

Dominique Viart (Lille III)

"Théâtre d'images"

L'esthétique de François Bon
d'après *Calvaire des chiens*

"Sais-tu comme on se
saoulerait à bâtir une illusion du vrai ?"

Calvaire des chiens, p.69

Les deux derniers romans¹ de François Bon, *Calvaire des chiens* et *Un Fait divers*² font la part belle au cinéma. Il ne s'agit pas seulement pour le romancier de laisser entrer dans ses fictions un art qui appartient désormais à notre univers culturel, mais bien plus, grâce à la confrontation de deux modes de représentation et aux effets induits par cette confrontation, de renouveler fortement la réflexion sur la démarche artistique elle-même. On sait combien les romans dits "en abyme", qui racontent, à la façon des *Faux Monnayeurs* de Gide ou du *Temps retrouvé* de Proust, la fabrication d'un roman, favorisent les réflexions "métalittéraires". De même, le cinéma, lorsqu'il a cherché à penser sa propre démarche, a su proposer des œuvres qui sont consacrées à la mise en scène cinématographique. L'équivalent du "roman dans le roman" se trouve ainsi dans des films qui, tels *Huit et demi* (1963) de Federico Fellini, *La Nuit américaine* (1973) de François

¹ Entre ces deux romans, sont également parus deux récits aux éditions Verdier : *L'Enterrement* (1990) et *Temps machine* (1992), puis un troisième, *C'était toute une vie* en 1995.

² *Calvaire des Chiens*, Minuit, 1990; *Un Fait divers*, Minuit, 1994.

Truffaut, ou, plus récemment, *L'Etat des choses* (1981-82) de Wim Wenders, "mettent dans le film son appareillage même" (p. 166)³.

François Bon croise à sa façon les deux modèles, puisque *Un Fait divers* se donne en partie comme un prélude à la transposition cinématographique d'un fait divers⁴, et *Calvaire des chiens* présente l'élaboration et les repérages d'un film. Comme les modèles littéraires et cinématographiques auxquels il faut indexer ce dernier roman, le titre retenu pour le livre est à la fois celui de l'article du journal qui rend compte du fait divers originel et celui du film en instance de tournage. En outre, comme *La Recherche*, *La Nausée* ou *La Modification*, le livre se termine par une décision d'écrire : celle de Barbin, personnage central (et non celle du narrateur). L'intérêt de cette démarche n'est pas seulement de renouveler les contenus, en introduisant le cinéma dans un univers romanesque dont il est tout de même encore très absent⁵, mais de permettre à nouveaux frais une écriture réflexive sur la création, dans la mesure où les conditions mêmes dans lesquelles s'exerce l'art cinématographique sont suffisamment différentes de celles propres à la création littéraire pour éclairer de cette *différence* même toute une réflexion générale sur l'écriture.

"UN LIVRE COMME UN FILM"

L'introduction du cinéma dans la narration, comme médiation narrative et comme objet partiel de cette narration qui raconte *aussi* une histoire, favorise en effet une actualisation des problématiques réflexives ainsi revisitées. Le prisme cinématographique permet de la rendre plus efficace en ce que son exercice diffère suffisamment de ce qui est à l'œuvre dans l'écriture pour ne pas interférer avec l'élaboration du livre lui-même. De plus, le croisement des deux arts permet d'éviter cette nouvelle illusion, dont *Jacques le fataliste* et *La Recherche* ne sont pas indemnes, et que dénonce François Bon dans ce roman : Un livre [...], 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" (p. 59). Le propos n'est

³ Les références paginales données entre parenthèses après les citations renvoient à *Calvaire des chiens*.

⁴ On notera que la transposition est d'ailleurs quasiment contemporaine du fait divers lui-même, selon des mœurs qui commencent de se répandre aux Etats-Unis.

⁵ Les autres interventions de cet ouvrage et la bibliographie établie par Paul Renard tendent peut-être à prouver le contraire. On aura soin toutefois de n'être pas dupe d'un tel rassemblement de circonstance, en sachant le rapporter à la totalité de la production romanesque.

pas de démasquer les pratiques mêmes de l'écriture romanesque ni de s'affranchir de certaines techniques en les exhibant, mais d'interroger l'écriture, et d'en définir les choix.

Calvaire des chiens, roman auquel cette étude se réfère en priorité⁶, s'offre ainsi à plusieurs lectures, chacune s'enrichissant des autres. L'"histoire" elle-même est assez simple dans sa structure générale : un écrivain français est recruté comme scénariste par une société de production cinématographique allemande, afin de travailler en équipe avec un scénariste et un réalisateur de Berlin sur un film dont les acteurs sont des deux nationalités. Il propose un scénario inspiré d'un fait divers qui l'avait marqué autrefois : un village perdu des Cévennes est livré aux chiens abandonnés là par leurs propriétaires peu scrupuleux à un couple chargé de les accueillir. Dépassé par le nombre et miné par ses propres contradictions identitaires et sentimentales, le couple finit par livrer les animaux à eux-mêmes et la jeune femme disparaît. Le roman est en fait le récit du repérage que l'équipe accomplit dans ce village au profit d'un film qui finalement ne verra pas le jour.

Cette histoire de chiens n'est évidemment pas seulement le prétexte du film. Suffisamment développée pour avoir sa valeur en soi, elle offre elle-même matière à une lecture symbolique. L'évocation de ce village livré aux chiens errants, dont seuls s'occupent un couple en rupture de société et les fous de l'asile proche, se tisse à celle de Berlin, où le mur vient de "tomber". Les délires shakespeariens du "fou" Hozier, comme dans les grands textes du dramaturge élisabethain, disposent de nouvelles configurations de sens et ne laissent pas indemnes nos constructions mentales trop lisses. Il ne faudrait cependant pas croire à deux textes superposés, dont l'un serait celui, symbolique, de l'histoire du village et l'autre, métalittéraire, du travail cinématographique. Les deux sont en profonde résonance dans la mesure où il s'agit toujours de traiter du rapport au monde et des représentations.

La façon même dont l'histoire est présentée, à travers le prisme du repérage et du projet de transposition cinématographique, conduit en effet à porter sur elle un regard particulier, qui interroge toute perception et toute intellection du réel. Dans la rencontre, voire la confrontation, entre la "matière brute" du fait divers et la représentation que l'on s'apprête à en faire, et à travers laquelle, dans l'intentionnalité même du regard, se ménage toute une *critique* de l'acte artistique, mais aussi bien de la sociabilité et du rapport au monde. Le travail cinématographique sera donc *l'instrument* de la critique. Encore faut-il que cet instrument soit lui-même suffisamment connu. Aussi le roman de François Bon se livre-t-il également à une véritable réflexion sur le cinéma comme machine de production,

⁶ Le roman *Un Fait divers* est en effet élaboré selon des perspectives assez différentes, que l'on ne pourrait analyser ici sans allonger le propos.

art spécifique et esthétique particulière, réflexion qui engage elle-même sa pratique de l'écriture.

Le cinéma :

de la création collective à la vision singulière

On ne peut utiliser le cinéma à des fins de connaissance des phénomènes de l'écriture sans afficher une conscience claire des différences majeures entre ces divers modes de création. La spécificité la plus marquée du cinéma par rapport à l'écriture est bien connue : cet art que l'on dit septième est le fruit d'un travail collectif : "je découvre comment autour des acteurs tout un monde gravite, d'éclairagistes et menuisiers, [...] photographes et habilleurs" constate le scénariste français (p. 58); professions auxquelles il faudrait bien sûr ajouter, outre le scénariste lui-même, le réalisateur, l'ingénieur du son, les perchistes...etc. Tout spectateur a certes pris l'habitude des longs génériques qui défilent sous ses yeux à chaque projection. Mais habitude n'est pas conscience, et le film apparaît bien souvent comme composé par les seuls acteurs, auxquels on ajoute le "réalisateur", notion collective dans laquelle se regroupe toute la communauté de réalisation, sorte d'œil subjectif qui rend compte de ce qui est donné à voir.

Il faut faire la part de ce qu'implique une telle lourdeur : "cette masse de choses idiotes à quoi le cinéma contraint de s'occuper, puisque cela semble le lot des plus grands mêmes de leur profession" (p. 29) dépouille l'artiste de son aura romantique de créateur solitaire et détaché des choses de ce monde. Au contraire le cinéaste est profondément lié au social, non pas tant par l'objet qu'il traite, qui peut bien n'être pas réaliste, que par les conditions mêmes d'exercice de son art, qui sont techniques et collectives, supposent une division du travail et le respect d'un budget. Bien sûr le cinéma risque de se dévoyer devant de tels impératifs - et ce sera de fait le cas du film dont *Calvaire des chiens* nous entretient - :

L'impression que ceux-là aux commandes prennent pour argent comptant l'autorité que leur confèrent les habitués passifs de leurs images, et l'impossibilité d'imaginer pour eux ce souffle qui pourrait tout évacuer : la passivité même de ceux qui se tolèrent l'usage de la télévision ravalant à futilité ce qu'on leur montre, qu'il s'agisse de la chute même de ce mur qu'il avaient sous les yeux, et plus lourd que leur système. (p. 192)

Le cinéma participe par sa diffusion de la fonction banalisante des images, aussi doit-il contre son succès même, succès qui est surtout celui "de ces produits usés en trois

semaines" dont le public se satisfait (p. 30), maintenir sa propre force, et donc entretenir d'une certaine façon *la singularité d'une vision*.

C'est pourquoi, au-delà de cet aspect de création collective, traditionnellement relevé par toutes les études du cinéma, François Bon insiste sur un point important, qui d'une certaine façon relativise le précédent : que toute la collectivité impliquée dans l'acte créatif est suffisamment close sur elle-même pour conserver sinon une certaine homogénéité, du moins une unité significative. Son rassemblement, en petit comité, sur les pentes cévenoles en est sans doute un signe : "le cinéaste et les deux scénaristes, le Français et l'Allemand, cette collectivité minuscule d'hommes isolée sur son plateau et restreinte à elle-même" (p. 31). Ce sentiment très fort de l'unité ne doit cependant pas induire des phénomènes de coupure envers le réel : "On ne devait pas être dans sa discipline comme en religion" (p. 33), autre façon de dire combien l'artiste ne doit pas être l'homme d'une tour d'ivoire.

Aiguiser l'attention envers le réel

Toute démarche créatrice doit conserver envers elle-même un regard critique suffisant. "Qui se laisse aller à fréquenter les cinémas plus d'une fois par an [...] étouffe sans le savoir cette capacité de la vision à se faire du dedans" (p. 34). Sous un aspect volontairement provocateur, le texte dit bien le danger qui menace le créateur, de ne plus être capable de se rendre attentif à la fois à la matière que lui livre le réel et à son propre imaginaire. Il semble que l'on puisse percevoir ici, de façon implicite, une critique envers cette littérature et ce cinéma dont se repaît l'époque contemporaine, qui vivent de citations, de parodies, de complaisance à soi-même, et se coupent finalement de tout lien avec le monde. Il est d'autant plus important que de telles réflexions apparaissent sous la plume de François Bon que lui-même n'hésite pas à recourir aux références littéraires. Il s'agit simplement que celles-ci n'aient pas leur fin en elles-mêmes, mais contribuent, comme dans *Calvaire des chiens*, les œuvres d'Hoffmann - ou, dans *Crime de Buzon*⁷, celles de Cervantès - à aiguiser la lecture du monde.

Un autre grief, encouru aussi bien par le cinéma que par la littérature, est de trop privilégier la qualité de l'image, qui acquiert au cinéma une telle importance - bien plus forte que la seule qualité du "style" ou la "beauté" des images dans l'écriture - qu'elle menace la création elle-même. La recherche de la beauté plastique n'est pas non plus une fin en soi. C'est toute une conception du cinéma qui se déploie en fait au fil du livre, désignant un certain nombre d'écueils contre lesquels le cinéma perd son identité et sa force. Lorsqu'il

⁷ François Bon, *Le Crime de Buzon*, Minuit, 1986.

condamne par la voix de Barbin les "prosélytes de ce cinéma facilement abordable où l'illusion du réel voudrait se fonder sur la banalité citée, dans cette impression de bien léché qui grève leur ambition sans souffle" (p.30), François Bon montre le chemin, celui qui privilégie l'imaginaire, ou, plus exactement la mise en valeur des "images intérieures" suscitées par un regard sur le monde.

Sa présentation du cinéma est donc double : il y va d'une part du regard aïgu que l'écrivain porte sur les objets dont il s'empare, capable notamment de remarquer le comportement et le langage particuliers aux acteurs⁸, et d'autre part d'une véritable prise de position quant-à la finalité et aux pratiques de la création. Contre le cinéma des "Hommes qui ne s'agrandissent pas", celui qui ne vise qu'à la variété (...) ou à conforter les adeptes de la vie ordinaire" (p. 31), il tend à promouvoir un art dont les images auront une véritable puissance de vision, une "tension tranquillement grandissante de tragédie", c'est à dire une œuvre qui ne se contente pas de filmer et reproduire le réel, mais lui rend sa force intérieure. Une telle profession de foi rompt avec les exigences du "réalisme" et permet de mesurer la distance qui en sépare l'œuvre de François Bon, trop souvent rapportée à cette esthétique après la parution de ses deux premiers livres⁹.

LE REFUS DU REALISME :

La question du cadre

Comparé à un conte des *Fantaisies* d'Hoffmann, dans lequel le narrateur "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" (p. 36), le cinéma doit d'abord faire croire à sa propre réalité avant de créer l'illusion sur les images qu'il projette. Ce que François Bon affirme là à propos du septième art correspond bien sûr à ce que la critique appelle dans l'ordre littéraire, le "pacte romanesque". Mais plus encore, cela rejoint la question du réalisme, en la posant d'une manière différente. Ainsi le premier point de l'efficacité réaliste sera de poser le statut de la forme artistique. Toutes les professions de foi sur l'art

⁸ Ainsi par exemple, à propos de l'actrice Monika :

"... cette manière dès les épaules d'être déliée de partout : exigence sur leur corps du métier d'acteur, dans cette économie souple des gestes et le repos du visage" (p. 43)

"...elle gaspillait dans sa vie de tous les jours des phrases que sinon on garde pour les journaux" (p. 81)

⁹ *Sortie d'usine* (Minuit, 1982) et *Limite* (Minuit, 1985) ont en effet valu à leur auteur l'étiquette hâtive de "néo-réaliste".

d'imitation et la fidélité au réel que les écrivains ont égrenées au fil des siècles n'a pas d'autre ambition que celle là : non pas tant affirmer la réalité de ce que le livre entreprend de montrer, mais affirmer d'abord la réalité du livre en tant que ce qui entreprend de montrer.

Il faut bien voir le déplacement induit : c'est la légitimité du littéraire qui est posée, de même celle, plus tard, du cinéma. Il s'agit d'affirmer que le regard sur le réel que l'œuvre d'art propose *appartient* au réel. Les métaphores stendhaliennes du miroir promené le long du chemin empruntent d'autant plus volontiers leur comparant à ce réel qui découpe des images en lui-même. Miroir et fenêtre posent d'abord un cadre à l'intérieur du réel, non pour le limiter mais pour en faire accepter la limite comme naturelle. Nul ne s'interroge jamais sur les cadrages des photos de famille, des films vidéo de vacances, non plus que sur celui de ses propres perceptions; alors que des procès d'intentions, au demeurant très légitimes, sont faits aux photographies politiques, aux films de reporters... Poser la réalité du cadre, c'est lui ôter toute intentionalité et délivrer le "réel" exhibé de toute subjectivité : un miroir ne pense pas avant de réfléchir.

Au contraire, François Bon souhaite ne jamais nous laisser oublier que le cadre existe. Chaque phrase sera ainsi assumée par un personnage, chaque vision, celle d'un regard particulier. Une technique revient dans la plupart de ses romans, de *Limite* à *Un Fait divers*, qui consiste à construire le récit comme une succession de monologues fragmentés. Selon le principe adopté par Faulkner dans *Sound and Fury* et plus encore dans *As I Lay dying*, chaque partie de texte est précédée du prénom d'un personnage qui devient, l'espace de quelques pages, le narrateur du récit, de *son* récit¹⁰. Il ne s'agit pas de monter que toute œuvre d'art est un découpage dans le réel, mais que tout regard sur le monde est déjà - avant même de devenir éventuellement œuvre artistique - un regard cadré.

Enchâssement de la narration

Comme pour accentuer cette démonstration, *Calvaire des chiens* présente une curieuse structure narrative qui multiplie les enchâssements : le narrateur est, dans le récit, l'auditeur de l'histoire vécue par un de ses amis, Barbin, qui lui rapporte en outre les paroles des autres personnages. D'une certaine façon, il représente à l'intérieur même du livre, la position du lecteur, sorte de narrataire du récit. Cela est constamment rappelé par le texte qui multiplie les incises un peu lourdes : "dit Raymond à l'actrice qui me le répéta, dit

¹⁰ Outre *Limite* et *Un Fait divers*, cette technique est adoptée dans *Décor ciment* (Minuit, 1988) et *Le Crime de Buzon*.

Barbin". Il s'agit de ne jamais permettre au lecteur de se prendre à l'histoire rapportée sinon avec la conscience d'une diffraction toujours rappelée.

Les éléments de l'histoire sont ainsi soumis à des déformations et des déperditions qui les obscurcissent, selon un principe de ligne de fuite dont la première occurrence se perd. Il est significatif, par exemple, que le fin mot de l'histoire, réclamé par le narrateur-narrataire à plusieurs reprises dans les dernières pages, ne lui vienne qu'au terme d'une longue chaîne de transmissions. Raconté par Raymond à l'actrice Monika, cet ultime événement dont l'horreur n'est que suggérée, a été enregistré par hasard sur le magnétophone du cinéaste. Et Barbin, à son tour le rapporte au narrateur. Le réel est ainsi mis à distance, il n'existe plus que dans un rapport de paroles, un enchaînement de récits qui le constitue sans jamais le livrer vraiment, sans pouvoir en attester, selon une formule que le livre lui-même décrit : "Quelque chose en cascade, d'une logique insoluble, il faudrait penser un livre comme cela, un livre en cercle" (p.148).

C'est ainsi toute l'autorité traditionnellement attachée au narrateur et à son acte qui s'estompe. Le récit acquiert une sorte d'autonomie et vaut pour lui-même, par lui-même. A cet égard, la "fin de l'histoire" que réclame le narrataire compte moins, c'est Barbin qui l'affirme, que la "sensation [...] dans le moment juste où on découvre ces mondes repliés" (p.210). Qu'importe en effet comment l'histoire finit, c'est ce que son récit suggère qui compte, sa seule force de véridiction, indépendamment même de toute vérité attestée de l'énonciation. Mais surtout, la force de véridiction est bien plus celle du "canal" par lequel le récit parvient que celle du récit lui-même. Chacun donne ainsi "sa" vérité d'un réel qu'il a déjà reçu à travers la vérité d'autrui. Comme le disait autrefois Michel Butor, le réel n'hésite qu'à travers des récits¹¹.

Dans un tel registre, le recours au cinéma est particulièrement efficace. Le film en effet redouble la réalité, à son tour la diffracte. L'acteur est une autre incarnation d'un individu que son histoire, reprise par un art de la représentation, a transformé en personnage. La structure d'*Un Fait divers* exploite encore plus fortement cette technique du double : les personnages sont en effet dédoublés. Il y a d'une part les personnes effectives qui ont "vécu" l'histoire fictive et témoignent de ce qui fut auprès des instances policières ou judiciaires, et, d'autre part, l'acteur, l'actrice qui, dans le film à venir, devront en tenir le rôle. Les faits demeurent sans doute, qui forment la trame même de la diégèse, mais il n'est plus de vérité. Chacun a sa propre façon d'habiter une histoire dont seule l'enveloppe

¹¹ Michel Butor, "Le Roman comme recherche", *Répertoire I*, Minuit, 1960, repris dans les *Essais sur le romans*, Gallimard, 1969.

factuelle est commune. Façon particulièrement originale de montrer qu'il n'est de vérité que celle avec laquelle chacun s'immisce dans l'aventure d'autrui¹².

Interprétation vs Représentation

Le cinéma, et son usage selon un tel mode dans le roman, offre ainsi la possibilité d'une mise en évidence des principes d'interprétation. Le terme même joue d'ailleurs sur les deux registres, qui dit à la fois l'appréhension intellectuelle et la façon que l'acteur a de jouer un rôle. Si nous savons depuis longtemps que l'ambivalence sémantique avait une pertinence dans un sens : qu'interpréter un personnage, c'est en donner une interprétation, c'est-à-dire proposer une façon de le comprendre, nous savons aujourd'hui que l'ambivalence signifie aussi dans l'autre sens : que donner son interprétation d'une histoire ou d'un comportement, c'est *le rejouer pour soi-même implicitement*. Toute *représentation* du monde passe ainsi par cette *autre scène* dont je suis le lieu. Et je ne peux vraiment comprendre - ou penser comprendre - une situation que si je m'en donne à moi-même le spectacle. Aussi le cinéma est-il l'équivalent objectivé de cet écran intérieur où se jouent le monde et mon intellection d'autrui.

Un tel constat permet de repenser la notion même de personnage romanesque. Les rôles qui seront dévolus à l'actrice Monika et à l'acteur Heerbrand redoublent les vies de la jeune compagne de Raymond et d'Hozier. De même, dans *Un Fait divers*, le texte nous offre comme en contre-point, la version des faits rapportée par ceux qui les ont vécus et celle que s'en composent à l'avance les acteurs censés incarner à l'écran les protagonistes fictifs. Ce redoublement transcrit exactement, mais dans la matière romanesque elle-même, le rapport qui existe de fait entre le réel et sa transposition artistique, qu'elle soit littéraire ou cinématographique. On voit clairement que le jeu d'un acteur se construit à partir non pas des faits qu'il est supposé interpréter, mais à partir de la représentation mentale qu'il s'est constituée de ces faits. Un personnage est donc, en quelque sorte, la transposition mentale d'un scénario. C'est-à-dire la façon que l'on a de s'approprier le trajet d'autrui, d'abord par l'imaginaire, ensuite par le jeu effectif¹³.

Le processus, François Bon le note avec pertinence, est, de façon inversée, semblable à ces conduites de compensation et d'expression tout à la fois, par lesquelles un

¹² C'est du reste la technique employée par François Bon dans son dernier récit, *C'était toute une vie*, dans lequel il tente de retrouver la vérité d'une jeune femme morte en s'immisçant, grâce à quelques pages suscitées par un atelier d'écriture, dans les angoisses et les vertiges du personnage auquel il rend hommage.

¹³ C'est ainsi que "parlant de cette fille qui avait amené Raymond à Ribandon et qui l'avait quitté ensuite, Monika avait commencé de dire je" (p. 119).

individu donné se coule dans une personnalité qui n'est pas la sienne, mais celle que la société ou son désir profond appellent :

Ce qu'on se jouait tous deux l'un pour l'autre, mais comme on se met dans un rôle pour montrer à l'autre un peu de se qu'on cherche à être soi, lui taisant n'y pas parvenir. Dans cette vie où on se retrouvait le soir, la même enveloppe fausse nous coiffait d'un être impossible qui nous aurait voulu tous deux pour l'animer. (p. 120)

Un tel rapprochement, qui reprend les réflexions sur "l'inauthenticité" selon Sartre, la "forme" selon Pirandello ou Gombrowicz, est ici liée au travail de l'acteur de cinéma, qui perpétuant l'envers de cette démarche, permet d'en mieux comprendre les rouages et les difficultés : "Comme d'avoir du mal parfois à distinguer sa vie intérieure de celle qu'on mène pour les autres, avait dit Raymond à l'actrice, me répétait-elle, disait Barbin, la vie qui parfois s'accomplit devant vous avec les contorsions d'une bête féroce dans sa cage (la cage où soi-même on est pris, elle ajoutait [...])" (p. 139).

Cette formule, qui retourne sur la vie même - et jusque sur l'actrice - ce que le cinéma est censé découvrir, montre avec force que l'entreprise de François Bon ne se limite pas à une réflexion métalittéraire, mais entend à partir des enseignements que son œuvre apporte sur le fonctionnement de la création, éclairer ces comportements qui sont les nôtres dans l'existence même. Le cinéma, à ce titre, est un terrain d'étude plus qu'une traduction réaliste de nos comportements, et c'est son *fonctionnement* plus que son *contenu* qui est susceptible de nous en apprendre sur nous-mêmes. Plus qu'une septième forme d'art, le cinéma est une sorte de passage à la limite qui enseigne l'homme à lui-même, ce que déjà Musset et plus nettement Pirandello¹⁴ observaient à propos du théâtre.

UNE LITTÉRATURE D'IMAGES

François Bon a lui-même mis l'accent, dans divers entretiens, sur l'importance de l'image dans le processus même de la création. Non pas cette image prônée par les surréalistes qui cherchent délibérément l'insolite, mais l'image fondatrice, celle que l'œil enregistre et que l'esprit retient, celle qui met l'imaginaire en travail à partir d'un "fragment de réalité"¹⁵ dont l'intensité est riche de significations. Le cinéma, art d'images, est sans

¹⁴ Pirandello est du reste évoqué brièvement dans le roman, p.47.

¹⁵ Cf les deux importants entretiens que François Bon a accordés aux revues *L'Infini* ("Côté cuisines") et *Révolution* ("Le Point de vue de l'enfer"), voir la "bibliographie" donnée plus loin.

aucun doute particulièrement propre à exprimer cette intuition d'écrivain. Aussi n'est-il pas étonnant que la relation entre le mot et l'image soit pensée à partir de lui. C'est cette qualité particulière d'image entrevue, dont la force parle haut, que l'écriture de François Bon veut produire. Aussi s'agit-il de travailler l'écriture afin de ne pas mutiler ce qui l'inspire en le traduisant.

Particulièrement instructif est à cet égard un court passage du livre, où l'actrice Monika rapporte l'histoire de Raymond, dont celui-ci lui a fait le récit et qu'elle se représente "comme l'écran d'un autre film vu par elle seule et sans autre réalité que ces mots déchiffrés". Le récit qu'elle rapporte se construit à partir des représentations mentales qui se sont elles-mêmes élaborées à l'audition du récit de Raymond :

"Une histoire comme tant d'autres. Elle a connu ce type, pas ici. Paris, peut-être, une grande ville. Ce Raymond avait un travail, pas elle. Elle avait du temps, mais du temps vide, à mettre tout autour de lui. Du temps où rien n'a d'importance, le temps mort d'une vie qui piétine..." Entre chaque phrase, l'actrice se taisait, semblait chercher plus haut quelque part dans ce film qu'intérieurement elle voyait peut-être" (p. 116).

Le lecteur aura remarqué l'oscillation entre deux modes d'expression différents : celui du *synopsis* (brièveté des phrases, restriction de l'information au strict nécessaire, situation succincte des personnages, notations d'ambiance générale...), et celui de la littérature qui cherche l'*image* puissamment évocatrice ("le temps mort d'une vie qui piétine").

En fait tout le travail d'écriture de François Bon transite par cette vision intérieure qui cherche à partir d'une "image" *génératrice* (comme celle du type entre deux gendarmes dont est "sorti" *Le Crime de Buzon*) et des images *mentales* qu'elle suscite et qui la prolongent (cet "imaginaire" dont le "film intérieur" est ici l'équivalent), à trouver une "image", *littéraire* cette fois, qui puisse en rendre compte sans trop expliciter, ni dépouiller l'imaginaire de sa force, c'est-à-dire une image *scripturale* qui conserve sa puissance suggestive - ici, la métaphore du temps qui piétine.

Si le risque du cinéma est de deshabituier du langage et de ses nuances, le roman, quant-à lui, se méfie en effet des mots, trop explicites ou trop bavards : "Le cinéaste exigeait au contraire, les avait-il prévenus, une réserve sur les mots nécessaires : il n'appartiendrait qu'à ses images d'en susciter la plénitude de résonances" (p. 31). L'écrivain entreprend de se mesurer à ces deux écueils, en chargeant ses mots d'une force d'image telle que ceux-ci n'aient pas à se perdre dans la glose. On pourrait, transposant une réflexion des personnages à propos du rapport des langues allemande et française, dire que François Bon veut "sauver sa propre langue en l'envisageant à partir de la langue étrangère" (p. 151) qu'est, pour lui, celle du cinéma, en travaillant "la part de sorcellerie que dans la langue on cherche à reproduire par le théâtre d'images mis en branle" (p. 154).

Un roman symbolique

L'idée mentale d'une grande ville

La notion même de "théâtre d'images" souligne si l'en est encore besoin, le refus du réalisme comme principe esthétique qui caractérise l'écriture de François Bon. Loin de vouloir livrer ici un témoignage "historique" ou un récit "objectif" de la chute du mur de Berlin et de ce que ce mur représentait pour notre siècle, car, la première phrase du livre en fait foi, il s'agit bien de cela -, il nous propose un récit très riche qui déploie en fait tout un "théâtre d'images", comme le fait Wim Wenders dans *Les ailes du désir* (1987) lorsqu'il veut dire Berlin, et, au-delà, la condition humaine.

Le roman est construit sur une opposition apparente entre Berlin et Ribandon, un hameau perdu dans les Cévennes. Le texte ne cesse de passer d'un lieu à l'autre, mêlant les images et leurs charges symboliques. D'abord Berlin : une ville majeure de l'Histoire, certes, mais une ville avant tout. François Bon n'a pas seulement l'imaginaire urbain, il conçoit la ville comme une véritable métaphore de l'esprit et de la condition humaine, où se cristallisent les errements et les faillites de l'homme, ses désirs et ses aliénations. Un projet ancien, évoqué dans la revue *L'Infini*, déclarait vouloir s'en remettre à l'arbitraire d'une ville, de son obscurité, son unité elle-même disparate : "Une ville qui déjà commence à être active pour moi, dont mes rêves en tout cas connaissent les parcours, est faite de toutes les sensations accumulées à chaque ville traversée; où le réappropriable, ce qui d'une ville quelconque n'est pas déchiffrable, ne peut être connu que par une constellation d'éléments sans racine connue, et pourrait coïncider avec la part obscure de la structure mentale qu'on travaille chacun en propre"¹⁶. Dans la perspective jadis ouverte par Rabelais, Baudelaire et Rimbaud¹⁷, la ville est donc propre à dire les désarrois mentaux aussi bien que des troubles historiques et sociaux dont elle est le creuset et la métonymie. François Bon y revient par l'intermédiaire de son personnage : "un film qu'il faudrait faire sur l'idée mentale d'une grande ville" (p. 77).

La ville choisie dans ce livre n'est pas n'importe laquelle : Berlin possède en propre une histoire et une force symbolique que le roman ne néglige pas : "Je parle d'une ville qui a disparu disait Barbin, ne vivait que d'être une enclave dépecée; et voilà qu'on a ouvert

¹⁶ François Bon, "Côté cuisines", in *L'Infini*, n°19, 1987.

¹⁷ S'il est sans doute inutile d'évoquer ici *le Spleen de Paris* et les *Illuminations*, en revanche, l'enracinement dans l'œuvre rabelaisienne de l'intérêt que François Bon éprouve envers les villes est moins évident *a priori*. L'ouvrage que François Bon consacre à l'auteur du *Pantagruel* y est cependant très attentif (Cf *La Folie Rabelais*, qui évoque, p.126 : "le mot lourd et magique de "ville"").

l'écluse, sans rien obtenir de cette tension fragilement éclatée" (p. 83). La chute du mur entraîne selon l'auteur, une disparition de Berlin, car cette ville avait sa fracture pour identité : enfermement sur elle-même et division. Le Mur dans Berlin était bien un signe de mort, la marque d'une déchirure, mais aussi une marque de tension, un signe d'identification et donc de vie, qui faisait de Berlin la ville Témoin de l'histoire et radicalement différente des autres. Tout ce qui prenait sens dans cette fraction s'est dissous avec elle. Et le présent ne peut que constater l'inimaginable, comme l'oxymore de la première phrase du roman : "Ce mur était indestructible" qui renvoie au passé la force absolue de l'adjectif.

La capitale retrouvée de l'Allemagne n'est jamais nommée. C'est "B.", comme le "K." qui sert à nommer le héros de Kafka (p.47) ou "M.", le "Maudit" de Fritz Lang. C'est que Berlin est l'innommable : marque du désarroi du monde, que son effacement même désinscrit du monde, Berlin est maintenant ouverte à la grande dispersion du sens, à la perte des identités et à l'uniformisation. Barbin regrette "la manière dont fut soufflé ce mur, sans rien sauver, dans le grillage qui le remplace, de toute la mémoire qui s'y était chargée" (p. 89). La ruine du mur est sans doute une avancée de l'Histoire à de nombreux égards, il n'en demeure pas moins qu'elle entraîne un déficit des signes censés rendre le monde intelligible et témoigner de son tourment : "Dans la ville née d'une hernie de l'histoire, on avait parqué ce qui nous revenait d'un même délire d'en imposer à l'ordre du monde : il va falloir en accepter la mémoire" (p. 171) déclare Barbin. Dans une telle entreprise, le hameau des Cévennes a un rôle majeur à jouer en devenant à son tour un instrument d'intellection, car la ville offre mais, en même temps, occulte (p. 77) et le village donne la possibilité de "mettre à nu" ce qui, dans la ville, demeure enfoui.

La Folie Ribandon

En face de Berlin, le roman construit en effet l'image de Ribandon. Une figure, récurrente dans le récit, prend en charge cette relation signifiante, c'est celle de deux triangles dont les deux sommets se touchent : "D'un côté B., la ville et le cinéaste, les acteurs; de l'autre, comme deux triangles inversés se font face par la pointe [...] les Cévennes et les chiens" (p. 8). Le schématisme est sans doute tentant, qui opposerait d'un côté le réel et de l'autre sa représentation cinématographique. Où encore qui voudrait faire des Cévennes l'envers de Berlin. En fait les intrications sont beaucoup plus complexes, chaque lieu trouvant dans l'autre des éléments qui en viendront expliquer les significations. Sans doute, à l'opposé de la ville-cinéma, Ribandon s'offre bien comme un "réel", mais il

est ce réel qui vient incarner un imaginaire préalable et non ce réel qu'il s'agit de représenter :

Refusant presque d'assimiler cela de bien réel autour de nous, l'autre côté pour moi de cette figure où deux images inverses se font face par la pointe : c'était donc cela le décor de notre histoire ébauchée à B., dit Barbin, là, cette église sans porte ni toit, bâillant au ciel du soir comme une vie minuscule soudain déchapeauté ou comme un livre ouvert, le calvaire de fer là-haut sur sa borne, de l'autre côté du torrent, tranchant dans une dernière rougeur tandis qu'au long des rues de Ribandon les étroites ouvertures dans les murs ocre étaient déjà autant de fentes noires. (p. 50).

Le lieu ainsi découvert permet de prendre mesure de l'imaginaire. Sans doute est-ce d'ailleurs en partie la fonction des "repérages" cinématographiques que de fonder ainsi dans la pâte même du réel leur propre crédibilité et d'en mesurer la force efficace.

Mais plus encore, le lieu rencontré, au-delà de l'imaginaire qu'il renseigne, livre un enseignement sur ce que l'intuition déjà a suggéré : "Ce village mort, il continua, avec ses coins de mur en ruine, nous donnait comme l'explication même de la menace sous la ville trop grande, et qu'elle écrase de toute sa surface" (p. 79). Le réel vaut pour confirmation de ce que l'imaginaire déploie à partir de lui "comme si le récit ne pouvait pas toucher juste si le réel ne venait ainsi, rétrospectivement, à sa rencontre" (p.156). Ribandon est un village abandonné, ce qu'il porte jusque dans son nom, qui dit l'abandon redoublé. Le texte du reste motive le toponyme :

Ribandon, le hameau abandonné lors d'une des dernières épidémies de choléra remontées d'Espagne, dans le premier quart du siècle [...] Etait venu le temps de ces communautés, de ceux-là qui prétendaient retourner à cette pauvreté, pour l'harmonie régnant à l'arrangement des choses, et censée déborder sur les entreprises humaines, les nouveaux habitants même; le village fut abandonné de nouveau. (p.28).

L'abandon de Ribandon est donc une image possible de l'effacement de Berlin : Ribandon, lieu où la deshérence s'inscrit à la fois dans le nom et dans l'Histoire. Plus encore, la nouvelle colonisation du village par les chiens, à son tour vouée à l'échec et à la mort, n'est pas sans évoquer la "solution finale". "Des chiens qui laisseraient plus à nu la ville métaphore, me disait Barbin, voilà ce qu'aurait pu être ce film" (p.32), reprenant à son compte une phrase prémonitoire de *La Folie Rabelais* : "La ville dont Panurge bat le pavé est bien le dessous de la langue et sa métaphore maintenant dans le monde, comme les chiens quittant la ville en flammes sont le récit sortant de sa coque" (*La Folie Rabelais*, p. 193)¹⁸.

¹⁸ *La Folie Rabelais* est un ouvrage que François Bon a consacré à l'auteur du *Pantagruel* (Minuit, 1990).

REFERENCES ESTHETIQUES

Au fil de cette lecture, on voit se dessiner comme une "esthétique" de François Bon, laquelle se mesure à la fois aux prises de position artistique, et aux références, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques : écrivains et cinéastes cités, films évoqués, qui opèrent une sélection significative dans les univers très diversifiés de la littérature et du 7ème art. Si, en littérature, le privilège est accordé à Hoffmann, dont le livre parcourt le récit, il l'est aussi à ce que l'écrivain allemand a suscité comme prolongements de son œuvre. Balzac, cité à ce titre, sera ainsi un Balzac visionnaire¹⁹, celui qu'encense Baudelaire, lui-même évoqué dans le même passage (p. 64), plutôt que le Balzac réaliste construit par les nouveaux romanciers et une partie de la critique.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'à côté d'Hoffmann et d'Agrippa d'Aubigné, poète de la démesure baroque ("Mettre en cendre la ville et puis la cendre au vent, se balancer des orages du monde" p. 185), viennent les noms des grands auteurs symbolistes et expressionnistes : Dostoïevski²⁰, Büchner, Kafka, Strindberg... Ce que Bon en retient à chaque fois, c'est justement la puissance évocatoire, "feu" de Büchner (p. 60), "force primaire et sans âge" de Dostoïevski et de la Bible, "puissantes et mouvantes figures comme traversée d'éclats dans leur nuit, obsédant retour d'une folie vive de rester incomplète parce qu'Hoffmann lui-même porté à la limite où elle détruit" (p. 64), ou encore, en peinture, la "folie de couleur appliquée au plus précis dessin" de Caspar David Friedrich (p. 61)... Le "théâtre d'images" dont rêve François Bon dans ses textes est incandescence, force de l'image et du mot portés au rouge, expression de l'excès, ramassée sur sa propre intensité.

Aux condamnations du réalisme s'ajoutent naturellement celles d'un cinéma d'artifices et de complaisance, tel que celui des premiers films de Monika, dont la description n'est pas sans rappeler quelques-unes des tentatives cinématographiques d'Alain Robbe-Grillet, jouant entre la fausse innocence de David Hamilton et les vraies

¹⁹ On pensera, particulièrement, au Balzac visionnaire de Paris, comme nous donne à le lire l'ouverture prodigieuse de *La Fille aux yeux d'or*, toute inspirée des cercles de l'enfer et de la *Divine comédie*.

²⁰ On peut aussi penser à l'adaptation que Visconti donne de Dostoïevski dans *Nuits Blanches* où la ville encore se donne comme personnage principal d'un film qui promène ses personnages d'errance entre les ruelles tortueuses et les canaux d'une ville que l'on peut penser être Saint Pétersbourg, qu'évoque dans *Calvaire des chiens*.

perversités du *Jeu avec le feu* (1974) ou des *Glissements progressifs du plaisir* (1974). A cela, il est bien évident que François Bon préfère un cinéma puissamment expressif, comme celui de Bergman "qui vous racle sur ses murs en noirs et blanc" (p. 40). De même les scènes de l'hôpital psychiatrique semblent tout droit sorties du *Cabinet du docteur Caligari*²¹ mêlées aux dernières images de *Music lovers* de Ken Russell (1970). Mais l'expressivité ne consiste pas simplement à forcer le réel. Il s'agit plutôt, on l'a vu, d'en donner une vision symbolique qui épurant le trait, transposant la fiction ou lui surimposant un élément a priori hétérogène, est plus à même d'en dire le vif. A ce titre, la dimension symbolique s'impose, et là encore, les modèles ne manquent pas. Le "film qu'il faudrait faire sur l'idée mentale d'une grande ville" évoque fortement *Les Ailes du désir*, dont une séquence semble se retrouver dans la rencontre de Barbin avec un vieil homme, les dents de devant toutes en or, et un jeune qui l'accompagne, deux anneaux d'argent aux oreilles, chapeau de feutre rond et oreilles à la perpendiculaire, qui lient conversation à cause de la plaque française de son véhicule (p. 107).

La puissance expressionniste

Plus souterrainement, mais l'hommage appuyé et les longues descriptions des studios de Spandau sont là pour attester de cette fascination, c'est le cinéma expressionniste allemand qui obsède le paysage cinématographique de ce roman. "Les plus volumineux studios du monde"²², autrefois installés à Spandau sont en effet évoqués à plusieurs reprises avec une certaine nostalgie. *Métropolis*, le film de Fritz Lang (1927), répond de fait au désir exprimé de cette ville-métaphore, idée mentale dont la cité de *Décor ciment* et le B. de *Calvaire des chiens* sont des approches successives. De façon tout-à-fait singulière, la description même des studios semble modelée sur le film de Lang qui y fut tourné :

Ville théâtre [...], dans les ateliers enterrés, à trois niveaux sous terre, ses couloirs de salle de montage aux portes identiques sous des lumières banales, et soudain l'espace dégagé de plateaux sous leurs cages à décor, les passerelles en équilibre au-dessus des têtes avec les

²¹ *Le Cabinet du docteur Caligari* (1919), tourné à partir d'un scénario de Carl Meyer et de Hans Janowitz par Robert Wiene, avec des décors dus aux peintres expressionnistes Warm, Röhrig et Reimann, est unanimement considéré comme le film expressionniste de référence. Voir Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, Editions Le terrain vague - Eric Losfeld, 1981.

²² C'est aussi l'image des studios comme "usine" - le mot revient plusieurs fois - qui retient François Bon, chose bien naturelle pour qui a écrit *Sortie d'usine* et *Temps machine*. Le cinéma offre en effet une sorte de synthèse entre la littérature, exercice solitaire, et le travail d'usine, bourdonnant d'activités qui se complètent.

projecteurs en grappe et en trompe l'œil les lueurs vertes de villes entièrement refaites. (p. 58)

Tout imprégnés de l'ombre du cinéaste allemand, ces studios offrent l'image d'un lieu riche encore de son histoire et des œuvres qu'il a permis de produire. Mais ils témoignent également d'un héritage à la hauteur duquel il est difficile de se situer : "Fritz Lang aussi avait déjà opéré là, rien ne compte comme cette mémoire des lieux ("Mais nos estomacs trop faibles pour digérer ce qui se faisait autrefois", disait Andréas à Barbin)", (p. 57).

De fait, les évocations de la ville, qu'elles soient celles des personnages : "Nous aurons ces maisons vides ensemble le mystère" (p.25) ou celles reprises à des écrivains prisés par François Bon, comme ce vers des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné : "La ville qui les voit a visage de morte", semble toujours médiatisées par la conception même de l'image dans le cinéma expressionniste. Les éléments thématiques volontiers utilisés par un tel cinéma - la ville, l'asile, la foire que *le Cabinet du docteur Caligari* a placé au premier plan de l'imagerie expressionniste - sont tous présents dans ce roman. "On a l'impression, découvrant la géographie d'une ville, que c'est toujours le même espace mental qui sert à la représenter" dit Barbin. Il paraît que cet "espace mental" puise ici ses références dans les villes inquiétantes et déformées que le cinéma allemand des années 1920-1930 s'est plu à mettre en images, ces "grimaces singulières, que ne peuvent comprendre les gens tranquilles" (p. 71).

De même, c'est toute l'esthétique expressionniste qui passe dans la formule à double entente que profère Barbin : "“singularités immuables d'une syntaxe déformante“, tu sais la formule elle vaut aussi pour les images". Elle vaudrait aussi bien pour *Le Cabinet du docteur Caligari*. Du reste, l'illustration qu'il en donne aussitôt à propos de la transposition des gendarmes, devenus sous l'œil de la caméra "d'énormes grossissements partiels, passages brusques et regards déplacés et alourdissement des joues et mentons avec le détail des traits jamais précis du rasoir" (p. 94) confirme jusqu'au traitement de la prise de vue de ce mouvement, lequel n'aurait pas récusé le travail du cinéaste :

Le cinéaste filmait, se servant des vues plongeantes et puisque les chiens tous, dans ce qui restait d'un jour livide, menaçant et venteux, étaient sortis de leurs abris noirs; vues qu'il lui suffirait peut-être de superposer pour imposer un de ces tableaux qui lui avaient conféré sa renommée, continuait Barbin, recouvrant l'écran d'une composition alors d'autant plus singulière que chaque élément en restait proche et déchiffrable. (p. 165).

Ce qui sans doute dans ce roman se rapproche le plus fortement des images que le cinéma expressionniste nous a fait découvrir, ce sont les longs monologues du "fou aux chiens" :

L'homme est fait de chambres, sauf votre respect, mademoiselle, messieurs, mais les courants d'air, voilà qui aide à la santé mentale et la préserve du confinement. Chiens jamais ne chassent ensemble, et on aime un peu à se retrouver seul. J'allais dans mes caves. J'ai demandé pour ma maison trois lits, bonnes paillasses de fanes, un à chaque étage. [...] Cauchemar, changez-moi d'étage! Richesse d'un homme, et la complication des chambres qu'on se découvre, à moi, murailles, si la terre me délaisse! (p. 178).

C'est l'ensemble du discours halluciné d'Hozier qu'il faudrait ici reprendre, pour le mettre en rapport avec les décors que les peintres expressionnistes ont légué au cinéma. La vision de l'homme comme une maison oblique et vide, et son "rêve d'escalier", selon la formule de Dino Buzzati, semblent prolonger les scènes bien connues de ces escaliers de guingois, parcourus de lumières blanches et d'ombres noires qui en déforment encore les effets :

Ma maison a son escalier, et chaque étage sa chambre. Je monte. Si le rêve ne vient pas je descends. On cherche la chambre où on a fait ce rêve. C'est qu'on ne se rappelle plus bien l'étage. Défaut, mademoiselle des maisons aux chambres nombreuses. On monte, on descend, il y a des couloirs. Les chambres du fou ne sont pas celles de l'homme ordinaire : il y a des passages, mademoiselle, des petits trous dans les murs par où le danger peut entrer, si on ne referme pas tout bien vite. [...] La difficulté que c'est, aux heures où on cherche le sommeil, de se rappeler seulement la vie dont on descendait joyeusement le chemin. Heures où on se tord. Dans l'escalier, la tête contre le mur. Cette maison était faite pour moi, on cherche longtemps la disposition en soi-même des chambres, on a du mal à savoir les étages dans sa tête, et les couloirs en travers" (p.180).

"Le film expressionniste présuppose l'élaboration d'une sphère d'existence qui se différencie fondamentalement de celle que nous connaissons" écrivait Rudolf Kurtz²³. Les univers mis en scène par François Bon appartiennent bien à cette "sphère", forme extrême de ce que nous avons appelé le "cadre", ou la "vision singulière". L'univers mental de Hozier, on vient de le voir, en est sans doute l'expression la plus radicale, comme celle du *docteur Caligari*, que Fritz Lang pressenti pour tourner le film et Wiene, qui finalement en hérita, proposaient de considérer comme "Le monde vu par un fou". Mais, sont aussi bien des "sphères singulières" ce lieu étrange qu'est le village aux chiens, coupé du monde et ne

²³ Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, (1926) réédition Hanz Rohr, Zürich, cité ici dans la traduction que Daniel Poncin en a donnée pour la revue *Obliques*, n°6-7, 1976.

communiquant avec lui que par l'échange des fous et des animaux; ou encore B. avant la chute du mur, ville divisée et isolée dans sa propre sphère et son propre monde, porteuse d'un sens inouï. Le roman de François Bon n'est certes pas un texte appartenant au genre "fantastique", mais les références à Hoffmann désignent sans cesse ce point de tension en avant de lui. Et les réflexions que lui inspire cette œuvre sont comme autant de modèles esthétiques proches des modes de figuration expressionnistes :

Tellement étrange chez Hoffmann, reprenait Andréas, cette impression de vie acculée à son terme et qui soudain élève devant elle cette masse corrosive de rires et peurs comme derrière une porte assiégée on entasse des meubles et que tout perdu on s'y adosse, qu'on ferme les yeux. Et du conteur lui-même douleur et générosité également mêlées dedans l'œuvre, chaque nouveau décalage l'élévation d'un plan sur un autre et le monde au dehors n'est pas plus fort que ces images noires que la tête forme, ces infinies digressions où il vous prend sont la résistance désespérée à ce monde dans ses lois fixes, nous forçant, nous qui lisons et lisons toujours, à cette impression d'avoir chaussé des bottes magiques pour voyager soudain aux limites de soi-même, effrayantes (comme ne regarder qu'au fond de soi pour éprouver la force irréductible du dehors, et l'impossibilité de trouver ailleurs qu'hors de soi, dans ce qui dépend d'autres lois, ce qui vous résiste dans ce puits intérieur) (p.47-48).

Les références cinématographiques majeures de ce roman²⁴ oscillent ainsi entre l'expressionnisme d'une part et, d'autre part, l'œuvre de Wim Wenders, dont les films s'offrent également comme références latentes (*L'état des choses* et *Les Ailes du désir*, avant la chute du Mur de Berlin. L'on pourrait même évoquer, de façon anticipée puisque le film est postérieur à *Calvaire des chiens*, le récent *Si loin, si proche* qui propose une image de Berlin après ce bouleversement historique). Les premières scènes des *Ailes du désir* ne sont-elles pas une autre figuration possible, avec les soliloques muets des personnages que seul l'ange entend, des "visions intérieures" et des "cadres" auxquels chaque vie est asservie ? Les attitudes mêmes de Wenders semblent du reste servir de modèle à celle du "filmeux", l'œil rivé à sa caméra et à ses appareils photographiques. Sa fascination pour la "route", mise en œuvre dans *Au fil du temps* (1976) comme dans *Paris, Texas* (1984) est elle-même prise en charge par des paragraphes du roman :

Puis voilà : je n'avais moi envie de parler à quiconque, et préférais en rester à mes images de la route (un livre avec des autoroutes et ce que cela fait dans le crâne, ces heures au volant

²⁴ On pense aussi évidemment aux *Chasses du comte Zaroff* (*The Most dangerous game*, 1932) dont les chiens en meute poursuivent des êtres humains. Le co-réalisateur de ce film, Ernest Schoedsack, est d'ailleurs indirectement évoqué dans *Calvaire des chiens*, avec une allusion à ce qui demeure sans doute son film le plus célèbre : "la suite désordonnée de baraques où un King-Kong grandeur nature, un haut parleur dans l'estomac, levait et secouait avec des crachements un mannequin délavé aux cheveux filasse" (p.25).

où, avec les visages entrevus qu'on double aux haltes dans ces selfs déserts de la nuit se succèdent mieux qu'autrement les pensées qui défilent, dit Barbin. (p. 55)²⁵.

Sans qu'il s'agisse forcément d'une référence explicite à Wim Wenders, il est évident que ce passage rapproche les deux hommes, en ce que tous deux participent d'une même fascination pour la route, tributaires en cela du radicalisme américain (Ginsberg, Kerouac, Ferlinguetti...). Les *Road movies* de Wenders, mais aussi bien ceux de Jim Jarmush, appartiennent en effet à la même culture qu'*Un Fait divers*, où un jeune allemand va de Marseille au Mans à vélomoteur. Et le même goût pour la citation et l'hommage aux grandes œuvres du passé lie profondément les deux créateurs²⁶.

* * *

Il serait bien sûr hasardeux et excessif de vouloir inscrire l'œuvre de François Bon dans la lignée de l'expressionnisme, comme d'en faire un quelconque équivalent textuel de Wenders. Les démarches esthétiques des uns et des autres demeurent très différentes et les objectifs, avoués ou non, sont étrangers les uns aux autres. Mais le travail accompli ici sert là de matière à réflexion. Et il est indéniable que le cinéma est dans ce roman, comme dans *Un Fait divers*, une "machine de guerre" contre un réalisme étroit et mal compris. Il s'agit, s'attaquant à nouveau aux questions majeures de la "représentation", de savoir se mettre à l'école des entreprises esthétiques passées et présentes qui ont su éviter l'écueil de la *mimesis*, sans pour autant se priver de tout droit de regard sur le réel. De fait, François Bon sélectionne dans la littérature et le cinéma des œuvres qui savent inventer un langage propre à exhiber l'intensité du réel sans se livrer à quelque copie servile que ce soit. A ce titre, l'expressionnisme offre effectivement un modèle efficace, que François Bon indexe à l'œuvre de Hoffmann. Son travail d'écriture est de trouver une force d'expression semblable dans ses propres textes, selon une formule qu'il faudrait placer en exergue de ses livres : "ne pas entrer dans l'habitude normative des mots mais tâcher de les contraindre à un monde déplacé, et produire cette inquiétude trop proche du rêve pour qu'on sache par où s'en défendre. Mondes au plus près du nôtre et leur force en ce qu'ils sont reconnaissables

²⁵ Le projet est d'ailleurs partiellement réalisé par Julio Cortazar qui place sur une autoroute son roman *Les Autonautes de la cosmoroute*.

²⁶ Dans un ouvrage récent, *Le Cinéma des écrivains*, François Bon à qui Antoine de Baecque demande d'écrire un texte sur un film de son choix, préfère retenir *Gimme Shelter*, *The Rolling Stones* de D. et A. Mayles et Charlotte Zwein et *One + One* de Godard. Mais il s'agit autant sinon plus d'évoquer un souvenir autobiographique que de parler d'esthétique.

encore" (p. 165). Avec un tel projet, une nouvelle littérature est possible : "Je ferai un livre dit Barbin, cette fois ça marchera peut-être" (p. 213).

Bibliographie critique sur François Bon

François Bon, entretien avec Jean-Claude Lebrun et Claude Prévost, "Le point de vue de l'enfer", in *Révolution*, n°368, 20-26 mars 1987.

François Bon, "Côté cuisines", entretien avec Sonia Nowoselsky-Müller, in *L'Infini*, n°19, été 1987.

Yvan Leclerc, "Voir le vrai, tomber juste", in *Critique*, n°503, avril 1989;

Jean-Claude Lebrun et Claude Prévost, "François Bon, paroles d'exclus", in *Nouveaux Territoires romanesques*, Messidor, 1990.

Dominique Viart, "«Imposer son abîme», L'écriture de François Bon", in *Giallu, Revue d'art et de sciences humaines*, (8 rue Emmanuel Arène, 20000 Ajaccio), n°1, 1993.

Paul J. Smith, "François Bon : Rabelaisien", in *C.R.I.N.*, "Jeunes auteurs de Minuit", (Editions Rodopi), n°27, 1994.

Revue *Prétexte* (11 rue Villedo, 75001 Paris), n°7, Octobre-décembre 1995 : Entretien de Jean-Christophe Millois avec François Bon.

Dominique Viart, "Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon", *Uranie*, n°5, décembre 1995.

Mes remerciements à Paul Renard pour les suggestions de cinéphile dont il a bien voulu éclairer ce travail.

Dominique Viart
Université Charles de Gaulle - Lille 3