbitraire, mais sont calquées sur les lois qui régissent le voyage en train, ce qui constitue un exemple de l'écriture qui déduit ses lois des lois qui régissent son objet.¹⁹ François Bon dit qu'il voulait que le texte soit « modelé, dans son écriture même, temps de la phrase, matières et géométries, par la durée de la vision et la vitesse de translation ». ²⁰ Ce principe régit des microstructures aussi bien que des macrostructures. Au niveau des macrostructures, le narrateur indique lui-même qu'il veut appliquer « au texte la même règle qu'on a dans le voyage » (*PF* 36). Or dans le train, on ne peut ni accélérer, ni ralentir, ni s'arrêter ou faire demi-tour à sa guise, on doit suivre le mouvement imposé par le train. Transposé à l'écriture, ceci implique que le narrateur note lors de chaque voyage ce qu'il réussit à voir, sans se permettre de revenir sur ce qu'il écrit, en ajoutant simplement quelques observations supplémentaires au prochain voyage. Le

¹⁸ Voir Cl. Prévost et J.-Cl. Lebrun, « François Bon : paroles d'exclus », p. 175.

¹⁹ Voir l'introduction, 1.3.5. – La littérature oulipienne construit un rapport diamétralement opposée entre la contrainte du texte et son objet : dans *La Disparition* de G. Perec (Paris: Denoël, 1969), par exemple, le choix d'écrire un roman sans la lettre « e » – choix qui n'est motivé que par la difficulté de l'entreprise – détermine non seulement sa forme, mais devient encore le moteur de l'élaboration de l'histoire, la disparition d'Anton Voyl (« voyelle » sans « e »).

²⁰ Voir annexe 2, communication personnelle (août 2002).

narrateur se propose donc d'écrire en temps réel, de noter le plus rapidement possible ce qu'il voit défiler de l'autre côté de la vitre : « Se forcer à écrire dans le temps même qu'on voit, et donc ne pas revenir » (*PF* 50), « procéder par expansion » (*PF* 11). Ceci implique également qu'il ne s'autorise pas, à ce stade-là, à réorganiser les notes qu'il a prises : « Ne pas se contraindre à l'ordre » (*PF* 13). Ainsi, le petit village de Révigny est décrit une dizaine de fois, chaque fois avec l'ajout de détails supplémentaires, mais le texte n'en propose jamais une synthèse : « contraindre le récit à parvenir par seule répétition à gagner sur le réel répété, ce qui est et qu'on a du mal à voir. » (*PF* 50). Le texte propose donc le récit de la perception du village par le voyageur, au lieu d'en présenter simplement le résultat.

Ce constat que le texte se calque sur les lois qui régissent son objet est également pertinent au niveau des microstructures, comme le montre, par exemple, la phrase nominale suivante qui décrit une casse de voitures, un lieu donc où l'on démonte, compacte et recycle de vieilles voitures : « dans la cour entre mur et voie ces carcasses de carrosseries » (*PF* 66). La description ne se sert pas du mot « voiture », mais le syntagme « mur et voie » contient de manière anagrammatique le mot « voiture ». On ne trouve donc le mot « voiture » que démonté, coupé en morceaux et recyclé pour former de nouveaux mots : la structure de la réalité représentée régit donc la manière dont elle est représentée.

La deuxième étape de l'élaboration du texte est l'organisation du matériau obtenu lors de la prise de notes. Ce qui n'était d'abord qu'« organiser la mémoire » (*PF* 35), c'est-à-dire structurer la représentation mentale du trajet, se mue très vite en travail d'organisation du texte : « on a passé son dimanche sur deux paragraphes où on aurait voulu organiser la succession des images par leur détail. » (*PF* 63). Ce travail sur le texte a aussi un effet rétroactif sur le travail du regard dans le train : le narrateur note que dans l'élaboration du texte, « ce qui compte, c'est la disposition des masses » (*PF* 68), ce qui l'amène au voyage suivant à se montrer particulièrement attentif à la « disposition des masses autour de la rue vide » (*PF* 68) de Révigny. Cette deuxième étape de l'écriture déborde donc le seul temps du trajet dans le train. Cependant, le narrateur se contredit sur ce point : il dit d'une part qu'il a passé son dimanche à organiser deux paragraphes (*PF* 63), d'autre part qu'il s'abstient d'écrire tant qu'il n'est pas dans le train : « on n'y travaille pas, puisqu'on n'est pas dans le train. » (*PF* 68). Plutôt que de conclure à une inadvertance de la part de l'auteur, nous sommes tentés de voir dans cette contradiction le signe que le narrateur n'est pas fiable, et que l'on doit douter que projet d'écriture explicite et procédé d'écriture

réel soient identiques, d'autant qu'il y a souvent lieu de douter de l'authenticité d'un projet d'écriture inscrit dans le texte même et que les observations que nous avons faites en introduction sur les limites principales qu'une telle inscription rencontre justifient ce doute.²¹ Le lecteur de *Paysage fer* ne doit donc pas se borner à lire le texte en fonction du projet d'écriture inscrit dans le texte.

4.1.4 La signification de la réécriture de « Paris-Nancy, le jeudi 8h18 »

La manière dont le texte insiste sur cette première étape de l'écriture qui exclut toute réécriture ne doit donc pas nous empêcher de voir le rôle essentiel joué par le travail de construction dans l'élaboration du texte. Si l'analyse du travail sur la forme fournie plus haut en offre déjà un témoignage, la comparaison de deux états du texte devrait permettre d'en montrer clairement l'importance. Un petit texte de François Bon intitulé « Paris-Nancy, le jeudi 8 h 18 » et publié dans *Le Nouveau Recueil* en mars 1999 nous met en mesure d'établir une telle comparaison, puisqu'il présente une première version, nettement différente et plus courte, de la première section de *Paysage fer*.

Le travail de réécriture a été en effet très important : l'ordre des paragraphes a été modifié, de nouveaux paragraphes ont été ajoutés, de nombreuses phrases ont été supprimées ou remplacées par d'autres et de nombreux changements de détail ont été effectués, soit pour des raisons touchant le rythme de la phrase, soit pour augmenter l'impression de rapidité et de spontanéité du texte.

Nous remarquons tout d'abord que les deux textes mettent en scène une *situation d'écriture* différente. Toutes les indications renvoyant à l'écriture du texte sur ordinateur portable dans « Paris-Nancy 8 h 18 » ont été remplacées, dans *Paysage fer*, par des indications qui suggèrent plutôt la prise de notes à la main : « ne pas revenir sur ce qui s'écrit comme on pourrait si facilement le faire, à l'écran » (8h18 9) a été supprimé, de même que « Savoir aussi que la batterie qui permet ces notations sur la machine de plastique ne tient pas tout le voyage » (8h18 11) à été remplacé par « Parfois attendre pour sortir le carnet noir. » (PF 12). Dans la suite de *Paysage fer*, il sera toujours question d'un « carnet noir. » La possibilité de transformer une telle donnée laisse penser que l'inscription de la situation d'écriture dans le texte est une fiction et que l'image que le texte projette de sa genèse n'en constitue pas un rapport objectif. Paradoxalement, cependant, la décision de parler d'un carnet noir au lieu de l'ordinateur représente une

²¹ Voir introduction, 1.3.6.

volonté de rester plus proche de l'expérience originelle, puisqu'en réalité, c'est un carnet noir et non l'ordinateur qui a servi à la prise de notes.²²

De plus, une modification importante intervenue entre les deux versions montre que le texte répond plus à une exigence de cohérence textuelle qu'à un souci de représenter fidèlement le réel ou même de raconter fidèlement la confrontation avec le réel. La phrase « Accepter que ce texte [...] commence de façon arbitraire, ici à Commercy » (8h18 10) à été remplacée par « Accepter que ce texte [...] commence de façon arbitraire après l'arrêt d'Épernay » (PF 11). Ici, le texte entre ouvertement en contradiction avec lui-même, pour au moins deux raisons : premièrement, parce que le texte commence, dans ses deux états, avec une description de Révigny, et non pas de Commercy ni d'Épernay et surtout en raison de la paradoxale réécriture d'une phrase affirmant qu'il faut accepter la façon arbitraire dont se fait le texte. On peut cependant d'une part trouver une raison pour ce changement, d'autre part remarquer une constante dans les deux phrases. Puisque le trajet que *Paysage fer* se propose de décrire est le trajet Paris-Nancy et non le trajet retour, qui a lieu de nuit, il est en effet plus naturel de commencer le récit à Épernay, qui se trouve proche de Paris, qu'à Commercy, qui n'est pas loin de Nancy.²³ La constante des deux phrases, elle, repose sur une cohérence phrastique interne présente dans les deux cas : « commence de façon arbitraire ici à Commercy » trouve sa cohérence dans la répétition des sonorités /k• / et /si/, comme si le mot « commencer » avait commandé le choix de « Commercy ». Ce même principe de cohérence est conservé dans la réécriture, puisque le syntagme « commence de façon arbitraire après l'arrêt d'Épernay », par la répétition des sonorités /a/, /r/ et /n/ tisse un lien étroit entre les mots qui le constituent. Pour maintenir ce principe de cohérence, une donnée aussi importante que la modalité énonciative de la référence spatiale a été modifiée, d'une référence *déictique* (« ici ») à une référence *relative* (« après l'arrêt d'Épernay »).

Un troisième type de changement montre comment la version finale du texte s'efforce de créer un effet de rapidité et de spontanéité qui n'est pas aussi présent dans la première

²² Voir annexe 2. François Bon nous a même communiqué quelques pages scannées de ce carnet, qui contiennent par exemple une liste d'entreprises déjà très proche de celle qu'on peut trouver dans le texte de *Paysage fer* (39-40).

²³ Cette motivation dépendrait donc d'une donnée extérieure au texte, le fait que seul le voyage Paris-Nancy s'est fait de jour. Ce n'est cependant pas tout à fait anodin : F. Hân a constaté que le mouvement du train sur la carte, de Paris à Nancy, de l'ouest à l'est, et le retour dans la nuit quand on ne voit rien correspondent exactement aux conventions de l'écriture : on écrit de gauche à droite et on saute le retour pour reprendre à gauche. Les lignes du texte sillonnent la page exactement comme le train sur la carte sillonne le paysage : F. Hân, « *Paysage fer* », *Europe* 78.853 (mai 2000), p. 323.

version. La réécriture supprime en effet un bon nombre d'articles, d'auxiliaires et de virgules :

« les jardins sont en ruines [...], les allées, maintenant pour rien » (8h18 10)

devient, dans *Paysage fer* :

« jardins en ruines [...], les allées maintenant pour rien » (PF 10).

Outre un effet accru de spontanéité, ces changements, minimes en apparence, influent pourtant sur le rythme de la phrase, ce qui est particulièrement sensible dans le premier paragraphe du texte :

Récurrence et répétition: chaque semaine, [à la] même minute, surgissement d'une même image, trop brève pour être retenue. Mais comme cette peau humaine d'un pays, image fréquentée, construite. (PF 9)²⁴

La modification intervient dans le deuxième syntagme, « chaque semaine, même minute, surgissement d'une même image, » suite d'allitération en /m/ dont la puissance rythmique à été renforcée grâce à la suppression de « à là ». Ces deux syllabes ôtées, le rythme de la phrase devient en outre plus régulier, grâce aux « groupes rythmiques »²⁵ de 8/4/4/8/8 syllabes. La chute de la phrase intervient au dernier syntagme, mis en valeur par l'absence de /m/ et la présence d'un son plus sec du fait de la répétition des /t/ et /ɾ/, et elle constate laconiquement l'échec : « trop brève pour être retenue ». La deuxième phrase, après la frappe précise de la première, se refuse à une scansion facile, se fait pâte, matière, ce qui montre que comme dans le cas des images fugaces vues par la vitre du train, si un ordre semble parvenir à s'imposer aux mots, il est aussitôt subverti par le retour de l'amorphe.

Ces quelques exemples suffisent pour montrer qu'il ne s'agit nullement, dans *Paysage fer*, d'un reportage brut et direct, mais qu'au contraire, une forte volonté esthétique intervient pour contrôler précisément les effets souhaités de spontanéité et de rythme et pour créer la fiction d'une écriture sur le vif.

²⁴ Le syntagme entre parenthèses a été supprimé dans la version finale.

²⁵ Voir F. Carton, *Introduction à la phonétique du français* (Paris: Bordas, 1974), pp. 89-103 et 123-125. Selon Carton, l'accent, en français, marque la dernière syllabe du *groupe accentuel* ou *groupe rythmique*. D'une part, il est possible de « définir syntaxiquement et sémantiquement des unités susceptibles [...] de porter l'accent » (p.102), qu'on dit accentogènes, et de constater que d'autres, comme les clitiques, sont non accentogènes. D'autre part, le groupe accentuel semble bien correspondre au *syntagme*, qui « se définit par rapport à la phrase comme un élément constituant, et par rapport au segment comme un élément constitué » (p. 101). La délimitation des syntagmes permet d'établir des « unités accentuelles *virtuelles* » (p. 103) qui ne doivent pas toutes être *réalisées*. En conjugant l'analyse des unités accentogènes et non accentogènes avec celle de la délimitation des syntagmes, il est possible d'établir la structure accentuelle d'une phrase, qui n'est cependant qu'une composante parmi d'autres de la structure rythmique du discours, qui dépend aussi de la récurrence de sonorités : voir G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses* (Paris: Dunod, 1998).

4.2 LE RECIT EN MOUVEMENT DANS *PAYSAGE FER*

La plus grande innovation de *Paysage fer* repose peut-être sur la façon dont il exploite le mouvement du narrateur dans le train. Ce mouvement, le texte s'en inspire selon deux aspects étroitement liés, d'une part en s'interrogeant sur les conséquences de cette situation de perception et d'écriture particulière qu'est le voyage dans le train, d'autre part en exploitant la technique narrative du *récit en mouvement*.

Ayant déjà évoqué l'idée que l'élaboration supposée du texte est régie par un certain nombre de contraintes dérivées des lois du voyage dans le train, nous nous attacherons dans un premier temps à la manière dont le texte met en scène le rapport particulier qu'entretient celui qui regarde par les vitres du train avec la réalité qui défile rapidement devant ses yeux. Il s'agira de savoir si ce mouvement fonctionne comme un «dispositif phénoménologique»²⁶ permettant une perception plus immédiate de la réalité, ou si au contraire la rapidité de la vision n'augmente pas l'influence de la situation représentative sur la perception. Dans un deuxième temps, nous proposerons une analyse de la technique narrative du *récit en mouvement* dont l'objectif est avant tout d'intégrer le mouvement du narrateur dans le fonctionnement même de la structure narrative. Après un rapide aperçu historique de cette technique, qui suivra essentiellement les analyses que François Bon en propose, nous analyserons le fonctionnement du récit en mouvement dans *Paysage fer*.

4.2.1 Le mouvement du train et la perception

Dans sa mise en scène du narrateur regardant par les vitres du train, le texte s'attache à montrer comment la perception de celui qui regarde depuis un train connaît une certaine limitation, due au fait que les objets n'apparaissent que pour un bref instant dans le champ de vision délimité par la vitre du compartiment. Le mouvement continu empêche celui qui regarde de s'arrêter pour mieux regarder un détail d'un château d'eau ou d'une rue et le trajet immuable ne permet pas de faire un détour pour voir l'autre côté de tel bâtiment ou pour se rapprocher d'un monument aux morts aperçu au loin. Toute la question sera de savoir dans quelle mesure cette limitation permet à la vision de mieux saisir les choses – la rapidité de la vision ne permettant pas de projeter sa propre situation représentative sur elles – ou si cette limitation n'a pas pour effet, au contraire, une plus grande implication du sujet dans la perception du réel – la rapidité de la vision créant des lacunes dans la

²⁶ A.Bertina utilise ce terme pour qualifier la contrainte de l'écriture en mouvement dans *Paysage fer*, dans « Le silence gagne, Les tentations de *Paysage fer* », *Critique* 646 (mars 2001), p. 215.

représentation mentale de la réalité que le sujet comblera en se reportant, de manière accrue, à sa situation représentative.

Dans ses commentaires, le narrateur de *Paysage fer* semble opter pour l'hypothèse selon laquelle la vision du train amplifie l'importance de la situation représentative par rapport à son importance dans la perception normale. Dès les premières lignes, le narrateur dit que chaque image qu'il perçoit sera toujours « image fréquentée, construite » (PF 9). L'adjectif « fréquentée » renvoie à la connaissance préalable que nous avons nécessairement du monde de par notre expérience, et, dans le cas qui nous occupe, il indique que le relevé entrepris n'est pas le relevé objectif de ce qui existe sur les bords de la voie ferrée, mais le relevé de ce qui a retenu l'attention du narrateur lors des nombreux voyages précédents. Ce qui l'intéresse, c'est avant tout de savoir pourquoi c'est telle chose plutôt que telle autre qu'il remarque : « S'interroger sur cela qui survit, traces et beauté pourquoi ça vous prend, » dit-il (PF 80). L'adjectif « construite » implique que l'image est le résultat d'un travail de construction ancrée nécessairement dans la situation représentative. On peut analyser l'influence de la situation représentative selon les trois aspects suivants : les voyages antérieurs, qui dotent le narrateur d'une connaissance antérieure au nouveau voyage et créent chez lui une attente, le jeu de la mémoire, qui fait rejaillir les souvenirs d'enfance, et les lectures antérieures, qui influencent notre manière d'habiter et de regarder le monde.

(1) *Les voyages antérieurs*

Les voyages antérieurs du narrateur jouent un rôle précis dans notre texte. Un court passage décrit comment le projet de *Paysage fer* serait né : depuis trois ans, le narrateur fait le voyage Paris-Nancy, et un jour il décide de décrire ce qu'il voit depuis le train :

Et la liste est prête déjà [...], la liste des choses retenues, celles qui chaque voyage depuis trois ans sur cette ligne vous ont déjà marqué et cette fois ça y est, on en a entrepris le relevé. (PF 35-36)

Il s'agit donc pour le narrateur d'entreprendre le relevé de ce qu'il voit par les vitres du train durant le voyage, ce qui, cependant, ne peut se faire qu'en fonction de ce qui l'a marqué lors des précédents voyages et oriente sa perception actuelle. Autrement dit, il n'y a pas de « premier voyage », il y a toujours déjà une expérience antérieure qui, parce qu'elle crée une attente et une anticipation, régit la perception, l'expérience du présent voyage. Il découle de cette anticipation que ce qui est perçu, c'est « ce qu'on construit et qu'on attend. » (PF 35).

D'une manière plus générale, nous sommes toujours dotés d'une expérience préalable du monde qui nous amène à anticiper dans notre perception du monde. Le signe d'une telle anticipation apparaît dans la façon dont le narrateur décrit le paysage. Souvent, il indique non seulement ce qu'il voit, mais encore ce qui est absent : « une avenue vide et sans voitures ni personne aux maisons » (PF 24), ou encore « chaque fois trois fenêtres sans balcon » (PF 73). La notation de l'absence des voitures ou des balcons n'a de sens que si le narrateur s'attendait, au contraire, à ce que ces choses soient présentes. Son attente repose sur son expérience préalable qui établit une sorte de norme mal définie mais toutefois agissante.

(2) Expérience et souvenirs d'enfance

Un aspect plus individuel de la situation représentative est constitué par les souvenirs d'enfance. Une fois, par exemple, le narrateur envisage de prendre la voiture pour mieux pouvoir regarder les choses qui lui échappent toutes les semaines quand il les voit par le train. Mais il décide finalement qu'il n'est nullement besoin de quitter le train :

et qu'est-ce qu'on trouverait donc qui ne serait pas alors la même usine qu'à Saint-Pierre-des-Corps ou Angoulême, tout ce qu'on connaît de son propre pays au par cœur, tout ce qu'on peut en atteindre, comme si la règle du jeu, que cela surgisse et cesse, était justement ce qui vous produisait le visible en le retranchant du même coup. (PF 36)

Il n'est pas nécessaire qu'il se rende sur les lieux entraperçu, parce que ce qu'il pourrait y trouver, il le connaît déjà, de par sa propre expérience. Contrairement au réel qui passe devant la vitre du train et qui reste finalement inaccessible,

le déjà vu par où on a passé, on a vécu (la voie ferrée passait près du petit stade de Civray, où on avait vestiaire quand on y montait avec le lycée, et la voie ferrée passait près de la fonderie Serseg à Ruffec près de Civray, où on avait travaillé tout un été), est toujours accessible. (PF 37)

Dans ce cas aussi, donc, le narrateur semble affirmer la prédominance de la situation représentative sur le réel perçu.

(3) Les lectures qui orientent la perception

Le troisième aspect de la situation représentative qui joue un rôle dans la perception en mouvement sont les lectures antérieures de celui qui regarde. Vers la fin du livre, nous trouvons la description d'une maison d'écluse ayant les fenêtres ouvertes pour laquelle le narrateur dit que, contrairement à un écrivain comme Georges Simenon qu'il admire pour ses descriptions de détail capables de nous faire croire à l'existence de la chose décrite, lui ne précisera pas « la couleur des nappes et le bruit de pendule » (PF 86). Et il remarque

que « les livres qu'on a lus, parce qu'ils nous ont raconté de tels intérieurs, nous aident à regarder celui-ci » (*PF* 88-89). Ce qui est vrai pour le narrateur face au visible qui se dérobe à son emprise perceptive, l'est également pour le lecteur face à ce texte qui énumère plus qu'il ne décrit précisément. La perception de la réalité et les lectures s'influencent donc réciproquement, les unes nous aidant à combler les lacunes que nous éprouvons face à l'autre pour construire une représentation mentale plus riche et plus informative, et inversement.²⁷

En ce qui concerne *Paysage fer*, les références littéraires se doublent d'une autre référence textuelle, d'un type particulier, qui participe également à la construction d'une représentation du réel. Ce n'est pas un texte littéraire, mais il n'en constitue pas moins un « texte » dans le sens large, qui oriente et informe la perception : il s'agit des cartes routières qu'utilise le narrateur, une carte Michelin 241 à l'échelle 1/150 000 et une carte plus détaillée de Vitry-le-François à l'échelle de 1/25 000. Comme les descriptions détaillées de Simenon aident à construire une représentation mentale précise des intérieurs des maisons qu'on devine à peine, les cartes routières participent à la construction d'une carte mentale du paysage autour de la ligne du train, en apportant des informations que l'on ne peut déduire de ce que l'on voit du train même.²⁸

4.2.2 Histoire et théorie du récit en mouvement

Le *récit en mouvement* est une technique narrative dont l'objectif est d'intégrer le mouvement du narrateur dans la forme du texte même, le moyen, d'évoquer des objets aperçus dans le mouvement et l'effet principal, de créer une illusion de mouvement.

Pour qu'il y ait récit en mouvement, il est nécessaire que le narrateur, en tant que sujet de l'énonciation, soit en mouvement au moment où il parle. Sa situation spatiale n'est donc pas fixe, ce qui entraîne une complication de la référence déictique, puisque le 'ici-maintenant' de la situation d'énonciation peut changer d'une phrase à l'autre. Le récit en mouvement amplifie donc une propriété du discours littéraire, à savoir le fait que la situation spatio-temporelle du sujet d'énonciation est construite par la phrase et son *cotexte* (contexte linguistique), au lieu que ce soit la référence de la phrase qui soit déterminée par la situation spatio-temporelle donnée, comme c'est le cas dans la

²⁷ On se souvient que c'est précisément à ce rapport de dépendance mutuelle que Paul Ricœur s'attachait dans *Temps et récit*, en explorant la dépendance réciproque entre l'expérience phénoménologique du temps et les configurations temporelles du récit.

²⁸ F. Bon dit avoir réellement beaucoup utilisé des cartes pour préparer les voyages, voir annexe 2.

communication ordinaire.²⁹ Dans le récit en mouvement, c'est d'une succession de deux syntagmes à la référence spatiale incompatible, c'est-à-dire de la suite de deux référents qui ne sauraient se trouver dans le même champ de vision, que le lecteur déduit le déplacement du narrateur.

Retraçant l'évolution historique du récit en mouvement (dans *Gillet* II§30-36), François Bon constate que jusqu'à une certaine époque, les moyens de locomotion et les moyens symboliques capables d'en rendre compte évoluaient à pas égal, « le mode de récit tenant compte et de la translation, et de l'emprise globale qu'elle confère sur l'objet qu'on raconte » (*Gillet* II§30). Depuis l'introduction des moyens de transport rapides comme l'automobile, le train ou encore l'avion, l'évolution des modes de déplacement est devenue plus rapide que celle des modes de récit que nous avons à notre disposition. Il s'ensuit un décalage qui est une des sources de ce manque de représentations que Bon constate dans le monde contemporain.³⁰ On peut résumer la réflexion de Bon en disant que l'évolution du rapport entre les moyens de déplacement et les moyens symboliques pour les dire se fait selon les trois étapes suivantes :

(1) Dans un premier temps, la littérature prend simplement le nouveau moyen de déplacement pour son objet ou son thème, tout en continuant à recourir à un narrateur qui reste parfaitement fixe. Ce serait le cas chez Balzac :

Balzac, qui est un grand voyageur [...], utilise très rarement des narrateurs en déplacement, même lorsque la technique du déplacement [...] intervient dans le procès narratif. La découverte d'un paysage ou d'un territoire [...] sont comme poser le pied d'une caméra d'un endroit fixe à un autre endroit fixe. [...] Le fait de narrer impose que le narrateur soit fixe, ramenant au livre des éclats fixes. (*Gillet* II§31)

(2) Dans un deuxième temps, la littérature découvre la possibilité de « focaliser »³¹ le récit sur un personnage, sujet de l'énoncé, qui peut, à l'occasion, se trouver dans le train, ce qui rend possible que le mouvement dans l'espace organise la progression du texte. Le narrateur, sujet de l'énonciation, garde cependant sa position spatio-temporelle fixe. De beaux exemples d'une telle constellation se trouvent notamment chez Flaubert et Proust. Bon analyse la deuxième occurrence du chemin de fer dans le premier tome de *À la recherche du temps perdu*, lorsque le train ramène la famille à Combray, de la manière suivante: « la progression du train organise invisiblement la progression du regard. »

²⁹ Voir annexe 1.

³⁰ Voir introduction, 1.2.1.

³¹ G. Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 203-210, a introduit ce terme de « focalisation ».

(Gillet II§32).³² Dans *Madame Bovary* de Flaubert, on peut penser à la description de Yonville au début de la deuxième partie, qui intervient juste avant l'arrivée des Bovary à Yonville, et où c'est la progression d'un voyageur hypothétique et anonyme qui organise la découverte successive du village de Yonville, d'abord aperçu de loin, ensuite décrit suivant le trajet de la route principale jusqu'à la fin du village.³³

(3) Cependant, ce n'est que dans un troisième temps, quand un narrateur *homodiégétique* est lui-même en mouvement lorsqu'il raconte, que l'on parle de véritable *récit en mouvement*. C'est dire que la littérature n'accède véritablement aux moyens symboliques correspondant au mouvement du train que lorsqu'elle les intériorise complètement :

C'est cette mise en mouvement qu'on voit littéralement non pas seulement s'amplifier, mais rejoindre l'intérieur de la phrase pour accroître la langue dans un continuum retrouvé mais modelé par la translation même.
(Gillet II§34)

L'existence de textes dans lesquels on trouve le récit en mouvement est l'indice, pour Bon, qu'un nouveau stade dans la conscience que nous avons des données de notre vie quotidienne à été atteint : « Nous savons utiliser le chemin de fer, c'est quand il accède à nos représentations narratives que nous savons nous représenter nous-mêmes dans notre relation au monde » (Gillet II§32). La question qui en découle naturellement est de savoir quelles répercussions cette conscience nouvelle des moyens de locomotion a sur notre rapport au monde, sur notre représentation du monde, et, par conséquent, sur notre manière d'écrire :

le bouleversement de nos perceptions induit par l'intégration mentale de nos propres modes de translation [...], que modifie-t-il des modes de surgissement et d'enchaînement d'images quantifiées du réel dans notre usage de la prose continue? (Gillet II§31)

Selon Bon, la poésie a pu plus rapidement que la prose narrative acquérir les moyens de représentation pouvant prendre en charge le mouvement. Pour lui en effet, avant la prose narrative, pour laquelle il cite deux exemples récents,³⁴ la première grande tentative de

³² M. Proust, *À la recherche du temps perdu I* (Paris: Gallimard, « Pléiade », 1987), p. 47. Une expérimentation plus poussée de récit en mouvement est l'évocation des clochers vu de la calèche en mouvement, texte que Marcel dit avoir écrit sur la voiture roulante même (pp. 179-180) et qui est en réalité la reprise d'un texte antérieur de Proust, « Impressions de route en automobile », paru dans le *Figaro* du 19 nov. 1907 (voir note pour la page 180).

³³ G. Flaubert, *Madame Bovary* (Paris: Classiques Garnier, 1958), pp. 65-69.

³⁴ Un passage dans *Lendemain de fête* (Paris: Minuit, 1993) de Jacques Séréna, un autre dans *En famille* de Marie Ndiaye (Paris: Minuit, 1990). Voir Gillet II§35.

récit en mouvement est un texte de poésie de 1913, la *Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars :³⁵

En littérature, le grand chamboulement c'est *Prose sur le Transsibérien* [*sic*] du suisse Cendrars, suite de propositions horizontales sans ponctuation qui sont instant immobile d'images, et quantification par le saut du vers où sur le continuum de perceptions mentales, la position d'énonciation s'est différée par rapport à l'objet. (*Gillet* II§34)

Le texte de Cendrars consiste en une longue suite de vers sans ponctuation, présentant chacun une image presque autonome, parce que sans lien direct avec les vers qui le précèdent et le suivent :

Toutes les gares lézardées obliques sur la route
 Les fils télégraphiques auxquels elles pendent
 Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent
 Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un harmonica qu'une main
 sadique tourmente
 Dans les déchirures du ciel les locomotives en furie
 S'enfuient³⁶

Au lieu de décrire le mouvement du train, le texte l'intègre dans son fonctionnement pour le suggérer, le faire ressentir. La succession rapide d'images *a priori* sans lien direct les unes avec les autres entraîne dans l'esprit du lecteur l'activation d'une série de représentations mentales semblables à des images fixes, instantanées, qui par sa discontinuité même, parce qu'elle suppose nécessairement que l'énonciateur se soit déplacé entre deux images, fait ressentir de manière immédiate le mouvement. En vue de l'emploi d'une telle technique narrative dans un atelier d'écriture, Bon précise :

Ce qu'on va proposer pour la syntaxe, c'est de décomposer ce trajet réel en éléments simples, qui permettent que chaque phrase s'écrive comme si la précédente n'avait pas existé, et comme si rien n'allait suivre immédiatement celle-ci. C'est par ce principe d'ignorance [...] que la continuité du texte lu, passant par sauts d'une image fixe à une autre, va reconstituer finalement l'illusion du trajet réellement fait.³⁷

L'objectif de la technique du récit en mouvement est donc essentiellement de créer « l'illusion du trajet réellement fait », l'illusion de mouvement.

³⁵ Blaise Cendrars, « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » (1913), *Poésies complètes*, Claude Leroy, éd. (Paris: Denoël, 2001), p. 17-37.

³⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁷ F. Bon, *Tous les mots sont adultes* (Paris: Fayard, 2000), p. 60-61.

4.2.3 Le récit en mouvement dans *Paysage fer*

La technique du récit en mouvement dans *Paysage fer* permet d'intégrer, à l'intérieur même de la phrase, les caractéristiques de la perception en mouvement que nous avons analysées plus haut. Outre la référence *absolue* très fréquente dans le texte par la multiplication des noms de villes et de villages au bord de la voie ferrée, les instances de référence *déictique* spatiale et temporelle abondent, traduisant que le narrateur est bien pris dans le mouvement du train : « à la sortie pour camion, là-bas, celui qu'on aperçoit en blouse fumer une cigarette » (PF 9), « et maintenant, à l'instant même, si on lève le regard à travers la fenêtre du train c'est soudain des échancrures violentes dans les nuages et des accumulations presque noires sur l'horizon qu'ici on domine. » (PF 12).³⁸ Il nous est indifférent dans l'analyse de ce fonctionnement de savoir si le texte a été réellement ou non élaboré dans le train puisque quoiqu'il en soit, il met en scène un narrateur en mouvement qui note ce qu'il voit en même temps qu'il le voit.

Les passages dans *Paysage fer* relevant du récit en mouvement sont nombreux (voir par exemple PF 19, 25, 47, 51). À titre d'exemple, nous analyserons le paragraphe suivant, une longue suite de syntagmes évoquant chacun une image :³⁹

Et une fois dit cela continuer, la mémoire et les choses, ce qui traverse la vue un instant et s'y implante, || et l'aménagement pour le loisir d'un bord du fleuve, avec des barres blanches, || et l'usine très moderne comme juste posée sur un champ dénudé avec ses bardeaux bleus, || et la grande soute arrière des silos à céréales là où des wagons attendent, || puis encore des champs qui sont des étendues qu'on croirait mortes || et puis on voit le chemin de bordure et les traces arrondies du tracteur où il tourne. || L'arrangement en butte broussailleuse des restes de remembrement, || puis à nouveau la forêt sans percée || et que recommence l'eau, || que revient l'image grise avec église et rues || puis pavillons rectangulaires blancs sur sous-sol avec clôtures et pelouse || tout cela si vite passé, [...] soi-même front contre la vitre immobile devant la projection d'images, dans leur temps brutal de surgissement et la fuite oblique, la disparition même si rapide. (PF 19)

On constate d'abord que, contrairement à la *Prose du Transsibérien* où le saut d'un vers à l'autre marque d'une manière très claire la séparation des images, les images dans notre

³⁸ La référence spatiale est pourtant complexe : « ici », par exemple, désigne le plus souvent le lieu où passe à l'instant de l'énonciation le train, mais il peut également désigner le compartiment où se trouve le narrateur (« le nom de la rue, illisible d'ici », PF 13), le texte même (« tout cela qu'ici on détaille », PF 70), et même, dans l'évocation du passé, un autre lieu, par *énallage déictique* (« les livres de philosophie politique que j'avais emmenés et qui en fait ici m'ennuyaient » PF 56).

³⁹ Dans la citation suivante, les signes « || ... || » marquent le début et la fin d'une série d'images, « || » les frontières entre les images.

passage ne sont pas aussi clairement délimitées. En dehors de la virgule, qui correspond quelques fois à la frontière des images, ces dernières sont au contraire fortement reliées syntaxiquement, par la polysyndète construite avec la coordination «et» ou par la répétition de l'adverbe «puis». Ces liens ne suggèrent cependant que la succession et l'accumulation des images et n'impliquent aucun rapport d'ordre logique ou sémantique. De cette manière, le passage fait défiler une dizaine d'images sans rapport direct entre-elles. L'emploi de nombreuses phrases nominales crée une impression d'immédiateté de la vision. Puisqu'il est impossible que le référent d'une image donnée se situe dans le même champ de vision que le référent de l'image suivante, le lecteur en déduit que le champ de vision du narrateur s'est modifié, et donc que celui-ci s'est déplacé dans l'intervalle entre l'apparition des deux images, ce qui produit une impression de mouvement. L'illusion de mouvement est donc créée par la seule succession rapide d'images fixes, sans qu'aucune indication explicite de vitesse soit nécessaire. Ce n'est qu'à la fin du passage que le narrateur dit : « tout cela si vite passé ». Ce n'est donc pas des images mêmes que le lecteur déduit le mouvement mais de l'intervalle entre les images.

Dans notre passage, une tension très nette apparaît cependant entre, d'une part, l'illusion de réel que chaque image doit s'efforcer de susciter pour créer une illusion de mouvement et, d'autre part, la mise en valeur manifeste de la matérialité de la langue. Dans la mesure où l'illusion de réel repose sur l'effacement de la nature linguistique du texte, le travail sur le signifiant qui met en lumière la matérialité de la langue s'y oppose. Chaque syntagme correspond bien à une image, mais comporte aussi une cohérence textuelle propre : dans «le chemin de bordure et les *traces arrondies* du *tracteur* où il tourne », ce sont les sonorités /b/, /t/, et /r/, dans «L'*arrangement* en butte *broussailleuse* des restes de *remembrement* », c'est la répétition des sonorités /b/ et /r/ et /mã/, dans «l'image *grise* avec *église* », c'est la *paranomase* /gli:z-gri:z/, enfin dans «*barres blanches* » et «*bardeaux bleus* », c'est l'allitération en /b/ et le parallélisme structurel (nom-adjectif au pluriel) et sonore (/bar...bl.../).

Pour François Bon, cependant, il n'y a pas une réelle opposition entre l'illusion de réel et le travail sur le signifiant, puisqu'il envisage la projection d'une image par le texte comme un procédé qui ne se joue pas seulement au niveau du signifié, des concepts, mais également au niveau du signifiant : « Tout de l'image mentale dont on a à provoquer la construction est affaire de phonèmes et de rythme », dit-il à propos de *Paysage fer*.⁴⁰ Ceci

⁴⁰ Voir annexe 2 .

montre bien que l'enjeu du texte repose justement sur l'exploitation des propriétés matérielles, non pas dans le but de référer à une réalité extérieure au texte, ni dans celui de communiquer une certaine signification, mais dans le but de produire une image mentale particulière.

Juste après la suite d'images que nous venons d'analyser, le texte évoque la situation du narrateur qui vient de les voir : « soi-même front contre la vitre immobile devant la projection d'images ». Cette expression « projection d'images » nous fait penser à la projection de diapositives ou à la projection cinématographique. Ce n'est pas la seule fois que le texte établit une similitude entre la situation de l'observateur derrière la vitre du train et la projection cinématographique :

Le billet de train Paris-Est Nancy porte l'indication : trois cent cinquante-deux kilomètres. Calcul rapide, flux rétinien dix mille milliards de photons par seconde, de huit heures dix-huit à onze heures vingt-deux, et division selon l'analyse de ce flux, vingt-quatre fois par seconde puisque c'est quantifié. (PF 17)

« Vingt-quatre fois par seconde », c'est justement la fréquence d'images minimale nécessaire pour que le système cognitif humain ne perçoive plus des images séparées mais un mouvement. C'est cette limitation du système cognitif que le cinéma exploite pour créer l'effet qui le définit, à savoir l'illusion de mouvement. Le texte suggère donc que l'illusion de mouvement créée par le récit en mouvement repose sur un mécanisme analogue à celui du cinéma, puisqu'au cinéma également, c'est de la succession d'images parfaitement fixes que résulte l'illusion de mouvement : malgré le fait que la bobine de film tourne continuellement, les images du film ne sont pas en mouvement au moment où la lampe de projection projette l'image à l'écran : un mécanisme complexe les met en place derrière le masque, les arrête pour une fraction de seconde, et laisse passer la lumière pour cette même fraction de seconde, met en place l'image prochaine, l'arrête, laisse passer la lumière, etc.⁴¹

⁴¹ Dû à sa rapidité, ce mécanisme n'est bien entendu pas directement visible. L'analogie trouve ses limites dans l'impossibilité dans laquelle se trouve le texte d'évoquer, et le lecteur de lire, vingt-quatre images par seconde.

CONCLUSION

Il ressort de notre lecture de *Paysage fer* que l'enjeu de la confrontation visuelle avec la réalité qui défile rapidement devant la vitre du train réside dans la tension que le texte maintient entre la visée représentative et le travail sur la matérialité de la langue. D'une part, le texte réussit à conjuguer ces deux tendances dans la mesure où la contrainte qui régit la forme du texte dépend directement d'un désir d'être fidèle aux lois qui régissent le voyage dans le train. D'autre part, le texte conserve cette tension dans son effort de conjuguer son indéniable référence à une réalité extérieure avec la création d'une cohérence interne et d'une autonomie, et sa volonté d'augmenter la force évocatrice des images qu'il projette par un travail sur leur structure phonologique.

CONCLUSION GENERALE

Ce mémoire se voulait une exploration, à travers la lecture de trois textes de François Bon, de quelques-unes des formes que peut prendre la confrontation de l'écriture avec le réel. Après les interprétations séparées qui mettaient avant tout l'accent sur la singularité de chacun des trois textes, il convient de s'interroger maintenant sur ce qui leur est, dans notre perspective, commun et de mesurer la fécondité de l'application de notre modèle de la représentation aux textes choisis. Nous voudrions donc nous poser deux questions complémentaires, puisqu'il s'agit non seulement de s'interroger sur les résultats de cette 'application' de la théorie aux textes, mais également de s'interroger, inversement, sur l'apport des textes à la théorie. Aussi nous demandons-nous, d'une part, quels traits principaux l'application de notre modèle de la représentation a pu mettre en lumière dans les textes de François Bon, et d'autre part, quelle contribution l'interprétation des textes de François Bon a pu fournir pour notre modèle de la représentation.

En ce qui concerne la première question, notre interprétation a montré tout d'abord que l'intérêt principal des textes de François Bon ne réside pas dans leur objet de représentation, mais dans l'expérience que la confrontation avec cet objet permet ou impose. Dans *Calvaire des chiens*, les repérages à Ribandon importent moins que l'expérience si particulière qu'en fait Barbin ; dans *Temps machine*, l'usine Bosch n'est mise en avant que pour souligner l'aliénation et la mutilation qu'elle produit chez les hommes qui y travaillent ; dans *Paysage fer*, enfin, les bâtiments abandonnés et les canaux aux bords de la voie ferrée ne nous intéressent que dans la mesure où ils permettent de mettre en scène l'expérience du narrateur qui se confronte à cette réalité visible depuis le train en mouvement. Ce qui importe n'est pas la représentation en soi, mais les conditions, possibilités et motivations mêmes de l'activité représentative.

Les trois textes s'attachent en outre à analyser la structure profonde de leur objet et de son rapport avec les hommes. Cette analyse se manifeste dans la structure du texte par la tentative de donner une nécessité à sa forme qui soit secrètement déduite de son objet. De cette manière, les textes conjuguent les fonctions référentielle et poétique, la visée représentative et l'autoréférentialité. Ils acquièrent une nécessité formelle interne qui leur donne une certaine autonomie par rapport à leur référent, mais qui, loin d'être arbitraire, est dans un rapport étroit avec lui. Dans *Calvaire des chiens*, la manière dont les cinq

jours de repérages à Ribandon se superposent dans la mémoire de Barbin pour former une expérience temporelle fictive très complexe n'est pas seulement évoquée, mais elle est transposée dans la structure narrative, temporelle et énonciative du texte ; dans *Temps machine*, la mutilation physique et morale que font subir le bruit, la violence et l'aliénation de l'usine à ceux qui y travaillent est transposée dans la structure syntaxique mutilée par les nombreuses ruptures de construction ; dans *Paysage fer*, enfin, la contrainte que s'impose le narrateur pour la perception du paysage et l'écriture du texte est elle-même directement déduite de la nature du voyage en train et détermine largement la structure du livre, qui procède par accumulation et répétition, formant des « variations de récit sur réel répété » (PF 49).

Cependant, la forme du texte n'est pas seulement déduite de la structure profonde de son objet, mais elle cherche également d'évoquer dans l'esprit du lecteur une expérience semblable à celle évoquée par le texte. Dans *Calvaire des chiens*, la structure narrative recrée, par le brouillage de la chronologie et la superposition des lieux, l'expérience fictive de Barbin ; dans *Temps machine*, la structure syntaxique devient, par les dislocations et ruptures de construction qu'elle opère, un violent obstacle à la compréhension de la phrase par le lecteur ; dans *Paysage fer*, enfin, l'expérience que fait le narrateur du paysage qui défile devant la vitre du train est rendu immédiatement sensible pour le lecteur dans les passages de récit en mouvement qui s'efforcent de recréer une illusion de mouvement.

Pour résumer, on peut dire que la mise en forme que suppose l'écriture d'un texte est, chez François Bon, triplement motivée, en son amont, en elle-même et en son aval. Elle l'est en son amont par l'analogie entre la structure interne du texte et celle de l'objet du texte, elle l'est en elle-même par sa cohérence formelle et elle l'est en son aval par son objectif de créer, dans l'esprit du lecteur, une expérience semblable à celle des personnages aux prises avec le monde du texte. C'est de cette manière que les textes instaurent un lien entre l'objet du texte, la forme du texte même et l'expérience de sa lecture.

Quant à la deuxième question, les trois textes soulignent tout d'abord l'interaction qui existe entre les activités de vivre, d'écrire et de lire. *Calvaire des chiens* montre, à travers la figure de Barbin qui construit l'histoire de Ribandon par l'accumulation de multiples témoignages, comment on ne saurait connaître aucune histoire indépendamment du discours qui la rapporte. Le roman souligne ainsi que notre représentation de la réalité se modèle en effet en grande partie sur les discours qui nous parviennent d'autrui et ceux que

nous fabriquons nous-mêmes à propos de cette réalité, tout comme notre modèle supposait qu'il est impossible de connaître la réalité objective en dehors de toute construction d'une représentation mentale du monde. *Temps machine* ne représente ni une usine particulière dans son détail ni le monde des usines en général, mais résulte d'un travail sur une « réserve d'images » mentales associées, pour François Bon, à l'usine. *Paysage fer*, enfin, par l'importance accordée à l'expérience des voyages antérieurs, aux souvenirs d'enfance et aux compétences littéraires met en scène l'interaction entre la perception du paysage et les différentes composantes de la situation représentative.

Une deuxième caractéristique de la représentation qu'a fait apparaître l'étude des textes est le rapport synecdotique qu'entretient la littérature avec le monde. Dans *Calvaire des chiens*, c'est à travers le travail de reconstruction de l'histoire de Ribandon accompli par Barbin d'une part, et à travers les échanges lacunaires entre Barbin et son ami que le texte nous indique qu'il n'est qu'un fragment du texte infini qu'est la vie, dont il ne peut expliciter qu'une petite partie que le lecteur doit compléter. Dans *Temps machine*, c'est surtout la structure syntaxique qui nous indique l'incomplétude intrinsèque de tout texte, par l'accumulation de phrases incomplètes ou à la fin abrupte. Quand à *Paysage fer*, l'incapacité de l'écriture à capter la totalité du réel constitue un des soucis principaux du narrateur qui tente de voir et de noter, aussi rapidement que possible, le paysage qui défile.

Ce que les textes ont apportés à la réflexion sur la représentation, c'est donc la mise en lumière du rapport synecdotique qu'entretient tout texte avec la réalité et l'interaction permanente entre les différentes activités représentatives que sont vivre, écrire et lire.

Nous voudrions citer, en épilogue, une phrase de François Bon qui montre bien le rapport ambivalent qu'entretiennent ses textes avec la réalité, qui constitue certes leur point de départ mais dont ils doivent en même temps s'affranchir : « Quand la réalité aura bougé, on verra bien si le bouquin est capable de tenir sans plus s'y référer, à partir de ses seules évocations. »¹

¹ F. Bon, « Côté cuisines », entretien réalisé par S. Nowoselsky-Müller, *L'Infini* 19 (été 1987), p. 59.

ANNEXES

ANNEXE 1 : LA LINGUISTIQUE DE L'ÉNONCIATION

Selon Benveniste, l'*énonciation* est la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ». ¹ L'*énoncé* est l'objet linguistique qui résulte de l'acte d'énonciation. C'est donc par l'énonciation que s'opère l'actualisation de la *langue* comme réseau d'éléments et de règles disponibles pour tout locuteur en la *parole* de tel ou tel locuteur particulier. Inversement, « tout énoncé, avant d'être ce fragment de langue naturelle que le linguiste s'efforce d'analyser, est le produit d'un événement unique, son énonciation », ² qui suppose (1) les protagonistes du discours (un énonciateur et un ou plusieurs destinataires), (2) un moment et un lieu particuliers, et (3) les conditions générales de la communication (nature du canal, contexte socio-historique, genre de discours, etc.). Cet ensemble d'éléments définit la *situation d'énonciation* (Maingueneau), aussi appelé *cadre énonciatif* (Kerbrat-Oreccioni).

La linguistique de l'énonciation étudie l'acte de l'énonciation à travers les traces repérables qu'il laisse dans l'énoncé, appelées « faits énonciatifs » : « Nous appellerons *faits énonciatifs* les unités linguistiques, quels que soient leur nature, leur rang, leur dimension, qui fonctionnent comme des indices de l'inscription au sein de l'énoncé » de la situation d'énonciation « et qui sont à ce titre porteuses d'un archi-trait sémantique spécifique que nous appellerons *énonciatème*. » (Én. 30-31)

1.1 La référence absolue, relative et déictique

La fonction référentielle de la langue permet au locuteurs de désigner les objets qui constituent la réalité extralinguistique. « Cette réalité n'est cependant pas nécessairement 'la' réalité, 'le' monde. Les langues naturelles ont en effet ce pouvoir de construire l'univers auquel elles se réfèrent ; elles peuvent donc se donner un univers de discours

¹ Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages* 17 (mars 1970), p. 12 ; cité d'après Kerbrat-Oreccioni (Én. 28).

² D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (Paris: Dunod, ³1993), p. 1.

imaginaire. L'île au trésor est un objet de référence possible aussi bien que la gare de Lyon. »³

On distingue trois types de mécanismes référentiels :

- référence *absolue* : « Pierre habite à Lyon. »
- référence *relative* au contexte linguistique (cotexte) : « Pierre habite *au sud de Paris*. »
- référence *déictique*, relative à la situation d'énonciation: « Pierre habite *ici*. » (Én. 35)

Les « déictiques » sont définies comme « les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel [...] implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation d'énonciation. [...]. Ce qui 'varie avec la situation', c'est le *référent* [Frege: *Bedeutung*] d'une unité déictique, et non pas son *sens* [Frege: *Sinn*] lequel reste constant d'un emploi à l'autre. » (Én. 36-37) Le pronom personnel « je », par exemple, a toujours le même *sens*, à savoir 'la personne à laquelle renvoie le signifiant, c'est le sujet d'énonciation', mais son *référent* varie avec le locuteur. Pour interpréter correctement les déictiques, il est donc nécessaire que le destinataire puisse identifier leur situation d'énonciation. (Én. 60).

Si un texte fictionnel peut s'ancrer dès le début dans une réalité existante (« Auprès de l'église de Guérande se voit une maison... », au début de *Béatrix* de Balzac), il peut aussi s'inscrire dans une réalité imaginaire et encore à construire (« J'appartiens à une des plus anciennes familles d'Orsenna », première phrase du *Rivage des Syrtes*, 1951, de Julien Gracq), ou même refuser de s'inscrire dans un cadre préétabli en commençant, comme le fait *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet (1959), par les mots suivants : « Je suis seul ici maintenant. »

1.2 Les personnes

Je et *tu* sont des véritables personnes, puisqu'ils participent à l'énonciation : ils renvoient à des rôles, celle du locuteur et de l'allocutaire. Dans l'échange linguistique, chaque *je* est un *tu* en puissance, et inversement. *Il*, par contraste, est considéré comme une non-personne, parce qu'il fait partie des objets du monde autres que les interlocuteurs. *Nous* et *vous* sont des personnes amplifiées: *nous* désigne *je* + d'autres: je+je(+je...), je+tu (+tu...) ou je+il (+il...); *vous* désigne *tu* + d'autres: tu+tu(+tu...) ou tu+il(+il...)⁴

³ O. Ducrot, « La référence », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, O. Ducrot et T. Todorov, éd. (Paris: Seuil, 1972), p. 317.

⁴ Maingueneau, p. 6-7.

On a un statut particulier, puisqu'il subvertit l'opposition entre personne et non-personne : invariable en genre et nombre, il est associé à un verbe à la troisième personne du singulier. « Il s'interprète, selon les contextes, comme *je, tu, nous, eux, elles, les hommes en général*. [...] Quand on étudie un texte littéraire, il faut surtout considérer de quelle manière il exploite la plasticité de *on* à ses fins propres. »⁵

1.3 Les déictiques spatiaux et temporels

« Les déictiques spatiaux s'interprètent grâce à la prise en compte de la position spatiale du corps de l'énonciateur et de ses gestes. »⁶ Le texte littéraire peut ou peut ne pas construire un réseau cohérent de références en introduisant des références absolues imaginaires avant d'employer des références relatives cotextuelles à l'aide des déictiques spatiaux et d'autres reprises anaphoriques. Du point de vue morphosyntaxique, les déictiques spatiaux se distribuent en deux groupes, *démonstratifs* (*ça, ceci, cela, cette table, celui-là*) et *adverbiaux* (*ici/là/là-bas, près/loin, devant/derrière, à gauche/à droite*). Des verbes comme *s'approcher/s'éloigner* ou *aller/venir* ont également une valeur déictique.

Les déictiques temporels s'organisent autour du moment d'énonciation, moment qui correspond au présent linguistique. Les déictiques temporels s'opposent à la référence absolue (*en 1976, à 7h12*) et à la référence relative (*plus tard, la veille, demain, dans quelques mois*). La morphologie des verbes est un deuxième système d'embranchement temporel : l'utilisation d'un temps du présent, du passé ou du futur implique une relation au présent de l'énonciation.

1.4 Les subjectivèmes affectifs et évaluatifs

Les adjectifs ou autres qualificatifs peuvent être objectifs ou subjectifs. Ils sont *objectifs*, quand ils ont une fonction purement descriptive, qui évoque une propriété indiscutable de l'objet décrit, et dont la valeur peut être vraie ou fautive. Exemple : « Jean est *célibataire, blond*, il porte une chemise *bleue*, il est *chauffeur*. »

Un adjectif est *subjectif* quand il dépasse la fonction purement descriptive. « Les adjectifs *affectifs* énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet » (*Én* 84). La classe des

⁵ Maingueneau, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

adjectifs *évaluatifs* « comprend tous les adjectifs qui, sans énoncer de jugement de valeur, ni d'engagement affectif du locuteur [...], impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent. » L'usage d'un adjectif évaluatif est fondée sur une double norme, « relatif à l'idée que le locuteur se fait de la norme d'évaluation pour une catégorie d'objets donnée. » Les adjectifs *évaluatifs axiologiques* impliquent eux-aussi une double norme, interne à la classe de l'objet et interne au sujet d'énonciation et relative a ses systèmes d'évaluation esthétique ou morale. Exemples : « Jean est *impressionnant*, assez *grand*, c'est un *beau* mec. »

Il y a aussi des *noms subjectifs* (péjoratifs, mélioratifs, etc.), des *verbes subjectifs* (verbes de sentiment, de demande, de louange, de blâme, de perception, d'opinion, de jugement, de modalisation, etc.) et des *adverbes subjectifs* (modalisateurs comme *peut-être* ou *sûrement* qui « signalent le degré d'adhésion du sujet d'énonciation aux contenus énoncés » ; *Én* 73, 100-2, 118).

1.5 Omniprésence de la subjectivité dans le langage

Kerbrat-Oreccioni constate que même en absence de référence déictique, il y a toujours des traces de subjectivité dans l'énoncé. Même dans le cas de l'assertion d'une propriété indiscutable d'un objet, il se trouve une trace de l'énonciateur dans l'énoncé, puisque le fait qu'il énonce une telle propriété implique qu'il juge approprié ou important de faire remarquer cette propriété plutôt qu'une autre. Aussi, la sélection des faits parmi l'ensemble des faits qui constituent la réalité implique une intervention du sujet d'énonciation : « Nous entendons par là que la masse des faits qui constituent, au plan référentiel, l'événement, est quasiment illimitée; et qu'en rendre compte verbalement, c'est d'abord décréter ce qui dans cette énorme masse mérite d'être verbalisé. » (*Én* 121) D'autres traces de subjectivité sont l'*organisation hiérarchique des informations*, tout phénomène de *modalisation* ou d'*ironie* et l'ensemble des phénomènes liés à la *thématisation* (*Én* 65-67).

On peut en effet considérer que « toute assertion porte la marque de celui qui l'énonce » (*Én* 68) et que « l'activité langagière, dans sa totalité, est subjective » (*Én* 69). Cependant, « lorsqu'un sujet d'énonciation se trouve confronté au problème de la verbalisation d'un objet référentiel, réel ou imaginaire, et que pour ce faire il doit sélectionner certaines unités dans le stock lexical et syntaxique que lui propose le code, il a en gros le choix entre deux types de formulations :

- le discours dit *objectif*, qui s'efforce de gommer toute trace de l'existence d'un énonciateur individuel ;
- le discours dit *subjectif*, dans lequel l'énonciateur s'avoue explicitement ou se pose implicitement comme la source évaluative de l'assertion. » (*Én* 70-71)

1.5 Spécificité de l'énonciation littéraire

L'énonciation littéraire ne peut être assimilée à un échange linguistique ordinaire, parce qu'elle exclut le caractère immédiat et symétrique de l'interlocution. « Il est de l'essence de la littérature de ne mettre en relation l'auteur et le public qu'à travers de l'institution littéraire et ses rituels. [...] Alors qu'un énoncé ordinaire renvoie directement à des contextes physiquement perceptibles, les textes littéraires construisent leurs scènes énonciatives par un jeu de relations internes au texte lui-même ». ⁷ Cependant, on peut considérer que la référence ordinaire participe aussi d'une construction du réel, puisqu'elle évoque et fait apercevoir certains traits de ce réel plutôt que d'autres.

Le *cotexte* est le contexte verbal dans lequel se trouve pris un énoncé, qui dans le cas du texte littéraire, peut désigner le cotexte immédiat de la phrase, le texte entier ou même l'œuvre entière d'un auteur. Le terme *contexte* désigne la situation de communication, qui est déterminée notamment, dans le cas de l'énonciation littéraire, par le *genre* de discours auquel appartient le texte. Dans la communication textuelle, référence déictique et cotextuelle se confondent dans la mesure où la situation d'énonciation est définie par le seul texte.

⁷ Maingueneau, p. 15.

ANNEXE 2 : ÉCHANGE D'IDÉES AVEC FRANÇOIS BON

– Pendant le travail à ce mémoire, j'ai eu l'occasion d'échanger quelques e-mails avec François Bon. Je tiens à lui remercier très fort, c'était vraiment sympa de sa part. Est reproduit ici l'essentiel de nos échanges sur *Paysage fer* en août 2002.

Christof Schöch : J'ai lu de près Paysage fer ces derniers temps, et je crois que c'est un texte qui pose le problème du rapport entre la représentation/projection du monde et le travail formel sur la langue. J'aimerais bien vous poser quelques questions sur Paysage fer. Sur sa genèse : est-ce qu'il y a réellement eu, dans l'élaboration du texte, cette phase de prise de notes à la volée, et si oui, à quel point le texte retravaillé est-il une tentative de préserver la qualité de ces impressions d'instant ? Le travail sur la langue qui est manifeste dans le texte est-il un travail d'approximation, de fidélité à ces impressions premières ; ou est-ce que ces mots notés ne sont que le matériel à partir duquel on travaille ? Un « carnet noir » a-t-il existé, sous forme de carnet en papier ou de fichier d'ordinateur ?

François Bon : La phase originelle c'est dès 3 ans avant le livre, la première année où j'ai commencé à faire le voyage de Nancy de façon hebdomadaire. J'étais souvent « scotché » à la vitre du train, par ce sentiment de présence, toute cette vie vue par l'arrière, saisie dans une brève intimité. Je n'avais jamais eu de vrai rapport à l'est de la France, et je découvrais l'intérêt spécifique de cette ligne, remontée dans l'histoire du siècle, remontée dans l'histoire des matières, suite de villes traversées par leur centre comme une coupe archéologique. Alors, quand j'ai su que j'aurais à nouveau à faire ce voyage, j'ai voulu seulement organiser ma vision, sans préalable ni intention. Le carnet noir existe, je l'ai toujours, et longtemps j'ai laissé ces notes uniquement sous forme manuscrite avant de me mettre à les recopier dans l'ordinateur. Ensuite, s'est posée la question de leur organisation. Naïvement, je me disais que je devais reclasser ces notes en les regroupant par lieux ou par thèmes, la ville de Toul, les usines de Vitry-le-François, et c'est vraiment en m'attelant à ce travail de copie que j'ai eu l'intuition de ce texte, qui maintiendrait les mêmes objets de façon récurrente en respectant le chemin même de la vision, à chaque voyage plus précise, et focalisée sur les mêmes repères.

C.S.: Sur le statut du texte: l'usage de l'impersonnel « on » met en suspens le statut du texte, qui n'est donc identifié ni comme fiction ni comme document. On peut donc ni affirmer l'identité ni la séparation radicale du narrateur et de l'auteur. Est-ce que le projet d'écriture explicite dans le texte correspond à celui qui a régi l'écriture du texte ou est-ce une mise en scène ? Comment penser ce rapport ?

François Bon : Je considérais que je travaillais sur la vision, et la compréhension visuelle de structures du réel en devenir. Alors je crois simplement que je n'ai pas « pensé » ce rapport. Le « on » a un statut particulier. A Nancy, en équipe avec un photographe, Jérôme Schlomoff (lequel m'accompagnait dans le voyage, mais avait la gentillesse, pour me laisser prendre mes notes, de faire un travail parallèle avec son vieux Rolleiflex à visée verticale), et Catherine Gourieux, pour le centre dramatique de Nancy, nous étions dès notre arrivée plongés dans l'univers des sans-abri, des gens pour lesquels il n'existe plus de « je ». C'est notre propre possibilité à dire « je » qui était mise en cause. J'ai projeté ce vide qui se creusait en nous, par l'abîme des autres, dans la subjectivité au travail, celui qui prenait les notes. Je n'ai d'ailleurs été frappé que rétrospectivement du fait que les lieux, les villes, ces choses désertées et abandonnées, étaient la mémoire familiale ou sociale des gens que nous rencontrions dans les foyers d'urgence de Nancy. Je n'avais pas le droit à devenir « auteur », et le narrateur, lié à ceux qui avaient déserté Commercy, Foug ou Liverdun pour le pavé de la ville, devait décrire l'univers en amont des hommes, ce qui reste de sa termitière quand lui est parti.

C.S.: Sur la vision du train en mouvement: est-ce que le mouvement représente une difficulté pour celui qui voit car il doit combler sa perception par le savoir du monde et des livres, ou est-ce que c'est plutôt un avantage, justement parce qu'on a pas le temps de remplir ce qu'on voit en fonction de ce qu'on connaît déjà, pour mieux préserver les impressions visuelles ? Le but du jeu est-il de préserver ces impressions fugitives, est-ce là qu'entre en jeu le travail sur la langue ?

François Bon : Oui, et c'est une question fascinante. C'est une question de très longtemps présente dans la littérature, en particulier chez Balzac, dans *La Grande Bretèche*, *La Fille aux Yeux d'or* ou *Un début dans la vie*. Toute poésie tient à une rapide vision des choses, dit Ernst Curzius dans son livre sur Balzac (c'est commenté par Walter Benjamin dans ses notes du *Passagen Werk* sur la ville et Baudelaire). C'est une problématique reprise dans *Prose pour le Transsibérien* de Cendrars et qui traverse aussi tout Marcel Proust. Le travail extraordinairement difficile auquel nous nous poussions réciproquement, Jérôme Schlomoff et moi-même, d'abord par jeu et puis en se prenant

au jeu, c'était d'anticiper sur ce qui allait surgir, et apprendre à capter, dans cette brièveté, un peu plus que ce que nous en savions jusqu'alors. En refaisant le trajet récemment, j'ai découvert que je n'arrivais plus à rien voir. D'autre part, on organisait le travail en amont. Parfois avec des piles de cartes d'état-major, une autre fois en voyageant dans le dernier wagon, dont la porte arrière ouvrait directement sur la voie, ou en prenant ce train militaire au ralenti, pour le retour, un train qui normalement nous était interdit. Du coup, un univers fascinant s'ouvrait : cette approche cinétique de la vision permettait au texte d'être modelé, dans son écriture même, temps de la phrase, matières et géométries, par la durée de la vision et la vitesse de translation.

C.S.: Sur la narration en mouvement: plusieurs passages dans Paysage fer pourraient fonctionner comme les passages de « narration en mouvement » dans la Prose du Transsibérien, une suite d'images isolées qui font que le lecteur en déduit le déplacement du narrateur, sans qu'il soit question de ce mouvement dans la suite des images même. Cette illusion du mouvement ne dépend-elle pas de l'illusion de réel que provoque la description/projection des images, est-ce qu'elle ne repose donc pas sur le fait même d'oublier que le texte est composé de mots ? Est-ce que la phrase a le pouvoir de se faire oublier comme phrase pour convoquer une image mentale ? Ou est-ce qu'elle n'a ce pouvoir que temporairement, pour un instant ? Si oui, comment penser le rapport avec le travail sur la langue, qui a l'effet, entre autres, de mettre en valeur le fait que le texte est construit de mots avec des propriétés matérielles, donc de briser l'illusion ? Je vois peut-être des oppositions où il n'y en a pas.

François Bon : Non pas une opposition, mais bien l'enjeu même du travail. Je n'ai jamais réussi à considérer l'écriture comme dispositif incluant le lecteur. Le champ de tension c'est l'autonomie du texte à l'intérieur de ma propre élaboration. Comme une sculpture, un bronze sur une place : ça doit tenir tout seul. Mais c'est déjà affaire de tension. Il y a une très mystérieuse phrase de Kafka, dans son Journal, à propos je crois d'une relecture qu'il fait de Dickens ou Tolstoï : « la force d'une image, dit-il à peu près, c'est le temps qu'on met à prononcer les mots ». J'avais à faire à des objets hautement normalisés, géométriques, souvent monochromes. Des objets a priori réticents à la saisie par la phrase. L'idée de vitesse, l'inclusion du temps dans le dire, permettait de les insérer dans ce champ du prononcé, où se bâtit la représentation. C'est une problématique déjà lourdement à l'œuvre dans ces deux frères qui s'ignorent, Claude Simon (l'énumération du *Jardin des Plantes* au départ de la gare de l'Est, c'est la même ligne que *Paysage Fer*) et Julien Gracq. Tout de l'image mentale dont on a à provoquer la construction est affaire

de phonèmes et de rythme. J'avais comme ça dans le livre des repères, sur lesquels je pouvais toujours revenir parce qu'ils résistaient toujours : un ré-émetteur de télévision sur une colline, juste une antenne entourée de grillages, avec un parallélépipède de béton au pied, ou ces étangs artificiels qui servent aux pêcheurs du dimanche, et qui rituellement, si minuscules qu'ils soient, comportent au milieu une île déserte. Jérôme Schlomoff avait une grammaire parallèle, photographiant à chaque trajet la cour en triangle d'une même usine, la conserverie de Liverdun, à l'abandon depuis lors. Dans tous les cas, la capacité à capter très vite l'écriture, dans la seule rémanence de l'image juste enfuie, sans en passer par une remémoration volontaire, était décisive.

BIBLIOGRAPHIE

— Dernière mise à jour le 15 juillet 2002. Les textes disponibles sur internet l'ont été en mai-juin 2002. Cette bibliographie est conçue comme un outil de recherche autant que comme une documentation aussi complète que possible de mon travail. Consulter aussi la bibliographie que François Bon a établie de son travail, qui se trouve sur son site www.remue.net, et sur laquelle je m'appuie naturellement.

1. ÉCRITS DE FRANÇOIS BON

1.1 Romans, récits, « prose continue »

Sortie d'usine, roman. (Paris: Minuit, 1982). 168 pages. – Nouvelle version en juillet 1985, avec la réécriture à la première personne des dernières pages.

Limite, roman. (Paris: Minuit, juillet 1985). 200 pages. – Écrit à Rome, septembre 1984 - mai 1985.

Le Crime de Buzon, roman. (Paris: Minuit, juillet 1986). 212 pages.

Décor ciment, roman. (Paris: Minuit, juin 1988). 224 pages. – Commencé à Bobigny, terminé lors du séjour à Berlin, avril 1987 - avril 1988.

Calvaire des chiens, roman. (Paris: Minuit, juillet 1990). 222 pages. – Écrit en Vendée, de retour du séjour à Berlin, publié après réécriture suite à la chute du mur.

L'Enterrement, récit. (Lagrasse: Verdier, janvier 1992). Réédition: (Paris: Gallimard, « folio », mars 1998).

Temps machine. (Lagrasse: Verdier, février 1993). 108 pages. – Réunit six textes conçus séparément, écrits en 1991-1992.

Un fait divers, roman. (Paris: Minuit, janvier 1994).

C'était toute une vie, récit. (Lagrasse: Verdier, juillet 1995). 142 pages.

Parking. (Paris: Minuit, mars 1996). 92 pages. – Contient « Parking » pour une seule voix et « Parking, version pour trois acteurs » ainsi qu'un essai, « Comment *Parking* et pourquoi ».

Impatience. (Paris: Minuit, janvier 1998). 96 pages.

Prison, récit. (Lagrasse: Verdier, décembre 1997). 128 pages.

Paysage fer. (Lagrasse: Verdier, décembre 1999). 92 pages. – Prix « Lire la Ville » décerné par la revue *Urbanisme* et France Culture. Réédition corrigée en janvier 2001.

Mécanique, récit. (Lagrasse: Verdier, juin 2001). 128 pages. – Prix Louis Guilloux 2002, décerné fin juin 2002 par le Conseil Général des Côtes d'Armor.

1.2 Récits courts, nouvelles

« Cité Balzac, rue Froide. » *Digraphe* 31 (septembre 1983): 7-10.

« Haute autorité. » *Digraphe* 34 (septembre 1984): 7-12.

« Pas doué. » *Autrement* 80 (mai 1986): 12-15. – Réédition en format poche du numéro consacré à « L'amour foot » en 1993.

« Fête dans une ville déserte (Tombeau de Baudelaire) ». *Le Serpent à Plumes* 6 (1989). – Réédition en format poche (1993): 163-183.

« Un spécialiste ignoré de Rabelais. » *Quai Voltaire, Revue Littéraire* 1 (hiver 1991): 98-103. 6 pages. – Repris dans *Bon & Sacré Rabelais* sous le titre « Jean Andeau ou Un spécialiste ignoré de Rabelais ». (Chaillé-sous-Les-Ormeaux: Éditions le Dé bleu, 1994): 41-54.

« Quelque part sur la terre. Tentative de description continue d'un lieu urbain ordinaire : La Place des Palabres à Saint-Fons. » *Lyon ville écrite* (Paris: Stock, novembre 1997). – Disponible sur www.remue.net.

« Ouessant, hors saison. » *L'Humanité* (24 juillet 1999). – Repris dans *Une journée d'été* (Librio, juillet 2000).

« Le monde qu'on leur laisse. » *Le Monde de l'éducation* 305 (juillet-août 2002).

1.3 Théâtre

– Textes explicitement désignés comme dramatiques. *Parking* et *Impatience*, qui ne portent pas d'indication quant à leur genre, relèvent également d'une certaine théâtralité.

Palier. Texte inédit. – Courte pièce disponible sur www.remue.net.

Prologue. Texte inédit. – Disponible sur www.remue.net.

Va savoir la vie. Texte inédit. Mise en scène Charles Tordjman. (Centre Dramaturgique National de Nancy, juin 1997). – À partir d'un atelier réalisé avec vingt personnes en situation socialement difficile.

Le temps ment. Pour actrice et haut-parleur. (Grigny: Éd. Paroles d'aube, 1998). 27 pages.

Scène. Texte inédit. Mise en scène Gilles Bouillon (Centre Dramaturgique Régional de Tours, octobre 1998). – Pièce pour trois acteurs, 30 min. D'abord joué dans des espaces publics à Tours.

- Au buffet de la gare d'Angoulême.* Texte inédit. Mise en scène Gilles Bouillon. (Centre Dramaturgique Régional de Tours, décembre 1998).
- Vie de Myriam C.* Texte inédit. Mise en scène Charles Tordjman. (Centre Dramaturgique National de Nancy, décembre 1998). – À partir du récit *C'était toute une vie*, 1995.
- Fariboles.* Texte inédit. Mise en scène Charles Tordjman. (Centre Dramaturgique National de Nancy, mars 1999). – À partir de textes de Rabelais..
- Qui se déchire.* (Paris: Éditions Théâtre ouvert, « Tapuscrit », novembre 1999). 86 pages.
- Abîme - aujourd'hui la ville.* Texte inédit. Mise en scène par Annie Mercier. (Cartoucherie de Vincennes, juin 2000). – Écrit en avril 1999. Repris au Festival d'Avignon dans un spectacle d'Annie Mercier mis en scène par Claude Baquet. Inspiré par l'expérience autour des atelier d'écriture à Nancy.
- Bruit,* théâtre. (Paris: Éditions Théâtre ouvert, « Tapuscrit », avril 2000). 85 pages.
- Souci.* (Paris: Inventaire - Invention, 2000). 24 pages.
- Quatre avec le mort,* théâtre. (Lagrasse: Verdier, décembre 2001). 76 pages. Mise en scène de Charles Tordjman. (Studio Théâtre de la Comédie Française, le 6 mars 2002). – Avec Catherine Ferran, Claude Mathieu et Jean-Baptiste Malartre. Coproduction Comédie Française et Centre dramatique national de Nancy-Lorraine. Diffusion, dans le cadre du partenariat France-Culture - Comédie Française, sur France Culture, le 23 avril 2002, réalisation Catherine Lemire, avec les mêmes acteurs. Reprise en octobre 2002 à la Comédie Française.
- Gouaches.* (Paris: Éditions Théâtre ouvert, « Tapuscrit »).
- Quoi faire de son chien mort.* Texte inédit. Réalisation Christine Bernard-Sugy. – Avec Christine Murillo, Martine Pascal, Nicolas Devanne et Jean-Baptiste Malartre. Rediffusion sur France-Culture le 10 avril 2002, 30 min.

1.4 Poésie

- 15021.* Avec 32 photos de Jérôme Schlomoff. (Nice: Éditions de l'Amourier, mai 2000).
- « *Il vit seul dans la ville morte* ». Texte de François Bon, photographies de Jérôme Schlomoff. *Chaoïd* (Toulouse) 4 (automne 2001): 6-16. – Réalisé à partir d'un voyage commun à Lodève (Hérault). Une première version a été éditée sous forme de dix cartes postales par « Carnets de Voyage, N° 1 », éditions le Point du Jour, 1995, épuisé. – Disponible sur www.chaoïd.com.

1.5 Versions antérieures au texte final

- « Aux Morts. » *Autrement* 126 (janvier 1992): 36-43. – Texte qui est devenu, avec de légères modifications, surtout d'ordre typographique, le dernier chapitre de *Temps machine*. Publié ici dans un numéro consacré au thème des « Ouvriers, ouvrières », section « Identités en souffrance ».

« Extrait de *Parking* », fiction pour un acteur seul. *Le Matricule des Anges* 3 (avril-mai 1993): 3.

« Paris-Nancy, le jeudi 8h18 ». *Le Nouveau Revueil* 50 (mars-juin 1999): 9-14. –Version antérieure du début de *Paysage fer*.

– Des versions antérieures au texte final de deux autres chapitres de *Temps machine* ont été publiées dans des revues disparues depuis, l'une dans *L'Immature littéraire* 2 (1991), l'autre dans *Plurielle* (1992).

1.6 Littérature de jeunesse

Dans la ville invisible, roman. (Paris: Gallimard Jeunesse, 1995, «Page blanche»). 128 pages.

30, rue de la Poste, roman. (Paris: Le Seuil, « Jeunesse fiction », 1996).

Voleurs de Feu. Les vies singulières des poètes. Avec des illustrations en couleur de Francois Place. (Paris: Hatier, septembre 1996). 116 pages, épuisé.

Autoroute, roman. (Paris: Seuil, « Jeunesse fictions », septembre 1999). 156 pages.

Comment Pantagruel monta sur mer. Extraits du *Quart-Livre* de Francois Rabelais. Commentaires et présentation pour jeune public par François Bon. Maquette de Massin, Illustrations par Nicole Claveloux, Klaus Ensikat, Henri Galeron, François Place et al. (Paris: Hatier, 1994 ; épuisé).

1.7 Essais (monographies)

La Folie Rabelais. L'invention du Pantagruel. Essai. (Paris: Minuit, 1990).

François Place, illustrateur. Exposition. (Paris: Casterman / Montreuil: Centre de promotion du livre de jeunesse / Saint-Denis: Conseil général de Seine-Saint-Denis, 1994). 61 pages. – Publié à l'occasion de l'exposition itinérante «François Place, illustrateur ou comment s'invente une œuvre». Réédition en 2000.

Le Solitaire. Avec six gravures de Jacques Muron. (Montolieu: Deyrolle, février 1996). 96 pages. Distribution Verdier.

La Colère. Avec Michel Maffesolie. Catalogue d'exposition. Série «Les Péchés capitaux». Vol. 2. (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996). 64 pages. – Exposition à Paris 1996-1997.

Dehors est la ville. – Sur Edward Hopper. (Charenton: Flohic Éditions, août 1998, « Musées Secrets »). 96 pages. – Illustré de 38 tableaux de Hopper.

François Place, illustrateur ou Comment s'invente un livre? (Paris: Casterman / Montreuil: Centre de promotion du livre de jeunesse Seine-Saint-Denis, 2000). 68 pages.

Pour Koltès. (Besançon: Les Solitaires intempestifs, février 2000). 80 pages. – Rédigé pour une conférence donnée à Théâtre Ouvert, Paris, le 23 octobre 1999.

Tous les mots sont adultes. Méthode pour l'atelier d'écriture. (Paris: Fayard, septembre 2000).

Mécanique des Rolling Stones. Biographie. (Paris: Fayard, août 2002). 670 pages.
– Texte dont les premiers essais datent de 1983. Voir notamment l'introduction sur les rapports étroits entre roman et biographie.

1.8 Études sur auteurs, articles, préfaces

– Cette section ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Sur www.remue.net apparaissent régulièrement de nouveaux textes « introuvables ». Plusieurs revues étant difficiles d'accès, toutes les références ne sont pas complètes.

« Préface ». *Arauco ou L'Enigme de l'oeuvre.* Entretien avec Ricardo Perlwitz, réalisé par Paul Badin. (Bouchemaine: Paul Badin, 1987). 21 pages.

« Fulgurations. Un hommage à Thomas Bernhard. » *Quinzaine littéraire* (1988). – Autre titre: « Thomas Bernhard : fulgurations. » Disponible sur www.remue.net.

« Claude Simon: fantastique et tragédie. » *Critique* 511 (décembre 1989): 980-996.

« Un livre, comme un miracle. » *Quinzaine littéraire* 532 (16.05.1989).

« Postface » à *Quartier du Globe* de Didier Daeninckx. (Montreuil: Éditions Folies d'encre, 1989).

« L'atelier du crime. Sur Didier Daeninckx. » Postface à *Mort en l'île*, de Didier Daeninckx. (Montreuil: Éditions folies d'encre, 1991).

« Jean-Yves Cendrey, principes, atlas. » *Quai Voltaire, Revue Littéraire* 1 (hiver 1991): 125-126.

« Un atelier d'écriture à la Courneuve. » Postface à *Sang gris. Un atelier d'écriture à La Courneuve.* Dirigé par François Bon. (Lagrasse: Verdier, 1992): 125-136.

« Aller arrière. » *Quai Voltaire, Revue Littéraire* 8 (printemps 1993): 16-19. – Sur les notions de description et de personnage.

« Outrageusement littéraire. » Une étude sur le travail littéraire de Jean-Paul Goux. *Le Recueil* (1994). – Disponible sur www.remue.net.

« Quart livre, territoire inconnu. » *Magazine littéraire* 319 (mars 1994): 31-35.
– Numéro consacré à Rabelais.

« Folie de la langue contre langue des fous. » *Nervure* (1995). – Disponible sur www.remue.net

« Antonin Laucat, correspondant de L'Indépendant à Rieux-en-Val. » *Journal du Banquet du Livre* (Lagrasse, 1995). – Disponible sur www.remue.net.

Contribution à *Même si c'est la nuit: Absalon, Richard Baquié, Bernd et Hilda Becher.* Exposition. (Bordeaux: CAPC-Musée d'art contemporaine 1995).
– Exposition du 17 juin au 6 novembre 1994. 130 pages.

« Écrire la ville : 'L'homme des foules'. » *Écritures* (Liège) 7 (1995): 35-42.

- « The Rolling Stones uncensored. » *Le Cinéma des écrivains. Nouvelles*. Antoine de Baecque, éd. (Paris: Cahiers du cinéma, 1995; diffusion Seuil): 153-160. – Commente deux films sur les Rolling Stones, *Gimme Shelter* et *One + One*.
- « Rabelais, formes, constructions. » Pour le dossier Rabelais du *Monde des Livres* (1996). – Disponible sur www.remue.net.
- « Tous les mots de la langue. » Une journée à la bibliothèque municipale de Bobigny. (Bobigny: Bibliothèque municipale Elsa Triolet, avril 1996). 30 pages. – Plaquette tirée à 1000 exemplaires. Disponible sur www.remue.net.
- « Sur William Faulkner. Deux paragraphes de *Lumières d'août*. » *Nouvelle Revue Française* (septembre 1997). – Disponible sur www.remue.net.
- « Sur Pierre Bergounioux. » *Écritures* (Liège) (1997). – Disponible sur www.remue.net.
- « Le limasson, et les rimasseurs. » Lettre à Louis Dubost pour son anthologie littéraire *L'Escargot*. (Paris: Gallimard, 1998).
- Introduction à *Berlin*. Sous la direction de Sophie Lorrain. Avec des textes d'introduction de François Bon et Robert Michel. (Paris: Éditions Autrement, 1998).
- « Sur le *Fausto Coppi*. Hommage à Pierre Michon. » *Scherzo* 5 (octobre 1998): 35-40.
- « Francis Cabrel, une apologie. » *Prétexte* ultimum (octobre 1999): 94-103. – Disponible sur www.remue.net.
- « Mécanique des Rolling Stones. Fragment inédit d'un travail en cours. » *Scherzo* 7 (printemps 1999): 17-32.
- « Balzac : l'invention de la réalité. Image, folie et mécanique du récit dans *La Grande Bretèche* et *Adieu*. » *Magazine littéraire* 373 (février 1999): 41-43. – Pour le dossier Balzac, dirigé par Pierre-Marc de Biasi.
- « Jean-Paul Goux : lyrique et singulier. » Hommage à l'occasion d'une lecture de textes de Goux au Banquet littéraire de Lagrasse. – Disponible sur www.editions-verdier.fr.
- « Vivant piliers. » *Le Monde* (2000). – Pour le dossier 'Un siècle de littérature' du journal. Disponible sur www.remue.net, sous le titre « Une fin des genres ».
- « Réponse à la question : que sauveriez-vous du vingtième siècle ? » *Quinzaine littéraire* 790 (numéro spécial du 1^e août 2000).
- « Introduction » à *Place de la réunion*. Un atelier à Mulhouse avec Éric Vazzoler. (Paris: Nathan, « Photopoché Société », octobre 2000). 146 pages non paginées.
- Banlieue n'est plus*. (Paris: Fondation 93, janvier 2001). – Texte écrit en octobre 2000 pour le colloque Urbanités de la Fondation 93. – Édition non commerciale, diffusion limitée. Des extraits sont disponibles sur www.remue.net.
- « 'Emporté toujours par la matière'. Brouillons et rituels d'écrivains ». Dans: *Brouillons d'écrivains*. Marie Odile Germain et Danièle Thibault, éd. (Paris: BnF, 2001): 54-59. – Disponible sur www.remue.net.
- « Volonté ». *Politis* 642 (15-21 mars 2001). – Pour le dossier 'Littérature. L'engagement aujourd'hui', coordonné par Christophe Kantcheff. – Texte disponible sur www.editions-verdier.fr. Pour un engagement poétique.

- « Jacques Dupin. Ce qui gronde dans le sous-sol. » Postface à la réédition de *Aucun lieu, nulle part* de Jacques Dupin, édition d'Alain Veinstein. (Paris: Seghers, «Poésie d'abord », 2002). – Disponible sur www.remue.net.
- « Down Town, New York 47. » Un hommage à Cartier-Bresson. – À paraître dans un Photo-poche.
- « Je n'ai pas d'autre peau que la peau écrite. » *Magazine littéraire* 409 (mai 2002): 33. – Pour le dossier 'Écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction'.

1.9 Conférences, interventions

- Séminaire de 14 séances sur Rabelais, Université de Berlin (année 1987-1988).
- Intervention dans l'émission *Staccato*, réalisation Antoine Spire, *France Culture* (26 février 1998).
- Intervention dans l'émission *Staccato*. Réalisation Antoine Spire. (*France Culture*, 22 juin 1999). Avec la participation de F. Bon, Pierre Bergounioux et Pierre Michon.
- Exercice de la littérature*. Texte inédit. Cinq «leçons de poétique » données à la Villa Gilet de janvier à mai 1999. – Disponible sur www.remue.net. Comporte un cycle de quatre conférences, «Formes neuves du récit pour une réalité transformée », et une séance supplémentaire consacrée à Rabelais.

1.10 Entretiens avec François Bon

- « Entretien » réalisé par Yves Pinguilly. *Pourquoi?* (janvier 1983): 53-54.
- « Kleine Autobiographie. » Entretien réalisé et traduit par Christine Baumann. *Schreibheft* 27 (1986): 26-28. – Sur l'écriture de *Sortie d'usine* et de *Limite*.
- « Le point de vue de l'enfer ». Entretien réalisé par Jean-Claude Lebrun et Claude Prévost. *Révolution* 368 (20 mars 1987): 59-63. – Repris dans *François Bon, Un écrivain en Saine-Saint-Denis* (Bobigny: Conseil général de la Seine Saint-Denis, 1993): 21-34.
- « Côté cuisines ». Entretien avec Sonia Nowoselsky-Müller. *L'Infini* 19 (été 1987): 55-62.
- « Entretien. » Réalisé par Michel Jourde. *Les Inrockuptibles* 26 (novembre-décembre 1990).
- « Rabelais en mouvement. » Entretien avec Jean-Claude Lebrun. *Europe* 70.757 (mai 1992): 120-127.
- « L'écriture au corps à corps. » Entretien réalisé par Thierry Guichard. *Le Matricule des Anges* 3 (avril-mai 1993): 2. – Sur la genèse de *Temps machine*.
- « Entretien avec François Bon ». *Barca!* 3/4 (premier trimestre 1995).
- « Entretien avec François Bon. » Entretien réalisé par Jean-Christophe Millois. *Prétexte* 7 (octobre-décembre 1995): 26-33. – Disponible sur www.remue.net sous le titre « Centre noir, langue cassée ».

- « François Bon, l'écrit électrochoc ». Entretien réalisé par Jean Louis Perrier. *Le Monde des Livres* (31 mai 1996): 5.
- « Entretien avec François Bon ». Réalisé par Hubert Reeves. Dans: *Intimes convictions. Entretiens*. (Vénissieux: Éditions Paroles d'Aube, 1997).
- « La littérature sans roman ». Entretien avec Jean-Claude Lebrun. *L'Humanité* (20 mars 1998). – Disponible sur www.remue.net.
- « François Bon : faire court-circuit. » Propos recueillis par Nicolas Truong. *Le Monde de l'éducation* (mars 1998).
- « La langue pour s'appropriier le territoire. » Propos recueillis par Thierry Guichard. *Le Matricule des Anges* 23 (juin-juillet 1998).
- « Entretien avec François Bon. » *Lyon spectacle* (février 1999).
- « Entretien ». Propos recueillis par Frédéric Châtelain et Fabrice Gabriel. *Scherzo* 7 (printemps 1999): 5-15. – Disponible également sur www.remue.net, sous le titre: « Du paysage littéraire ».
- « Paradoxes du biographique ». Entretien avec Dominique Viart. *Revue des Sciences humaines* 1999. – Disponible sur www.remue.net.
- « Fraternité avec une place vide ». Entretien sur Koltès réalisé par Frédéric Martel. *Magazine littéraire* (nov. 2000). – Pour le dossier Koltès. Version intégrale disponible sur www.remue.net.
- « Qu'est-ce qui pousse les hommes à se représenter eux-mêmes ? » *Mouvement* (juillet 2001). Entretien réalisé par Bruno Tackels. – Disponible sur www.remue.net.
- « Entretien » réalisé par Belinda Cannone. *Marianne* (31.07.2001). – Sur la nouvelle traduction de la Bible, sous la direction de Frédéric Boyer (Paris: Bayard, 2001), à laquelle a participé François Bon.
- « François Bon en lignes ». Entretien réalisé par Myriam Boutouille. *Lire.fr* (mars-avril 2002).

1.11 Entretiens réalisés par François Bon

- De l'autre côté de la Défense*. Émission produite par François Bon. (France Culture, 1991). – Montage de fragments d'entretien avec des gens, jeunes chômeurs et SDF, habitant la 'zone', la banlieue de Paris.
- « Le tremblement authentique ». Entretien avec Pierre Bergouniox, propos recueillis par François Bon. *Quai Voltaire, Revue Littéraire* 3 (automne/septembre 1991): 16-21.
- « La parole est une image ». Entretien avec Valère Novarina, propos recueillis par François Bon. *Quai Voltaire, Revue Littéraire* 5 (printemps/mai 1992): 73-82.
- « Morceau isolé d'univers en ruine ». Entretien avec Jacques Séréna, propos recueillis par François Bon. *Quai Voltaire, Revue Littéraire* 11 (printemps/mai 1994): 18-24. – Disponible sur www.remue.net.

« Entretien. » Avec Bruno Tackels, propos recueillis par François Bon en avril 2002. Inédit. – Disponible sur www.remue.net.

1.12 Éditions de Rabelais

– Les éditions de Rabelais paru chez P.O.L. étant non disponible, les textes et préfaces se trouvent en libre accès sur Athena (<http://un2sg4.unige.ch/athena/>), éditeur en ligne de textes électroniques. On y trouve aussi les *Chants de Maldoror* de Lautréamont dans une édition établie par François Bon.

Pantagruel, Gargantua, Tiers-Livre, Quart-Livre, de François Rabelais. (Paris: P.O.L., « La Collection », 1991, 1993, 1993, 1994). – Première réédition, en quatre volumes, des éditions princeps, établies par François Bon, suivant la ponctuation et les graphies originales. Avec quatre préfaces : « Rabelais d'aplomb. Pour lire le *Pantagruel* » ; « Et les abysmes ériger au-dessus des nues. Pour lire le *Gargantua* » ; « Parole de l'énigme. Pour lire le *Tiers-livre* » ; « Sans retour. Pour lire le *Quart-livre*. » Non disponible.

La Pantagrueline prognostication, de François Rabelais. Dans *Bon & Sacré Rabelais* (Chaillé-sous-Les-Ormeaux: Éditions Le Dé bleu, « la belle dérangère », 1994). – Réédition de l'édition princeps de François Juste, Lyon 1542, établie par François Bon et Louis Dubost, suivant la ponctuation et les graphies originales. Avec une « Note des éditeurs ».

Comment Pantagruel monta sur mer. Extraits du *Quart-Livre* de François Rabelais. Commentaires et présentation pour jeune public par François Bon. Maquette de Massin, Illustrations par Nicole Claveloux, Klaus Ensikat, Henri Galeron, François Place et al. (Paris: Hatier, 1994 ; épuisé).

1.13 Ateliers d'écriture (publications)

– François Bon dirige depuis 1991 des ateliers d'écriture, dont plusieurs ont donné lieu une publication.

Sang gris. Un atelier d'écriture à La Courneuve. Dirigé par François Bon. (Lagrasse: Verdier, 1992). 138 pages. Dépôt légal novembre 1991. – Collection de textes écrits par les participants lycéens, seuls ou en collaboration, publiée avec le concours du Conseil général de Seine-Saint-Denis.

Polir nos arêtes vives. Ateliers d'écriture animés par François Bon. (Lodève: Bibliothèque municipale de Lodève, 1995). 70 pages. – Ateliers octobre 1994 - mai 1995.

Phobos les mal famés. Textes d'Abdelkader Amlouk, Kais Gachita, Laouari Haddadi, Mustapha Laoukiri, Karim N'mili, Mounir Toumi. Avec le concours de François Bon. (Paris: Seuil, « Jeunesse fiction », 1995). 216 pages.

Tous ce que j'ai dans mon coeur: écrire avec Rabelais. Sous la direction de François Bon. (Salon du livre de jeunesse, 1995). 101 pages. – 28 collégiens s'expriment, à partir d'un travail sur Rabelais, dans le cadre d'un atelier d'écriture.

Les mots sont des fenêtres. Ateliers d'écriture animés par François Bon. (Lodève: Bibliothèque municipale de Lodève, 1996). 86 pages.

La douceur dans l'abîme : vies et paroles de sans-abris. Par François Bon, Catherine Gourieux, avec des photographies de Jérôme Schlomoff. (Strasbourg: La nuée bleue / Nancy: Éditions de l'Est, septembre 1999). – Un atelier d'écriture du Centre Dramatique National de Nancy à l'association Accueil et Réinsertion Sociale, d'octobre 1998 à mars 1999. 176 pages. Prix « La feuille d'or » de la ville de Nancy. Deuxième tirage octobre 2000, troisième tirage novembre 2000.

1.14 Scénarios et films réalisés à partir de textes de François Bon

Avoir vingt ans dans les petites villes. Documentaire. Réalisation Fabrice Cazeneuve.. Musique originale Michel Portal. 1995. 52 min. Première diffusion le 20.04.1985, rediffusion le 25.06.1996. – À partir d'expériences d'ateliers d'écriture dans l'Hérault

Un fait divers, fiction. Réalisation Fabrice Cazeneuve. Musique originale de Michel Portal. Avec Jean-Michel Portal, Alexandra London, Judith Rémy, Pierre-Louis Calixte, Michèle Goddet. Production ARTE / INA. 35mm, 90 min., première diffusion le 20.07.1998.

Décor ciment. Réalisation Stéphane Gatti. Avec Evelyne Didi, Michel Didym, Charles Berling, J.-F. Lapalus. 26 min.

Au bout de ma rue. Réalisation Stéphane Gatti. 1996, 26 min., première diffusion le 23.04.1996. – L'imaginaire dans une classe de quatrième à Bobigny.

Parking, fiction. Réalisation Romain Goupil. Avec Hélène Surgère et Benoît Régent. 1993. 26 min. Première diffusion le 25. avril 1993. – Réalisé à partir de la version originale de *Parking*, écrite à l'initiative du *Poisson volant*, producteur audiovisuel / ARTE.

Les filles de Mermoz, documentaire. Réalisation Jean-Yves Yagound. 1996. 26 min., première diffusion septembre 1996, rediffusion sur Planète décembre 1997. – Une classe de BEP couture en lycée professionnel.

Imagine. Avec Jean-Michel Portal, Alexandra London, Judith Rémy, Pierre Louis-Calixte, Michèle Goddet. Musique originale Michel Portal. Première diffusion le 20 juillet 1998, rediffusion sur Arte le 15 septembre 2001.

La douceur dans l'abîme, documentaire de création, 52 min. Réalisation Jérôme Schlomoff. Production Paraiso Films. Premières projections automne 2000. – À partir d'une expérience d'écriture avec 26 sans-abri de Nancy..

Autoroute, fiction. Réalisation Fabrice Cazeneuve (en cours).

1.15 Musique / Mises en voix de textes avec musique

Rostrenen, hommage à Danielle Collobert. Pièce pour violon, alto et trois voix, musique Kasper T. Toeplitz. Création Quartz de Brest, décembre 1995.

Stances. Texte F. Bon, musique Kasper T. Toeplitz , avec Isabel Soccoja, soprano, Sasha Andres, Louis-Guy Paquette et Isabel Soccoja, voix parlées, l'orchestre symphonique de Radio France et G r me Nox, guitares électriques. Création et diffusion France-Musique, avril 1997.

Ruines. Texte F. Bon sur un fragment de Baudelaire, musique Kasper T. Toeplitz , pour Isabel Soccoja, soprano, et l'orchestre symphonique de Radio-France, crée le 8 février 1998.

Col res, texte F. Bon, musique Kasper T. Toeplitz, pour l'ensemble vocal Soli Tutti, direction Denis Gauthery, crée le 13 novembre 1998.

Mise en voix de textes de Rabelais. Série de quatre émissions des *Nuits magnétiques*. Avec Valère Novarina. Production Alain Veinstein pour France Culture (décembre 1988).

"RARE". Pour 3 percussionnistes, ordinateurs, et 7 danseuses dirigées par Myriam Gourfink, durée approx. 6 h., avec textes défilants sur écran et traités par électronique, composition Kasper T Toeplitz, création Centre Chorégraphique National de Besançon (Odile Dubosc) en fév. 2002, repris CCN Rennes avril 2002.

Lectures basse & voix de *Parking, Impatience*, Baudelaire. Par François Bon (voix) et Kasper T. Toeplitz (basse), présenté livre à Paris (Beaubourg et Théâtre Ouvert),   Besançon, Tours, Montpellier, Bron, etc.

Horizon noir. Lecture de textes de Charles Baudelaire. Avec François Bon (voix) et Kasper T. Toeplitz (basse électrique et ordinateurs). Disque compact  dit  à 500 exemplaires hors commerce. (Saint-Cyr sur Loire: remue.net association, février 2002).

1.16 Inclassables

Entrée pour la webcam de février 2002. – Sur l'écriture et la réception du roman *Autoroute*. Fait référence au compte rendu de Catinchi 2000, « Passager d'une terre en déshérence ». Disponible sur www.remue.net.

–   travers l'association loi 1901 « remue.net association », François Bon et Ruth Safranzki animent un site internet de ressources littéraires, www.remue.net. Le site publie également une revue en ligne et un bulletin électronique qui tiennent ses abonnés au courant de l'actualité littéraire.

2. ÉCRITS SUR FRANÇOIS BON

— Il n'y a pas encore de monographie consacrée spécialement à François Bon. À signaler, cependant, le numéro 7 de la revue *Scherzo* (1999), qui réunit un entretien (avec Frédéric Chatelain et Fabrice Gabriel), trois études critiques de Pierre Bergounioux, Valéry Hugotte et Dominique Viart, ainsi qu'un texte inédit de François Bon.

2.1 Articles critiques

ASHOLT, Wolfgang. « Trauerarbeit der Moderne: François Bon. » *Der französische Roman der achtziger Jahre*. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994): 138-151.

———. « Trauerarbeit der Moderne in Romanen von François Bon, Jean Echenoz und Marie Redonnet. » *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich* (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1994): 303-314.

BAETENS, Jan. « Mot : travail, adjectif : bon. Notes sur le style de *Temps machine*. » *Esperienze Letterarie, Rivista Trimestrale de Critica et Cultura* (Rome) 21.1 (janvier-mars 1996): 27-36.

BERGOUNIOUX, Pierre. « François Bon et le monde présent. » *La Cécité d'Homère*. Cinq leçons de poétique rédigées pour être lues à la Villa Gillet pendant l'automne 1994. (Strasbourg: Circé, 1995): 95-116.

———. « Corps et âme. » *Scherzo 7* (printemps 1999): 33-38. – Réécriture, quelque peu plus courte, de la leçon sur François Bon dans *La Cécité d'Homère*.

BERNARDI, Bruno. « Le Lieu des écarts. De *Sortie d'Usine* à *L'Enterrement*, les récits de François Bon. » *Esprit* 182.6 (juin 1992): 102-110. – Synthèse.

BERTINA, Arnaud. « Le silence gagne. Les tentations de *Paysage fer*. » *Critique* 646 (mars 2001): 209-223.

HUGOTTE, Valéry. « Écritures du tombeau : François Bon, *C'était toute une vie*. » *Revue des lettres modernes* 1349-1355, Série *Écritures contemporaines* 1 (1998): 137-155.

———. « Des mains mutilés et des vies prises. – Sur les romans de François Bon. » *Revue des lettres modernes* 1425-1430, Série *Écritures contemporaines* 2 (1999): 173-187.

———. « ... battant comme une porte. » *Scherzo 7* (printemps 1999): 39-44.

LEBRUN, Jean-Claude. (1993). « Paroles d'exclus. » *François Bon, un écrivain en Seine Saint-Denis*. (Bobigny: Conseil général de la Seine Saint-Denis): 5-20. – Écrit en 1987.

- LECLERC, Yvan. « Voir le vrai tomber juste. » *Critique* 45.500-501 (janvier-février 1989): 247-258.
- . « Autour de Minuit. » *Dalhousie French Studies* 17 (Fall-Winter 1989): 63-74. – Sur Bon, Echenoz, Redonnet, Toussaint.
- MILLOIS, Jean-Christophe. « Les langages de François Bon. » *Prétexte* 5 (1995).
- PREVOST, Claude et Jean-Claude LEBRUN. « François Bon. Paroles d'exclus. » *Nouveaux territoires romanesques*. (Paris: Messidor/Éditions sociales, 1990): 171-186. – Amplification par rapport à l'article de Lebrun de 1987.
- RASSON, Luc. « L'écriture spéléologique de François Bon. » *Écrire l'insignifiant. Dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*. Paul Pelckmans et Bruno Tritsmans, éd. (Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 2000): 155-164. – Sur *Un fait divers*.
- SMITH, Paul J. « François Bon : Rabelaisien. » *Jeunes auteurs de Minuit*. Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, éd. (Amsterdam: Rodopi, 1994): 103-116.
- TORCK, Danièle. « Entre paroles et silence, conformisme et marginalité. » *Rapports - Het Franse Boek* (Amsterdam) Vol. 67 (1997): 18-26.
- VIART, Dominique. « 'Imposer son abîme', l'écriture de François Bon. » *Giallu, Revue d'art et de sciences humaines* (Ajaccio) 1 (été-automne 1993): 17-30.
- . « Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon. » *Uranie* 3 (décembre 1995): 139-152.
- . « 'Théâtre d'images'. L'esthétique de François Bon d'après *Calvaire des chiens*. » *Roman et Cinéma*. Journée d'études, Lille III. (Lille: Roman 20-50, 1996): 103-123.
- . « Inscrire pour mémoire : *Temps machine*. » *Scherzo* 7 (printemps 1999): 45-52.
- . « 'D'un monde vivant emporté dans l'abîme...'. Portraits du sujet fin de (20e) siècle. » Inédit. – Conférence sur la littérature française contemporaine. Disponible sur www.remue.net. La partie sur Bon correspond à « Inscrire pour mémoire ».
- ZELTNER-NEUKOMM, Gerda. « Der Roman in den Seitenstraßen. Neue Strukturen in der französischen Epik. » *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Klasse der Literatur* 1 (1991): 1-32. (Mainz und Stuttgart: Franz Steiner Verlag).
- . « Die unverbrauchte Kraft des alten Traumes. » *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich* (Mainz: von Hase und Koeler, 1995): 220-230.

2.2 Compte rendus des œuvres de François Bon

— Souvent assez brefs, l'importance des compte rendus n'est pourtant pas minime : ils fournissent des éléments d'entretien et des renseignements sur la genèse d'un texte. Souvent, ils sont des indices de la réception du livre, souvent même, ils influencent eux-mêmes la réception d'un livre (par exemple celui de Catinchi en 2001).

- ARMEL, Aliette. « L'enfer de l'usine. » *Magazine littéraire* 310 (mai 1993): 100-101.
– Sur *Temps machine*.
- . « La Parole aux exclus. » *Magazine littéraire* 362 (février 1998): 72-73.
- . « *Paysage fer*, François Bon. » *Magazine littéraire* 383 (janvier 2000): 79-80.
- . « François Bon, *Mécanique*. » *Magazine littéraire* 401 (sept. 2001): 65.
- BAIER, Lothar. « Die Arbeitskraft der Zimmerpflanze. » *Süddeutsche Zeitung* (01.10.1986). – Sur *Limite*.
- BAKER, Charles. « François Bon, *Prison*. » *The French Review* 73.2 (décembre 1999): 375-376.
- BATAILLARD, Josiane. « Derrière un *Paysage fer*, l'écriture pendulaire de François Bon. » *Le Quotidien Jurassien*. – Disponible sur www.editions-verdier.fr.
- BAYLE, Thierry. « Les ateliers d'écriture réinventent-ils l'écriture ? » *Magazine littéraire* 392 (octobre 2000): 37.
- BERTINA, Arnaud. « François Bon, *Prison*. » *Esprit* 3-4 (mars 1998): 296-298.
- . « François Bon, *Impatience*. » *Prétexte* 17 (printemps 1998): 94-96.
- . « François Bon, *Tous les mots sont adultes. Méthode pour l'atelier d'écriture*. » *Esprit* 11 (novembre 2000): 227-228.
- CATINCHI, Philippe Jean. « La mort en ce marais. » *Le Monde* (31.01.1992): 25.
– Sur *L'Enterrement*.
- . « Passager d'une terre en déshérence. » *Le Monde des Livres* (21.01.2001): 4.
– Sur *Paysage fer* et *Autoroute*, l'article qui a orienté la réception du roman comme documentaire.
- . « Chambre noire. » *Le Monde des Livres* (14.09.2001): 3. – Sur *Mécanique*.
Disponible sur www.editions-verdier.fr.
- CECATTY, René de. « La Folie Bon. » *Le Monde* (28.09.1990): 24. – Sur *Calvaire des Chiens*.
- COMBES, Francis. « La rentrée littéraire. *Sortie d'usine*. » *Europe* 645-646 (janvier-février 1983): 211-214.
- CONORT, Benoît. « Le chant alterné de la détresse. » *Quinzaine littéraire* 470 (16.09.1986).
- CROM, Nathalie. « François Bon, ou le monde à portée de mots. » *La Croix*. – Disponible sur www.editions-verdier.fr.
- CZARNY, Norbert. « François Bon, *Tous les mots sont adultes*. » *Quinzaine littéraire* 794 (16.10.2000).
- DALADIER, Nathalie. « Quand un tourneur prend la parole. » *Magazine littéraire* 191 (janvier 1983): 49. – Sur *Sortie d'usine*.

- DAY, James T. «François Bon, *Temps machine*. » *The French Review* 68.2 (décembre 1994): 364-365.
- . « François Bon, *Un fait divers*. » *The French Review* 69.3 (février 1996): 518-519.
- . « François Bon, *C'était toute une vie*. » *The French Review* 71.1 (1997): 128-129.
- . « François Bon, *Impatience*. » *The French Review* 73.4 (mars 2000): 757-758.
- . « François Bon, *Paysage fer*. » *The French Review* 75.1 (oct. 2001): 183-184.
- DE JULIO, Maryann. «*Prison*. » *World Literature Today* 72 (1998): 791-792.
- DELBOURG, Patrice. « Le Bon, le brut et le militant. » *L'Événement de jeudi* 695 (26.02.1998).
- DEMERSON, Guy. « François Bon, *La Folie Rabelais*. » *Réforme, Humanisme, Renaissance* (Saint-Étienne) 18.34 (juin 1992): 122-123.
- DIBIE, Pascal. « Entre bons rabelaisiens. » *Magazine littéraire* 319 (mars 1994): 40.
- FERNIOT, Christine. « François Bon en direct avec le réel. » *Lire* (mars-avril 2000).
– Disponible sur www.éditions-verdier.fr.
- GABRIEL, Fabrice. « Généalogie moteur. » *Les Inrockuptibles* (11.09.2001).
– Sur *Mécanique*. Disponible sur www.éditions-verdier.fr.
- GAZIER, Michèle. « Les Mots clés ». *Télérama* 2504 (07.01.1998).
- GREENBERG, Judith L. « François Bon, *Autoroute*. » *World Literature Today*, 74 (2000): 619.
- GODARD, Colette. « Monologues : Arte, Oh, Le volume du théâtre. » *Le Monde* (19.04.1993): 21. – Sur la version film de *Parking*.
- GUICHARD, Thierry. « Vacarme. » *Le Matricule des Anges* 3 (avril-mai 1993): 3.
– Sur *Temps machine*.
- . « Les voix de la honte. » *Le Matricule des Anges* 6 (février-avril 1994).
- . « Monter la mémoire. » *Le Matricule des Anges* 36 (sept.-oct. 2001): 31.
- HADORN-PLANTA, Deta. « *Autoroute*. Découvrir des Textes. » *Der fremdsprachliche Unterricht* 34.47 (octobre 2000): 49.
- HAN, Françoise. « *Paysage fer*. » *Europe* 78.853 (mai 2000): 322-323.
- HARANG, Jean-Baptiste. « François Bon, *Temps machine*. » *Libération* (25.03.1993).
- . « Bon train. » *Libération* (13.01.2000). – Sur *Paysage fer*. Disponible sur www.éditions-verdier.fr.
- . « Bon concessionnaire. » *Libération* (27.09.2001). – Sur *Mécanique*. Disponible sur www.éditions-verdier.fr.
- HOLZBERG-NAMAD, Ruth. « François Bon, *Limite*. » *The French Review* 60.3 (1987): 424-425.

- JAUZION-GRAVEROLLES, David. « François Bon, *Prison*. » *Le Nouveau Recueil* 48 (septembre-novembre 1998): 184-185.
- JOSSE, Vincent. « François Bon: réparateur de destins brisés. » *L'Événement de jeudi* 14 (17.02.2000).
- KANTCHEFF, Christophe. « Mécanique du souvenir. » *Politis* (8.-14.02.2001).
– Sur *Mécanique*. Disponible sur www.editions-verdier.fr.
- KECHICHIAN, Patrick. « Les mots pour le fer. *Temps machine* de François Bon. » *Le Monde* (21.05.1993): 19.
- . « «Grandir» avec François Bon. » *Le Monde* (28.01.1994). – Sur *Un Fait divers*.
- LEBRUN, Jean-Claude. « Le Temps de la séparation. » *L'Humanité* (06.01.2000).
– Sur *Paysage fer*, disponible sur www.editions-verdier.fr.
- . « Sur le roman. » *L'Humanité* (20 mars 1998).
- . « François Bon, *Temps machine*. » *L'Humanité* (31.03.1993).
- . « Toute une histoire. » *L'Humanité* (13.09.2001). – Sur *Mécanique*.
- LEPAPE, Pierre. « Dépôts de mémoires. » *Le Monde des Livres* (06.10.1995): 7.
– Sur *C'était toute une vie* et les ateliers d'écriture.
- LEPAPE, Pierre. « Le partage inégal. » *Le Monde des Livres* (30.01.1998): 2. – Sur *Prison*.
- MARIN LA MESLEE, Valérie. « Zone de chocs. » *Magazine littéraire* 336 (octobre 1995): 73. – Sur *C'était toute une vie*.
- . « François Bon, Paysage net. » *Magazine littéraire* 388 (juin 2000): 11.
– Sur l'activité de Bon sur internet, l'édition en ligne et son site.
- MARY, François. « *L'Enterrement*. » *Plein Chant* 59 (été-automne 1995): 120.
- MOLINIER, Christian. « Les mots désincarcérés. » *Le Matricule des Anges* 23 (juin-juillet 1998). – Sur *Prison*.
- MONTREMY, Jean-Maurice de. « Sur les rails. » *Livres Hebdo* (07.01.2000). – Disponible sur www.editions-verdier.fr. Sur *Paysage fer*.
- . « Mécano familial. » *Livres Hebdo* 434 (24.08.2001). – Disponible sur www.editions-verdier.fr. Sur *Mécanique*.
- NOIRET, Gérard. « Une aventure d'écriture, une aventure de sens. » *Quinzaine littéraire* 449 (16.09.1985). – Sur *Limite*.
- . « Le cri de la banlieue. » *Quinzaine littéraire* 522 (16.08.1988): 14-15. – Sur *Décor ciment*.
- . « Pulsions internes et vacarme extérieur. » *Quinzaine littéraire* 622 (16.04.1993).
– Sur *Temps machine*.
- . « 'Sous tes mots quoi ? Entre tes paroles, quoi ?' » *Quinzaine littéraire* 733 (16.02.1998). – Sur *Impatience* et *Prison*.
- . « Hard Rock. » *Quinzaine littéraire* 816 (01.10.2001): 9. – Sur *Mécanique*.

- NOIVILLE, Florence. « Un virtuose des sentiments. » *Le Monde* (31.03.1995): 8.
– Sur *Dans la ville invisible*.
- PELEGRIN, Dominique Louise. « François Bon : La mobylette du crime. » *Télérama* 2298 (26.01.1994): 40-41. – Sur *Un Fait divers*.
- PERRAUD, Antoine. « Écrire dans les marges. » *Télérama* 2423 (12.06.1996): 76-77.
– Sur les ateliers d'écriture.
- PERRIER, Jean-Louis. « 'Rabelais, le vendangeur de mots'. » *Le Monde* (22.08.1992): 9.
———. « Paroles de vérité chez les sans-abri de Nancy. » *Le Monde* (22.12.1998): 27.
– Sur *Vie de Myriam C.* et les ateliers d'écriture.
- PETILLON, Monique. « Sélection Littérature. » *Le Monde des Livres* (11.12.1998): 11.
– Sur *Dehors est la ville*.
- POIROT-DELPECH, Bertrand. « Chiendent. *Le Crime de Buzon*, de François Bon. » *Le Monde des livres* 12952 (16.09.1986).
- SAMOYAUULT, Tiphaine. « Le roman, la femme morte et le chef d'atelier. » *Quinzaine littéraire* 677 (16.09.1995): 15.
- SINASSAMY, Evelyne. « 'Je parle d'une ville qui a disparu' : *Calvaire des Chiens*, de François Bon. » *Lendemain* 16.62 (1991): 93-96.
- TALBOT, Emile J. « François Bon, *Parking*. » *World Literature Today* 71 (1997): 101.
- TISON, Jean-Pierre. « Des mots derrière les barreaux. » *Lire* 262 (février 1998): 56-57.
– Sur *Prison*.
- VAN RENTERGHEM, Marion. « 10e salon du livre de Jeunesse à Montreuil. Rabelais, toujours dégelé. » *Le Monde* (25.11.1994): 14. – Sur l'édition pour enfants du *Quart livre*.
- VAQUIN, Agnès. « Un navigateur solitaire. » *Quinzaine littéraire* 594 (01.02.1992).
– Sur *L'enterrement*.
- . « L'illusion du réel. » *Quinzaine littéraire* 640 (01.02.1994).

2.3 Travaux universitaires

- BOURDIEU, Severine (en cours). *La question de la mémoire dans le roman français contemporain*. Thèse de doctorat nouveau régime, Littérature et civilisation françaises. Sous la direction de Dominique Rabaté. (Université de Bordeaux 3, date d'enregistrement 12/1999).
- JULIE Gersh. *Le traitement de la fiction dans l'oeuvre de François Bon*. (Mémoire de DEA, Censier, 1998).
- HERNANDEZ, Elodie. *Énonciation et responsabilité dans Prison de François Bon*. Maîtrise de Lettres modernes. Sous la direction de Béatrice Bloch. (Université de Nice Sophia-Antipolis, UFR Lettres et Sciences humaines, année 1998-1999).
– Analyses précises.

- HUBERT, Stéphane. *Étude des structures et de leur caractère novateur, dans L'Enterrement de François Bon*. Mémoire de maîtrise, Lettres Modernes. Sous la direction de Maurice Roelens. (Université de Perpignan, 1994). – Approche structuraliste.
- KERSZENBAUM, Nicolas. *François Bon et la ville : vers un théâtre du réel*. Maîtrise d'études théâtrales. Sous la direction de M. Christian Biet. (Université de Paris X / Nanterre, juin 2001).
- LE GALL, Stéphanie. *Le thème de la ville chez François Bon: Décor ciment, Un fait divers, C'était toute une vie, Paysage fer*. Mémoire de maîtrise de lettres modernes. Sous la direction de Anne Roche. (Université de Provence à Marseille). – Non disponible par Prêt entre Bibliothèques.
- PROUX, Pierre Emmanuel (en cours). *Un imaginaire de l'enfermement*. Thèse de doctorat nouveau régime, Littérature et civilisation comparées. Sous la direction de Jean-Pierre Morel. (Université de Paris III, date d'enregistrement 02/2000). Numéro de thèse 9914850K.
- *Une thèse de PhD sur Littérature et enfermement chez Jean Genet et François Bon est en cours aux États-Unis.*

2.4 Éléments bio-bibliographiques

- Entrée « François Bon » dans *Itinéraires littéraires, XXe siècle*, tome 2. Sous la direction de Jean-Michel Maulpoix. (Paris: Hatier, 1991): 407-408.
- Article « François Bon » de *l'Encyclopédia Universalis*, édition 1997.
- Notice bio-bibliographique dans le numéro consacrée à François Bon, *Scherzo 7* (printemps 1999): 4.
- BON, François. « La vie comme ça peut ». – Disponible sur www.remue.net. Éléments biographiques, complétés à fur et à mesure, « suite non déterminée ».

3. AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

3.1 Littérature

- BUTOR, Michel. *La Modification*. (Paris: Minuit, 1957).
- CENDRARS, Blaise. « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France. » [1913]. *Poésies complètes*. Édition de Claude Leroy. (Paris: Denoël, 2001): 17-37.
- DIDEROT, Denis. *Œuvres*. Édition d'André Billy. (Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951).

- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* [1857]. Édition d'Édouard Maynal. (Paris: Classiques Garnier, 1958).
- . *Correspondance*. Texte établi par Jean Bruneau. Choix et présentation de Bernard Masson. (Paris: Gallimard, « folio classique », 1998).
- GRACQ, Julien. *Le Rivage des Syrtes*. (Paris: José Corti, 1951).
- HOFFMANN, E.T.A. «Fantasiestücke in Callot's Manier» [1814-15]. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Tome 2/1. Édition de Hartmut Steinecke. (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993): 9-456.
- LA BRUYERE, Jean de. *Les Caractères de Théophraste* traduits du grec avec *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle* [1688]. Édition de Robert Pignarre. (Paris: Garnier-Flammarion, 1965).
- MALLARME, Stéphane. *Poésies* [1894]. Édition de Bertrand Marchal. (Paris: Gallimard, « Poésie », 1992).
- . «Crise de Vers» [1895]. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Édition de Bertrand Marchal. (Paris: Gallimard, « Poésie », 1976).
- . *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872-1898*. Édition de Bertrand Marchal. (Paris: Gallimard, « folio classique », 1995).
- MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*. (Paris: Gallimard, « folio », 1991).
- NDIAYE, Marie. *En famille*. (Paris: Minuit, 1990).
- PEREC, Georges. *La Disparition*. (Paris: Denoël, 1969).
- . *La Vie mode d'emploi, romans*. (Paris: Hachette, 1978).
- . «Approches de quoi?» [1973]. *L'infra-ordinaire*. (Paris: Seuil, 1989): 9-13.
- . «Still life / Style leaf» [1981]. *L'infra-ordinaire*. (Paris: Seuil, 1989): 107-118.
- . *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [1975]. (Paris: Christian Bourgeois, 2000).
- PREVOST. *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* [1831]. Édition de Fr. Deloffre et de R. Picard. (Paris: Garnier, 1965).
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu I*. Édition de Jean-Yves Tadié. (Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987).
- RICARDOU, Jean. *La Prise de Constantinople*. (Paris: Minuit, 1965).
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Dans le labyrinthe*. (Paris: Minuit, 1959).
- SIMON, Claude. *La Bataille de Pharsale*. (Paris: Minuit, 1969).
- . *L'Acacia*. (Paris: Minuit, 1989).
- . *Discours de Stockholm*. (Paris: Minuit, 1986).

3.2 Textes théoriques et méthodologiques

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Band 7.* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur* [1946]. (Tübingen & Basel: Francke, ⁹1994).
- BARTHES, Roland. «L'effet de réel.» *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (Paris: Seuil, 1984): 167-174.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale. 2 tomes.* (Paris: Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966-1974).
- . «L'appareil formel de l'énonciation.» *Languages* 17 (mars 1970):12-18.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). (Paris: PUF, 1959).
- BERGOUNIOUX, Pierre. *La Cécité d'Homère.* (Strasbourg: Circé, 1995).
- BESSIERE, Jean. « Littérature et représentation. » *Théorie littéraire.* Marc Angenot, éd. (Paris: PUF, 1989): 309-324.
- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade.* (Paris: Minit, 1949).
- BOURDIEU, Pierre *et al.* *La Misère du monde.* (Paris: Seuil, « Libre examen », 1993).
- CAILLOIS, Roger. «Préface» [1947]. Comte de Lautréamont. *Œuvres complètes.* (Paris: Corti, 1961): 89-106.
- CARTON, Fernand. *Introduction à la phonétique du français.* (Paris: Bordas, 1974).
- COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun.* (Paris: Seuil, 1998).
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma. Tome 1: L'image-mouvement.* (Paris: Minit, « critique », 1983).
- DE MAN, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust.* (New Haven & London: Yale UP, 1979).
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC. *Traité du rythme des vers et des proses.* (Paris: Dunod, 1998).
- DUCROT, Oswald. Article «La référence». *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, éd. (Paris: Seuil, 1972): 317-324.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours* [1827-30]. Gérard Genette, éd. (Paris: Flammarion, « Champs », 1968).
- FRIEDERICI, Angela D., et al., « Syntactic Parsing Preferences and their On-line Revisions : A Spation-Temporal Analysis of Event-Related Brain Potentials. » *Cognitive Brain Research* 11 (2001): 305-323.
- GEFEN, Alexandre. « Introduction ». *La Mimésis.* Alexandre Gefen, éd. (Paris: GF-Corpus/Lettres, 2002): 11-42.

- GENETTE, Gérard. *Figures II*. (Paris: Seuil, « poétique », 1969).
- . *Figures III* (Paris: Seuil, « poétique », 1972).
- GLAUDES, Pierre. « Introduction. » *La représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*. Pierre Glaudes, éd. (Toulouse: Presses Univ. du Mirail, 2000): I-XXV.
- GLASERFELD, Ernst von. *Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning*. (London: Falmer, 1995).
- GOULEMOT, Jean Marie. « De la lecture comme production de sens. » *Pratiques de la lecture*. Roger Chartier, éd. (Paris: Rivages, 1985): 90-99.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Stylistique de la prose*. (Paris: Belin, 1993).
- ISER, Wolfgang. « Die Appellstruktur der Texte. » *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Rainer Warning, éd. (München: Fink, 1975): 228-252.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. (Paris: Seuil, 1973).
- . « Linguistik und Poetik » [1960]. *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Band II/1. Jens Ihwe, éd. (Frankfurt am Main: Fischer, 1971): 142-178.
- JAUB, Hans Robert. « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft » (1970). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Rainer Warning, éd. (München: Fink, 1975): 126-162.
- KERBRAT-ORECCIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. (Paris: Colin, 1980).
- KLUWE, Rainer H. 1992. « Gedächtnis und Wissen. » *Allgemeine Psychologie*. Hans Spada, éd. (Bern: Huber, ²1992): 115-188. – Notamment pp.150-158.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. (Paris: Seuil, 1975).
- MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. (Paris: Dunod, ³1993).
- MARX, Karl et Friedrich ENGELS. « Die entfremdete Arbeit » [1844]. *Werke*. Vol. 40. Sous la direction du « Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED ». (Berlin: Dietz-Verlag, 1965-): 510-522. – Cité d'après l'édition sur CD-Rom, *Digitale Bibliothek Band 11: Karl Marx und Friedrich Engels. Ausgewählte Werke*. Mathias Bertram, éd. (Berlin: Directmedia, 1998).
- Metzler Philosophie Lexikon*. Peter Prechtel et Franz-Peter Burkard, éd. (Stuttgart: Metzler, ²1999).
- MICHEL, Raimond. « Le réalisme subjectif dans l'*Éducation sentimentale*. » *Travail de Flaubert*. G. Genette et T. Todorov, éd. (Paris: Seuil, « essais », 1983): 93-102.
- MILLWARD, Cecilia M. *A Biography of the English Language* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1989).
- PAVEL, Thomas. *Univers de Fiction*. Traduit de l'anglais. (Paris: Seuil, « poétique », 1988).

- RICARDOU, Jean. « Esquisse d'une théorie des générateurs. » *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et Littératures Romanes de Strasbourg, avril 1970. Michel Mansuy, éd. (Paris: Klincksiek, 1971): 143-162.
- . *Pour une théorie du nouveau roman*. (Paris: Seuil, « tel quel », 1971).
- RIEGEL, Martin; Jean-Christophe PELLAT; René RIOUL. *Grammaire méthodique du français*. (Paris: PUF, ⁵1999).
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tomes 1-3 [1983-85]. (Paris, Seuil, « points », 1985).
- RUSCH, Gebhard. « Autopoiesis, Literatur, Wissenschaft : Was die Kognitionstheorie für die Literaturwissenschaft besagt. » *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*. Vol. 1. S. J. Schmidt, éd. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987): 374-400.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. « L'art comme procédé » [1917]. *Théorie de la littérature*. Tzvetan Todorov, éd. (Paris: Seuil, « poétique », 1965): 76-97.
- TODOROV, Tzvetan. « Introduction au vraisemblable. » *Poétique de la prose*. (Paris: Seuil, « poétique », 1971): 92-99.
- Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Daniel Bergez et al., éd. (Paris: Dunod, 1994).