

Nicolas Kerszenbaum
Maîtrise d'études théâtrales
Juin 2001

François Bon et la ville : vers un théâtre du réel

Tuteur de maîtrise : M. Christian Biet
Université Paris X / Nanterre

Sommaire

Introduction

1. analyse des œuvres

11. quelles œuvres ?

12. *Parking*

13. *Impatience*

14. *Qui se déchire*

15. *Paysage Fer*

16. *Bruit*

2. la ville et l'écriture

21. l'état des villes

211. ville nouvelle

2111. nouveaux lieux

2112. nouveau temps

212. ville machine, lourde et dure

2121. le poids du fer

2122. les machines vivent, la ville gronde

213. ville d'hommes nouveaux

2131. l'absence de liens dans la ville

2132. la création d'hommes nouveaux

2133. la représentation de l'homme au centre de la ville

- 22. les conséquences de ce nouvel ordre des villes
 - 221. le mutisme fragmentaire des villes et ses signes
 - 2211. l'absence de mots adéquats
 - 2212. les signes de la ville
 - 2213. ville fragmentaire
 - 222. l'oubli et la reconnaissance
 - 2221. la fuite en avant des villes
 - 2222. le retour des choses anciennes
 - 223. quelle place pour l'homme dans la ville ?
 - 2231. l'homme est le centre de la ville
 - 2232. la ville, notre vérité, celle du monde

- 23. la création de catégories esthétiques qui correspondent à la ville
 - 231. la nécessité de nommer ce qui résiste
 - 232. quelle langue ?
 - 2321. une langue nouvelle pour un monde neuf
 - 2322. une langue d'images
 - 2323. l'interstice littéraire

3. appréhender la diffraction du monde

- 31. contempler le monde
 - 311. regarder
 - 3111. un procédé brut
 - 3112. les inventaires
 - 3113. Ne pas présupposer de lisibilité
 - 312. intensifier l'instant
 - 3121. procédé d'expansion
 - 3122. entendre le chant du monde

- 32. la pratique des ateliers
- 321. être sujet du monde
 - 322. être à côté
 - 3221. un vision autre
 - 3222. une parole enrichie
- 323. les dettes

- 33. dessous / dessus
- 331. prégnance du sous-sol
 - 332. les cheminements souterrains
 - 3321. les éclats
 - 3322. lier les éclats
 - 3323. les pulsations des liens
- 333. à la surface
 - 3331. la réflexion en miroir de l'écrit
 - 3332. poésie de l'ambiguïté
 - 3333. le jeu pur des forces tendues

- 34. théâtre neuf
- 341. dramaturgies
 - 3411. contraintes du genre
 - 3412. le théâtre antique et le monologue
 - 3413. la contrainte du renouvellement
- 342. les dispositifs scéniques dans la ville
- 353. l'interstice entre l'acteur et le monde

Conclusions

Introduction

L'œuvre de François Bon est récente : l'auteur, né en 1953, publie son premier roman (*Sortie d'Usine*, aux Editions de Minuit) en septembre 1982. Il édite ses écrits principalement aux éditions de Minuit et aux éditions Verdier.

Recenser les écrits théâtraux de François Bon est une tâche ardue : son œuvre se prête en effet difficilement au cloisonnage des genres. En cherchant dans sa bibliographie et sur son site Internet, on arrive cependant à inclure dans la catégorie " théâtre " trois éléments distincts de son oeuvre.

Il y a tout d'abord les écrits théâtraux édités. Ainsi de :

- *Parking* (Editions de Minuit, mars 1996)
- *Impatience* (Minuit, février 1998)
- *Qui se déchire* (Tapuscrit / Théâtre Ouvert, novembre 1999)
- *Bruit* (Tapuscrit / Théâtre Ouvert, avril 2000).

A ces quatre textes viennent s'ajouter les pièces publiées mais mises en scène :

- *Va savoir la Vie* (à partir d'un atelier réalisé avec 20 personnes en situation socialement difficile), m.e.s. de Charles Tordjman, CDN de Nancy, juin 1997
- *Scène*, m.e.s. Gilles Bouillon, CDR Tours, octobre 1998
- *Au Buffet de la Gare d'Angoulême*, m.e.s. Gilles Bouillon, CDR Tours, décembre 1998
- *Vie de Myriam C.* (à partir du récit *C'était toute une vie*, de François Bon, édité en septembre 1995 chez Verdier), m.e.s. Charles Tordjman, CDN Nancy, décembre 1998
- *Fariboles* (sur des textes de Rabelais), m.e.s. de Charles Tordjman, CDN Nancy, mars 1999

Enfin, les 3 pièces courtes disponibles sur le site www.remue.net : *Palier*, *Prologue* et *Souci*.

Outre ces œuvres, on soulignera l'intérêt de proses inclassables comme *Prison* (Verdier, 1997), *Paysage Fer* (Verdier, 2000), et de *Pour Koltès* (Les Solitaires Intempestifs, 2000), essai rédigé pour une conférence donnée à Théâtre Ouvert (Paris) le 23 octobre 1999.

De la difficulté de ce classement découle déjà une première problématique : qu'est-ce qui, chez François Bon, fait théâtre ? Où se situe la limite entre le récit et la parole ? Et cette limite importe-t-elle réellement ?

La dramaturgie contemporaine tient pour évident que le théâtre ne se caractérise plus seulement par l'indication d'un énonciateur, mais plutôt par la singularité d'une voix qui s'exprimerait directement. Or, c'est précisément cette voix qui, selon nous, fait le théâtre de François Bon. Non pas la voix en elle-même, mais plutôt les conditions de son émergence. De là, une clé pour analyser l'œuvre dramatique de François Bon : la singularité du surgissement des voix comme catalyseur d'une dramaturgie spécifique.

Ce surgissement des voix s'opère dans un contexte bien défini : celui de la ville. Bon imprègne ses pièces d'une densité urbaine, d'une pression qui est celle de la ville unique, ville-type, aux qualités et aux hémorragies précises. Les énonciateurs (plutôt que personnages) de son théâtre sont les fruits de la ville. Leur expérience ne naît que d'elle. Leur langage aussi.

Il a fallu longtemps à l'homme pour se constituer sujet, et cette fabrique-là s'est faite avec la ville et ses hiérarchies, qui la nie désormais.¹

La ville a donc façonné l'humanité, ses histoires, sa parole. Pourtant, elle mue aujourd'hui dans des conditions spectaculaires, qui vont l'amener à nier progressivement l'homme. Comment, de ce fait, dire désormais la ville, puisqu'elle modifie notre rapport au langage ?

On préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre, et cela multiplié par l'infini des hommes pris dans les étages de la ville, cela qui ne constitue pas fiction ni roman mais l'inventaire exact de la ville devant nous, comment le représenter ou le construire, comment imposer que nous n'ayons pas à l'inventer mais seulement à le rejoindre, que la vérité qu'on cherche pour soi-même est dans l'excès de tout ce que la ville assemble. Le livre qui décrirait cela se suffirait à lui-même, et c'est pour rejoindre

¹ *Parking*, François Bon, Editions de Minuit, 1996, p. 65

cette surface de l'aventure dispersée des hommes qu'on récréerait l'illusion de la représentation ; cela qu'on nomme dispositif noir, lieu des paroles qui pourtant n'a plus que ce livre qu'on dresse, pour les capter et les renvoyer sur la ville.¹

Il y a donc une urgence à dire la ville ; proférer le réel dans lequel on vit nous permet d'y trouver notre place, de rejoindre “ la surface de l'aventure dispersée des hommes ”. D'où l'absolue nécessité du théâtre, qui va permettre de “ capter et renvoyer ces paroles sur la ville ”. Mais de quelle parole s'agit-il ? Comment décrire exactement une réalité urbaine qui a tant changé, et à laquelle nos anciens modes de représentation ne s'adaptent plus ? Car, si l'on peut imaginer qu'il y a une réalité une, dans laquelle nous vivons, sorte de donnée objective contre laquelle nous butons quotidiennement (je respire, et l'eau bout en France à 100°C), il y a autant de réels que de manières d'appréhender cette réalité. Or décrire une chose, c'est avant tout décrire la vision que j'ai de cette chose. De là, décrire la réalité, c'est avant tout décrire mon réel, et c'est évidemment insuffisant, puisque cette vision que j'ai est nécessairement parcellaire. Pour élargir ce spectre, il est nécessaire de décrire la multitude des réels que la ville engendre, la vision que d'autres retirent de cette réalité. La réalité que François Bon tente de recréer est donc en fait la concaténation des récits d'existence de chacun. La représentation de cette réalité ne peut donc faire l'économie de la parole, puisque c'est précisément cette parole qui la constitue : parole d'un tel et d'un autre, paroles singulières qu'il faut entendre et retransmettre vers la ville. Mais, là aussi, de quelle ville s'agit-il ? Quels sont les changements que cette ville induit, et auxquels il semble si difficile de répondre, qui altèrent tant notre rapport à la représentation ? En bref, comment la part de réel à laquelle la ville contraint se retrouve-t-elle dans le théâtre de François Bon ? Cette forme, peut-on la qualifier du nom de “ théâtre du réel ”, *i.e.* un genre qui permettrait de jouer sur la réalité et de nous la renvoyer, nous donnant ainsi une chance d'y comprendre notre place ?

Pour répondre à ces questions, nous circonscrivons, dans un premier temps, le champ de notre étude : nous expliquerons les raisons de notre choix de cinq œuvres de Bon (*Parking*, *Impatience*, *Qui se déchire*, *Paysage Fer* et *Bruit*), toutes ne répondant par ailleurs pas aux conventions de l'écriture théâtrale ; elles sauront cependant nous éclairer sur la matière théâtrale de Bon. Après avoir éclairci ces choix, nous nous livrerons à une courte présentation analytique de ces cinq œuvres.

¹ *Impatience*, François Bon, Editions de Minuit, 1998, p. 13

Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur la définition des villes que propose François Bon : comment il perçoit leurs changements, quelles conséquences ces mutations de l'espace urbain induisent sur nos logiques de la représentation, et enfin comment on créera de nouvelles catégories esthétiques qui correspondront à cette nouvelle ville.

Dans un troisième temps, nous nous questionnerons le rapport de la ville et de ses représentations à l'écriture. Nous tenterons ainsi tout d'abord de cerner comment, une fois les changements urbains spécifiés, le réel et la ville peuvent être captés afin d'être décrits : comment on regarde, comment on intensifie l'instant, et quelles répercussions sur la littérature ces regards insolites apportent. Nous analyserons également ce que la pratique des ateliers apporte à l'écriture de Bon, et comment elle nourrit sa vision du monde. Nous verrons ensuite comment ce regard sur la réalité, appuyé par la pratique des ateliers, dessine un monde en creux, qui se traduira par éclats dans le verbe, contribuant à créer une littérature des sous-sols. Enfin, nous nous interrogerons sur l'intégration dans le genre théâtral des courants souterrains que sous-tend cette littérature du sous-sol.

1. analyse des œuvres

11. Choix des œuvres

Afin de donner un aperçu sur les différentes facettes de l'œuvre théâtrale de François Bon, nous avons choisi de nous pencher sur 5 travaux, qui nous semblent participer à la compréhension de la notion de théâtralité utilisée par l'auteur : cette émergence de voix qui engendrent le réel dans lequel elles sourdent, ce langage performatif qui, en creux, dessine le monde où il résonne.

Les œuvres choisies ne répondent pas toutes aux critères théâtraux conventionnels : si *Bruit et Qui se déchire* présentent des personnages bien définis et une trame narrative solide, *Impatience* concatène de nombreux fragments où le lecteur achoppe sur des voix singulières, et *Paysage Fer* décrit un paysage à la première personne, depuis les vitres du train Paris-Nancy. Enfin, *Parking* propose deux versions : la première un monologue où le narrateur n'est pas caractérisé par un nom de personnage, et la deuxième une version de ce même monologue pour trois acteurs.

Malgré leurs différences, ces cinq textes ont néanmoins un point commun : il y est question de profération, de langage performatif, et d'un rapport au monde dépendant de celui qui l'énonce, lui-même traversé par le monde. Cela, vraisemblablement comme base du théâtre de François Bon : ce qui se dit et qui prend force de réel par ce fait même qu'il est dit par quelqu'un, avec son histoire, dans son ici et son maintenant.

12. *Parking*

Parking est publié aux Editions de Minuit en 1996.

Au fondement de l'écriture de *Parking*, il y a des notes dans des carnets sur les problèmes de représentation dans la ville, et, comme catalyseur, la proposition par un producteur audiovisuel, le Poisson Volant, d'un projet de monologue qui associerait dans une série télévisée un auteur, un cinéaste et un acteur. Après écriture de l'œuvre, le film a été réalisé par Romain Goupil, et interprété par Hélène Surgère et Benoît Régent, diffusé par Arte en 1993.

A ce premier monologue, utilisé pour le film, le livre ajoute deux autres moments : une version pour trois acteurs de ce monologue (en troisième partie), et un essai d'une trentaine de pages intitulé *Comment "Parking" et pourquoi* (en deuxième partie).

Parking est une plainte, longue d'une vingtaine de pages. L'énonciatrice est une femme âgée qui vient invectiver dans un sous-sol urbain le gardien du parking, dont on ne connaît pas le nom, et que l'on n'entendra pas. L'énonciatrice avait une fille, prénommée Gilles, et Gilles avait un compagnon, le gardien de parking, qui l'a progressivement abandonné, malgré les deux enfants en bas âge. Ces deux enfants, Gilles a dû les élever seule. Puis, la tâche étant trop lourde, elle s'est suicidée, laissant les petits à la charge de la vieille femme. Cette dernière va, prétendument sur les dires d'un voisin, retrouver le compagnon dans ce parking, et lui "rafraîchir les oreilles".

Comme dans le théâtre antique, il n'y a donc pas réellement d'enjeu narratif : les tensions qui se libèrent dans cette plainte vont se moduler par le fait même que cette plainte est proférée. Chaque mot entraîne d'autres, chaque image produite est suivie d'autres images, et c'est précisément cette coïncidence des images produites, des mots prononcés et de leur articulation qui engendrent les tensions propres à faire théâtre.

François Bon le souligne dans la deuxième partie de son œuvre : il s'est beaucoup inspiré des poètes antiques, et notamment d'Eschyle (et seulement d'Eschyle pour cette fois). Cette inspiration comporte plusieurs étapes : d'abord, au niveau des lectures. L'inspiration est intense : de ces lectures, il reste "vide dans la tête, mutilé"¹. Puis il recopie les fragments qui répondent à son projet. Certaines phrases des *Perses*, des *Sept contre Thèbes*, des *Suppliantes* et des *Choéphores* seront ainsi reprises mot pour mot dans *Parking* : "comme on jette un joug sur la nuque de la mer", "et l'ombre ici entrée en possession de l'air" ou encore "Quand il serait si simple et si beau à chacun / de tenir le rôle qui lui convient", des *Perses* ; "Parole ni prompte à naître / ni lente à casser / parler trop haut convient mal aux faibles" et "si un mot peut guérir le mal fait d'un autre mot" des *Suppliantes*. D'autres phrases des *Choéphores* et des *Euménides* : "pullule dans l'air tout ce qu'il y a d'hostile aux hommes" de la première, et de la seconde : "Si tu tendais des mains pures / je ne t'assaillirais pas".

¹ *Parking*, p. 49

C'est que les tragédies grecques n'offrent pas de suspens narratif : dès le départ, le contenu est irréversible. L'important est alors de savoir comment ce contenu va être dit, comment cela chante : “ manière de retenir haut le dire en amont du récit, et de l'envoyer cogner dans toutes les nuances du vocabulaire de l'homme aux prises avec plus fort que lui ”¹. C'est aussi qu'elles présentent un homme qui n'est pas au centre de la trame : au centre sont les forces qui le manipulent, et sur lesquelles il n'a pas prise : dieux, rêves, “ autre et puissant fantastique ”².

On retrouve dans *Parking* ces deux aspects de la tragédie grecque : tension entre les mots et les choses qu'ils désignent et, dans le même temps, statut paradoxal de l'énonciatrice, objet de ces choses même qu'elle aimerait pouvoir contrôler davantage en les nommant.

Ici, ce qui modèle l'énonciatrice, ce ne sont pas les dieux antiques, mais des figures plus nouvelles et tout aussi prégnantes : la ville contemporaine et ses avatars. La parole est ici déployée dans un parking. L'imagerie du parking est ambiguë : elle renvoie à la fois à un sous-sol, lieu de fixité, et, dans le même temps, à un mouvement – au parking, on gare son véhicule ; du parking, on le ressort, l'activité terminée. D'où une tension dans le lieu même de l'œuvre, qui pèse sur les paroles qui s'y tiendront : les mots ici sont aussi formés par l'espace qui les environne. Les choses dites dans un parking diffèrent nécessairement des discours d'ailleurs.

Cette tension qu'induit le lieu même de l'énonciation se double d'une tension supplémentaire : celle de l'ambiguïté du statut de l'énonciatrice. Dans la mesure où le monde que l'on entend dans *Parking* se construit à partir des dires de cette énonciatrice, il n'est jamais donné au lecteur de savoir si c'est bien la vérité qui se dit là : paradoxe du théâtre, qui donne pour réel le dire subjectif d'une personne, sans jamais statuer sur la part de vérité que ces dires contiennent. A aucun moment il n'est possible de savoir si la vieille femme apostrophe violemment le gardien de parking (hypothèse un), si elle est elle-même la projection de la culpabilité de ce gardien (hypothèse 2), ou enfin si c'est un vieille abandonnée qui délire, et qu'on aurait laissé rester là parce qu'elle y aura moins froid que dehors

¹ *idem*, p. 52

² *idem*, p. 56

(hypothèse 3). Ce qui parle, “ c’est la projection d’une culpabilité où on ne sait pas si ce qu’on a fait est vrai ou pas, a été ou non ”¹.

A ces tensions superposées (modelage de la parole par le lieu et ambiguïté du statut de l’énonciatrice) s’ajoute une troisième tension, qui devient le centre de gravité du monologue : relation entre quelqu’un qui parle et une figure muette. La prose devient alors sujette à cet inconnu qui la forme et qui, pourtant, ne se nomme pas, mystère d’une parole adressée mais dont on ne connaît pas le destinataire.

Cette version en monologue s’accompagne, en troisième partie de l’ouvrage, d’une version pour trois acteurs, et donc trois personnages : le témoin, la mère, la fille. Le texte du monologue a été réparti entre eux trois. Quelques bribes de texte ont été ajoutées. Une didascalie, aussi : avant la première parole énoncée (par le témoin), on peut lire : *Dans un parking souterrain de grande ville, trois personnages s’adressent au gardien de nuit, qu’on ne voit pas.*² Ce qui se développait déjà dans le monologue est ici amplifié : l’importance du lieu sous la ville - qu’on situe dans une didascalie -, la prégnance de la tragédie grecque (la présence de ce personnage, “ le témoin ”, résurgence de l’ancien coryphée), le rappel de ces forces sur lesquelles les personnages n’ont pas prise (la personnification de la fille morte), le registre de la plainte (prosopopée de la morte qui parle, et qu’on retrouvera dans *Bruit*). On continue d’entendre ici ce que la ville tait, et qu’on ne saurait entendre ailleurs : “ C’est évidemment sans promesse. On aura tenté de nos villes, quitte à ces rues vides, de tirer une image. ”³

13. Impatience

Impatience paraît en 1998 aux Editions de Minuit.

La trame de l’œuvre se révèle difficile à résumer, cela pour une raison simple : il n’y a pas à proprement parler de trame, pas d’intrigue qui suive un développement dramaturgique classique. *Impatience* se présente plutôt sous la forme d’éclats de paroles présentant toutes une vision singulière de la ville. A ces voix que l’on entend sous différentes formes

¹ *idem*, p.47

² *idem*, p.69

³ *idem*, p. 66

(imprécations, chants, dialogues, etc.) s'ajoutent des apartés sur les genres romanesque et théâtral, sur le statut de la fiction, et des indications scéniques intégrées ou non aux paroles mêmes des personnages.

L'œuvre commence par la description du dispositif scénique : un " Dispositif noir. Comme un tambour, et dedans les gens sont entrés. / Dans cette salle qui fait sas, où on attend, c'est le silence soudain qui est impressionnant " ¹. L'œuvre elle-même produit ici les dispositifs nécessaires à son apparition, à sa présentation publique. Le théâtre est un lieu sous la ville, mais néanmoins un lieu qui renvoie à la ville : par le signal orange de la porte métallique qui permet l'accès à la salle, par l'alarme qui retentit dans le sas, par les quatre hauts-parleurs qui diffusent de façon non synchrone le texte de l'œuvre, la ville étend sa raucité dans le théâtre. Paradoxe d'un lieu qui énonce ses similitudes avec la ville, et qui de ce fait mesure l'écart qui l'en sépare.

Cette énonciation des procédés scéniques qui font surgir les paroles s'accompagne d'une description de ce qu'est le spectateur :

... c'est la salle qui est sculptée par l'effet des lumières.

Sous les lumières qui les éclairent comme d'un réveil, les faces sont blanches avec des éclats rouges, et les regards justes des taches noires plus mobiles qui les trouent. On se découvrirait, sous les lumières qui n'éclairent plus le plateau, presque maquillé. Ce sont eux qui ont amené avec eux les mots du dehors, c'est cela que signifie la lumière : on éclaire les cerveaux. Ceci n'est pas du théâtre. ²

Le spectateur est donc intégré à la matrice de l'œuvre, avant même que les acteurs ne soient entendus : si le théâtre est une relation, alors il s'agit de poser le statut des partenaires qui vont y prendre part. Le spectateur vient de la ville. De cette ville, il a amené des mots qu'il va falloir interroger.

Dans la salle de théâtre, ce lieu à la fois dans et hors la ville, surgit la parole :

¹ *Impatience*, p. 7

² *idem*, p. 17

Viennent les mots. Les mots sont arrachés à la masse vivante de la ville, mais ils en ont été séparés. Au début, les mots ne sont pas adressés : isolés ou séparés de la ville, ils résonnent là, en font ce volume vide qui ne se résignerait pas à être complètement séparé ou isolé de la masse humaine tout autour qu'on nomme ville.¹

Le théâtre devient donc un lieu de paroles, multiples et diffractées, mais qu'il faut entendre si l'on souhaite se faire une représentation de la ville, et prendre conscience de la coïncidence de ce qu'on en sait avec les mots qui la nomment. Et de cette coïncidence, découvrir la beauté. Car les mots tels que nous les connaissons ne suffisent pas : il s'agit, dans *Impatience*, de faire " une lessive de mots pour les débarrasser de la gangue sale du monde et y marcher de nouveau tête haute et la nuque raide " ². Il s'agit de rendre par un juste emploi du langage à la ville les descriptions qui lui conviennent.

De cette inadéquation des mots tels que nous les connaissons à décrire la ville, François Bon va développer dans *Impatience* une réflexion sur le statut du mot, et, nécessairement, de son surgissement. L'auteur va ainsi développer à plusieurs reprises au sein même de l'œuvre, entre deux moments théâtraux plus conventionnels, des apartés sur le roman et le théâtre. Comme si c'était le statut de la parole que la ville remettait irrévocablement en question et qu'aux interrogations véhiculées par les personnages de l'œuvre, des interrogations annexes devaient se superposer : interrogation sur le roman, sur l'exigence narrative, sur la pertinence des trames dramaturgiques.

C'est donc dans une franchise extrême qu'*Impatience* s'écrit : les dispositifs scéniques sont décrits, le rapport au spectateur posé, l'écriture elle-même directement remise en question. Ces questionnements sur l'écriture vont principalement se développer dans les biais que Bon utilise pour renouveler l'écriture théâtrale, et, de là, la rendre poreuse aux bouleversements que la ville induit sur la communauté humaine. La structure même de l'œuvre s'en ressent : elle alterne en effet monologues, chants, dialogues, invectives, inventaires, apartés. Cette fragmentation de l'œuvre (qui n'est que le reflet d'un éclatement des représentations de la ville telle que nous la vivons) se retrouve dans la grande variété des procédés d'énonciation et

¹ idem, p. 9

² idem, p. 40

de surgissement de la parole utilisés par l'auteur. *Impatience* se compose d'une trentaine de passages où s'entendent des paroles singulières, amenées sur un registre toujours différent.

La dénomination des personnages est significative : ils se nomment le narrateur, l'homme, la femme, le philosophe tressaillant des comptoirs, les trois acteurs, l'homme des rêves, l'imprécatrice (celle qui a basculé), l'Errante et l'homme de la rue. Le narrateur est celui qui témoigne de l'apparition des figures, celui qui pose les questions aussi. Avec les trois acteurs, il porte une mise en abîme de l'œuvre : théâtre dans le théâtre, où des acteurs jouent des acteurs qui jouent des figures, où un acteur joue un narrateur qui raconte une histoire théâtrale – alors que, ontologiquement, le mode d'énonciation du théâtre proviendrait davantage d'un registre de l'incarnation.

Ce théâtre dans le théâtre s'intensifie avec une redondance des signes du discours : les paroles des personnages sont souvent précédées d'une indication de prise de parole. Ainsi, on peut lire : “ la femme qui renvoie au-dehors ce qu'elle n'accepte pas, est droite sur ses jambes et dit : ... ”¹ ou “ La silhouette du fond reparaît, comme fuyant ou effrayée, et crie (dit le narrateur) : Chant un de l'impatience dite... ”². Le spectateur entend quelqu'un dire que quelqu'un va parler. Le discours théâtral est annoncé, il perd de son évidence, et contraint à se poser la question de son émergence : comment cela parle-t-il ? Question d'autant plus prégnante que les codes théâtraux avec alternance conventionnelle des répliques existent également dans *Impatience* (Elle / Lui, pages 53-59), ainsi qu'une forme détournée de cette alternance, où les énonciateurs ne sont pas identifiés (séquence du train, pages 81-86).

François Bon travaille dans *Impatience* sur cette variété de l'énonciation de la parole, sur la variation des rituels de son apparition. Ainsi, le discours se présente parfois comme une fable (“ Le premier acteur paraît à l'arrière, sur le plateau tout au fond, et dit “ fable de la colère des hommes dans le monde... ” ”³), parfois comme un chant (il y a quatre chants dans *Impatience* : “ Dit du narrateur traversant les planches comme à désigner derrière lui l'espace vide à éclairage uniforme : Chant ultime de celle qui maudit la ville... ”⁴), parfois comme le récit d'un rêve (“ L'homme qui rêve vient et dit : C'est des rêves. Il insiste : Toujours les

¹ idem, p. 15

² idem, p. 21

³ idem, p. 19

⁴ idem, p. 61

mêmes, les mêmes rêves. Les rêves qui font peur. ”¹). Et propose aussi des inventaires minutieux de ce que certains moments dans la ville contiennent (“ La liste des lieux : cabines téléphoniques sous les immeubles, ... ”²).

Cette multiplication des modes de prises de paroles, ainsi que de leurs formes (chants, fables, rêves) s’accompagne d’indications précises relatives aux mouvements et déplacement des personnages, ainsi que des dispositifs scéniques qui les accompagnent (projections d’images et musique). Ces didascalies se fondent dans le corps de l’œuvre, mêlant ainsi au plus près la parole, son surgissement propre et l’apparition de celui qui la porte. *Impatience* se présente donc en éclats, mais propose dans le même temps les conditions de création de ces éclats : ce qu’on donne à voir ici, c’est à la fois le matériau, l’atelier, la méthode de l’artisan et l’œuvre terminée.

C’est dans ce contexte que se comprennent les apartés de l’auteur sur le statut du roman, et sur l’essence du théâtre : si les mots nouveaux pour décrire la ville doivent surgir, alors il faut s’interroger au plus près sur les modalités de leur surgissement. Comme dans *Parking*, il s’agit de tirer les paroles de la ville.

14. *Qui se déchire*

Qui se déchire est édité en 1999 en tapuscrit (numéro 93), la maison d’édition de Théâtre Ouvert (Paris).

Qui se déchire se compose de 16 scènes numérotées (de 1 à 16). Leur composition les rapproche des codes théâtraux classiques : le passage d’une scène à une autre est marquée par l’apparition ou le départ d’un personnage, ou encore par un changement de lieu.

La pièce se tient dans un théâtre, sur la scène et dans les couloirs près des loges. Simonin, acteur désormais célèbre, âgé d’une cinquantaine d’années, présente en tournée un texte de Saint-John Perse, le *Discours de Stockholm*.³ Dans la ville où il s’apprête à présenter son

¹ idem, p. 30

² idem, pp. 78-81

³ Le texte n’est jamais nommé, François Bon indique seulement en préambule d’où proviennent les citations utilisées.

discours (“ pas spectacle : discours ”, comme Simonin le précise¹), il retrouve des absents qu’il aurait aimé ne pas revoir : sa femme Jeanne, sa fille Isabelle, son ancienne maîtresse Anne et Choyau, un ancien camarade de cours du théâtre reconverti dans le commerce. C’est ici donc affaire de règlements de compte, et, en filigrane, de la solidité de l’engagement artistique comme ultime rempart contre l’assaut des fantômes délaissés.

La trame de *Qui se déchire* est ainsi beaucoup plus conventionnelle que celle de *Parking* ou d’*Impatience*. La langue peut y sembler moins lourde, aussi – le monologue y est seulement manié dans les scènes 1, 4, 7 et 16, mais les dialogues forment la norme. Néanmoins, on retrouve dans cette œuvre des problématiques communes aux autres textes de François Bon : le mouvement et l’arrêt (Simonin est en tournée, Isabelle et le fils Choyau opposent leur conception du voyage²), le retour des absents qu’on aurait préféré oublier (comme dans *Parking* et, de manière différente, dans *Bruit* et *Paysage Fer*), la ville triste et pourtant humaine, la relation entre soi et le monde, le théâtre et les rites de représentation. Outre ces similitudes de fond, d’autres, plus formelles, subsistent : hors le premier monologue, les citations du discours de Saint-John Perse et le point final, la ponctuation est pratiquement absente du texte ; la langue révèle ainsi son artificialité. Cette artificialité s’appuie également sur les passages à la ligne qu’opère Bon, scandant le texte en prose. Ici aussi, même si cela s’opère de manière moins apparente, il s’agit de retranscrire le chaos des vies à même l’écriture.

15. *Paysage Fer*

Paysage Fer est publié chez Verdier, en 2000.

Pendant quelques mois (le temps d’un atelier réalisé avec des personnes sans domicile fixe), François Bon a voyagé à un rythme hebdomadaire entre Paris et Nancy. Ce voyage s’est effectué par le train. De ce qu’il aperçoit par la vitre, il a tiré des notes, des descriptions de paysages franciliens, champenois et lorrains. De ces descriptions est né *Paysage Fer*.

¹ *Qui se déchire*, François Bon, Tapuscrit 93, p. 19

² “ L’aventure enclose dans la rocade d’une ville est plus dissimulée peut-être qui se vanterait de savoir tous les visages et ce qui s’accumule sous la peau de rêves et d’expériences on a fait ceci on rêve cela ”, idem p. 52

Dans *Paysage Fer*, il est donc avant tout question de descriptions de paysages. Les terres traversées sont des terrains industriels riches d'une histoire passée mais à l'avenir incertain. Les terres sont presque vides d'hommes. Mais, paradoxalement, alors que ce sont les usines, les machines, les routes et les canaux que le train longe, une grande humanité sourde de ces images de fer : parce qu'elles témoignent d'un passé qui disparaît, parce qu'elles rappellent des voix que les villes ne souhaitent plus entendre.

Dans le même temps, *Paysage Fer* est aussi un journal du travail que ces descriptions exigent : la difficulté de résister à la correction, la manière de regarder pour s'imprégner des choses autour, l'attente du temps de l'inspiration alors que le paysage défile devant soi. Comme dans *Impatience*, l'œuvre est à la fois description d'un extérieur (avec inventaires et concentrations) et description de ce travail de description : comment le langage naît et s'adapte à ce qu'il décrit.

Si nous nous interrogeons sur le théâtre de François Bon et de la notion, dans son œuvre, d'un " théâtre du réel ", qui serait censé retranscrire les événements qui achoppent autour de chacun d'entre nous, alors *Paysage Fer* doit être inclus dans les objets de notre étude : parce qu'il s'y entend une parole singulière, et que cette parole singulière dit le monde directement, sans artifice narratif, l'œuvre enrichit notre vision du théâtre de Bon, même si elle ne relève pas explicitement de ce genre théâtral.

16. Bruit

Bruit est édité en Tapuscrit (95) en 2000.

Ce texte est né indirectement d'un atelier d'écriture animé par François Bon en 1999 à Nancy auprès de personnes sans domicile fixe – celui-là même qui a nécessité ces voyages entre Paris et Nancy, sources de *Paysage Fer*. L'atelier a lieu en hiver. Les quatre personnages de la pièce, François Bon ne les a pas connus. Pourtant :

Au printemps, ces quatre étaient morts : c'est ceux-là qu'on garde dans la tête, qui vous hantent au présent. Ils sont dans votre tête comme un présent toujours rejoué. Alors on les met ensemble, avec les chiens et le froid, la nuit, dans ce

théâtre même. Qu'ils parlent, et que puissent lever à la fin quatre monologues de ce qu'ils ne nous ont jamais dit, mais qui nous concerne, nous seuls.¹

La trame de *Bruit* se calque sur ces événements. Quatre personnes sans domicile fixe (trois jeunes : Morsure, Tadeusz et l'Errante ; un plus âgé : Jérémie) subissent dans un squat un bruit de plus en plus audible, qui tend progressivement vers l'insupportable. Et entre ces quatre personnages, il y a les chiens, celui de Morsure et celui de Jérémie, qu'il faut nourrir et veiller, qui tiennent compagnie mais qui tendent les rapports humains. C'est l'hiver, il fait froid, il faut manger, et se raconter des histoires : se redire ce qu'on a vécu aujourd'hui, évoquer ce qu'on a vécu avant. Se dire cela dans ce lieu sous la ville, en dehors de la ville.

Bruit se constitue de 12 séquences, elles-mêmes nommées " Bruit ", et numérotées de 1 à 12. Les Bruits 1 à 8 se construisent sur des situations de groupe : les paroles échangées sont adressées à des personnages présents sur la scène. Le lieu est unique : le squat. Ces huit premières séquences sont délimitées par l'arrivée (ou le départ) d'un personnage ou par une avancée chronologique.

Les bruits 9 à 12 sont quatre monologues, aux lieux indéfinis, où tour à tour chaque personnage revient sur les circonstances de sa mort. Ces séquences suggèrent donc ce que le spectateur (ou le lecteur) présume depuis longtemps : que les personnages qu'il a cru voir évoluer sont morts, et que ce sont leurs ombres qui sont revenues. *Bruit* est donc une prosopopée, une pièce où l'on entend les paroles des absents à qui il faut laisser la possibilité de dire.

Bruit évite néanmoins la sensiblerie à laquelle le sujet semblerait conduire, grâce à la langue anti-naturelle employée par les protagonistes. Comme dans *Qui se déchire*, la ponctuation est réduite à sa portion congrue, les passages à la ligne sont fréquents, et les mots sont réorganisés au sein même de la phrase. La réalité ainsi décrite s'emplit de la langue de ceux qui la décrivent, et donc de leur histoire, que cette même réalité a façonné, dans un mouvement circulaire. Comme pour *Parking*, *Impatience*, *Paysage Fer* et *Qui se déchire*, il s'agit ici de décrire le réel en faisant appel à ceux qu'on n'entend pas, et qui pourtant

¹ *Bruit*, François Bon, Tapuscrit 95, 2000, quatrième de couverture

intensifient par leurs vues singulières la représentation et le plaisir esthétique que l'on peut en tirer.

2. la ville et l'écriture

La ville est un thème récurrent de votre travail, omniprésent dans *Impatience* ; vous avez publié *Dans la ville invisible* aux éditions Gallimard Jeunesse en 1995 et vous avez consacré un ouvrage à Edward Hopper aux éditions Flohic. La ville est-elle pour vous décor ou acteur du tragique contemporain ?

Acteur, sans aucun doute. Sujet collectif, agissant dans son éclatement, ses circulations, où demeurerait dans le récit un sujet fixe et conscient de la totalité des signes en relation avec lui. J'essaye de me tenir à distance de la ville comme mythologie, genre “ cultures urbaines ”, mais toute l'interrogation est dans ce qu'elle bouleverse, jusqu'au rapport horizontal vertical.¹

Comme nous l'avons observé dans les cinq œuvres présentées plus haut, il est un trait commun à l'œuvre de Bon : la ville. Dans les bouleversements qu'elle fait surgir, elle crée une urgence à raconter ses modifications, qui, parce que la ville nous façonne, nous concerne au plus haut chef. On imagine aisément que cette modification contamine le statut de l'écriture, que le langage ne peut demeurer le même après l'éclatement des vies et des images que la ville induit.

Pourtant, si la ville se trouve effectivement au noyau de l'œuvre de Bon, si son essence transforme l'écriture, la modèle, il faut dans un premier temps nous interroger sur la forme de cette entité : qu'est-ce qui a changé de si fondamental dans nos réalités pour que les représentations de la ville soient si indispensables à nommer ? A quoi ressemblent aujourd'hui nos villes pour retourner à ce point l'ordre des mots, pour nous faire prendre conscience que nous devons développer un nouveau langage si nous souhaitons capter les nouvelles représentations qu'elles donnent d'elles-mêmes ? Pour être bref : que sont aujourd'hui nos villes, et qu'induisent-elles ?

¹ *Du Paysage Littéraire*, entretien avec Frédéric Châtelain, revue *Scherzo*, 1999

21. l'état des villes

Premier questionnement donc, sur l'état de nos villes. Les années 70 ont vu l'émergence d'un nouveau concept, censé désigner un nouveau lieu : la " ville nouvelle ". Aujourd'hui, cette dénomination a gagné l'ensemble des réseaux humains. On verra donc ici comment ces villes nouvelles se construisent sur une échelle spatio-temporelle : nouveaux lieux et nouveaux temps.

211. ville nouvelle

2111. nouveaux lieux

Ce qui en premier lieu change dans les villes contemporaines, c'est le rapport entre l'horizontalité et la verticalité.

Ainsi François Bon commence-t-il *Banlieues n'est plus*, texte écrit en octobre 2000 pour le colloque Urbanités de la Fondation 93 et édité par leurs soins en janvier 2001, par le passage suivant, citant Koltès :

On s'attaque à des notions bouleversées de territoire et d'identité. Le bouleversement est inédit dans son ampleur et ses spécificités. (...) On pense à cette vision urbaine radicalisée de Bernard-Marie Koltès :

À propos de ces fameux trois milliards d'êtres humains, dont on fait une montagne : j'ai calculé, moi, qu'en les logeant tous dans des maisons de quarante étages – dont l'architecture resterait à définir mais quarante étages et pas un de plus, cela ne fait même pas la tour Montparnasse, monsieur –, dans des appartements de surface moyenne, mes calculs sont raisonnables : que ces maisons constituent une ville, je dis bien : une seule, dont les rues auraient dix mètres de large, ce qui est tout à fait correct. Eh bien, cette ville, monsieur, couvrirait la moitié de la France ; pas un kilomètre carré de plus. Tout le reste serait complètement libre. Vous pouvez vérifier les calculs, je les ai faits et refaits, ils sont absolument exacts...¹

¹ *Combat de nègre et de chiens*, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, 1989, p. 34

Un nouveau rapport à la verticalité s'est donc instauré. Ce rapport vertical à l'habitat – et donc à la vie – induit de nouvelles formes de relations entre les êtres : le tribut versé au bon fonctionnement des ascenseurs, la solidarité qui fonctionne par paliers.

En habitant dans la cité Karl Marx de Bobigny quinze mois d'affilée, il y a dix ans aujourd'hui, c'est un usage et une perception différents de la verticalité qui s'étaient imposés lentement à nos pratiques héritées. On descend sous, on se transporte, on remonte à. Il faut une grève ou une panne d'électricité (fréquentes à l'époque) pour que la vie sur les seize étages s'organise dans la circulation étroite et forcément obscure des escaliers de secours avec les haltes obligées.¹

Ce rapport à la verticalité, on le retrouve également dans *Bruit*, avec le récit de l'Errante sur sa nuit dans un immeuble en construction : les cases empilées les unes sur les autres, la cage d'escalier comme un énorme gouffre duquel des mains sortiraient, et qui viendraient happer les vivants. Squelette de bâtisse pas encore née, et qui annonce déjà le rapport auquel elle contraint les hommes.

Cette idée de la verticalité de la ville entraîne comme corollaire la présence de son inverse : les caves, les sous-sols, les parkings. La ville n'est donc pas pure verticalité, au-dessus des hommes ; elle est aussi sous eux : dans un parking où se règlent les comptes et se condensent les drames de la ville (*Parking*) ; dans un théâtre souterrain où l'on présente des éclats de paroles du monde (*Impatience*) ; dans un squat, pas vraiment sous la ville, mais à côté, oublié, que les gens de la ville ne connaissent pas (*Bruit*).

Cette idée de la verticalité, qui conduit donc à celle de caves, renvoie à un autre concept clé : dans cette idée de cave, il y a à la fois celle de tombeau et celle de naissance :

On creuse pour construire comme on creuse pour finir, ou déposer ceux qui ont fini. Il y a le mot “ fondation ”, et Hegel dans sa *Logique* utilise “ zu Grunde gehen ” pour la fondation même de la parole et du sens (...). Sous la ville, il y a le

¹ *Parking*, p. 40

monde déshumain, là où l'homme ne pénètre pas, qui est ce par quoi s'accroche la ville à la terre.¹

En développant sa verticalité, la ville développe également, métaphoriquement, ses fondations, et sa capacité de s'interroger sur sa propre construction. En engendrant de nouveaux rapports entre les hommes, la ville creuse plus profondément à la recherche de fondements communautaires.

Entre ces hauteurs et ces caves, la ville crée de nouveaux chemins de traverse, et ces chemins deviennent des lieux suffisants en eux-mêmes. Ainsi, en Seine-Saint-Denis :

Le chemin (...) se présente comme temps et durée avant d'être signalé par une direction ou un but. Quand on parle de la cité, viennent les rencontres dans l'ascenseur et l'usage qu'on en a, puis de l'escalier quand l'ascenseur est bloqué, et quand on parle de plus large que la cité, c'est le RER qui devient comme un lieu clos et autonome avec son propre espace de lois (...) ou bien la ligne de bus.²

Ainsi, à l'intérieur de la ville, se créent de nouveaux lieux de vie qui n'étaient pas, à l'origine, censés en devenir, balayant par là toute idée de fixité du lieu. Le lieu de la ville n'est dès lors plus fixe, mais il se meut, comme se meuvent les ascenseurs, les bus et les RER.

Par cet envahissement de la ville et du lieu de sociabilité à l'intérieur de moyens de transports, de nouvelles lignes de forces se créent à travers les espaces :

Ceux du plateau d'Argenteuil, de Nanterre et Bezons " descendent aux Champs ", sans même convoquer l'idée symbolique, partout ailleurs, de l'avenue des Champs-Élysées, tandis qu'à Aubervilliers ou à la Courneuve on se donne rendez-vous au Rex, ou que de Villepinte, à cause de la ligne de RER, on investit directement Les Halles.³

¹ *idem*, p. 37

² *Banlieue n'est plus*, site www.remue.net, p. 4

³ *Parking*, p. 39

L'occupation de l'espace urbain devient de fait apparemment moins hiérarchisée, alors même que cette nouvelle forme de déplacement ne fait que renforcer davantage les cloisonnements sociaux déjà existants. Mais, de cette manière, la ville devient un lieu continu et diffus, où le rattachement à une communauté précise se révèle de plus en plus difficile :

Ainsi, ce qu'ils nomment le neuf trois, quand on s'y déplace, apparaît vraiment comme ce tissu continu d'une seule ville : on passe de l'une à l'autre sans jamais savoir où ni quand, et c'est parce que la précédente est désignée comme ailleurs, en arrière, qu'on sait avoir changé de ville, sans jamais avoir quitté la ville.¹

De cette indifférenciation de la ville, du fait qu'elle ne semble jamais finir, l'identité des localisations est très précise : Bobigny ou Saint-Denis n'existent pas vraiment. Ce qui existe, c'est Bobigny Mairie ou Saint-Denis Basilique. De même, on n'est pas d'Aulnay ou de Bobigny, mais des 3000 à Aulnay ou de l'Abreuvoir à Bobigny. Les lieux se cloisonnent au plus petit. La ville, à cause de son gigantisme qui ne permet pas l'identification, se décompose en une infinité de fragments, souvent concurrents. Les communautés se rétrécissent.

2112. nouveau temps

Par sa nouvelle structuration géographique, la ville subit également des transformations dans sa temporalité : l'écoulement du temps s'y modifie. La ville ne propose plus qu'un temps infini, indifférencié. Chaque minute ressemble à la précédente, et le jour se fond dans la nuit :

Et le chemin des jours faits, comme il est petit devant la route des jours à refaire, dans le linge et l'évier, les provisions à recommencer : bien sûr tu pensais que cela n'est pas d'arrêter le destin d'un homme dans sa marche, à toi les grandes choses sans doute. Dis-moi, tout ce temps récupéré à quoi l'as-tu donné ?²

C'est ici une ville de travail dont il est question ; la quête de l'espace de son compagnon coûte à Gilles cet infini recommencement du temps, et l'effroi que cette répétition sans fin engendre. Le temps devient alors une grande route continue, heurtée par les événements austères de la vie.

¹ *Banlieue n'est plus*, p. 5

² *Parking*, p. 13

Pourtant, parfois, la ville offre des repos lumineux. Chacun le sait, ils sont illusoires, mais ils permettent de reprendre le souffle avant de replonger. Ainsi, le samedi, on va vers les lumières ; mais c'est toujours la ville qui règle le pas.

Elle dit : Un souffle me prenait parfois d'une frénésie, on laisse en garde les enfants on s'en va un samedi soir vers les lumières : l'illusion un instant du couvercle repoussé comme on soulèverait du dos le plafond des rues. Et la vie de femme dans la ville est une vie adulte, on se cabre et regarde, et le masque de rire qu'on se fait, tout vaut mieux que cette chambre dans l'immeuble où l'illusion finie on se retrouve au moment difficile du soir,

Piétiner le temps, l'illusion qu'on y parvient.¹

Le temps de la ville est inexorable, il avance sans bruit, et rythme sa cadence de ses samedis, avec ses lumières du soir, et de ses dimanches, avec ses sorties familiales rituelles. Le temps de la ville est un " route infinie, et les yeux éteints et les yeux brillants mêlés, et tant pis pour ceux dont les yeux brillent " ². C'est un temps qui lamine, dont la joie pérenne est exclue.

La ville lie ainsi temps et lieu dans un tout mouvant : se déplacer géographiquement dans la ville, c'est prendre conscience du temps qui passe, scandé par sa propre marche. Le temps de la ville est un temps vide, qui n'offre rien :

MORSURE

Hostile d'abord le temps

Les heures dans le matin quand on tremble et les doigts les mains les jambes sont froids

Hostile le temps quand toujours on recommence mais que c'est vide

Ces boissons qu'on vous donne par charité dans des gobelets de carton ne suffisent pas à réchauffer les doigts

On marche dans la ville comme d'arpenter le temps même

Pour quoi

¹ *idem*, p. 20

² *Impatience*, p. 42

Pour qu'au bout on se retrouve ici et quoi faire¹

Le temps passe lentement, les heures succèdent aux saisons et les secondes aux années ; le temps de la ville est infini, mal défini : “ le ciel lentement changeait les gens marchaient pressé le bruit de la ville après midi décroît et sur le soir se refait ”², et, surtout, il ne donne aucune place à ceux qui ont déserté l'espace social urbain. Quand la ville rejette certains dans ses franges souterraines, leur temps devient inutile :

Depuis si longtemps partis
Et pourtant encore ici comme répéter
Et rejeter ce temps qu'on y fut si inutile³

Le temps est vide et ouvert, qui, chaque matin, recommence, pareil à la veille. “ Un matin vient encore sur le monde et c'est la même histoire partout reprise et jouée ”¹.

212. ville machine, lourde et dure

Par ces nouvelles caractéristiques spatiales et temporelles, la ville change : d'une ville composée d'hommes, elle devient une ville qui achoppe, qui fait obstacle – ville machine, lourde et dure.

2121. le poids du fer

Paysage Fer provient de cette expérience : noter le paysage urbain tel qu'il apparaît du train qui joint Paris à Nancy. L'impression la plus vivace retirée lors d'une première lecture est sans doute la prégnance des machines, des usines, des canaux, des réalisations industrielles des hommes. La ville se construit de fer, c'est une ville solide, une ville mécanique. La ville a envahi de sa puissance ce qui n'avait pas vocation à devenir ville : les habitations ouvrières, les champs, les jardins. Tout dans *Paysage Fer* garde trace de son contact métallique. Mais ce contact métallique permet de repenser ce qui lie notre communauté, celle des hommes, à ce métal, à ces usines.

¹ *Bruit*, p. 11

² *idem*, p. 30

³ *idem*, p. 64

Surtout les usines, Commercy Tréfileurope géante et rien de loin qu'on puisse voir sinon, juste auparavant, la version sans toit de l'ancienne usine rongée comme la vieille maison de maître dans son parc aux arbres en fouillis et eau verte, tous volets clos. Fenêtres à vitres opaques, bardages gris sur façades crème, rien à décrire, tout est net, tout est dedans (le souvenir qu'on a, mais à Longwy, des tréfileries pour la vision nette et brillante des tubes en rotation rapide, de l'amincissement qui les fait jaillir, l'odeur même des huiles de refroidissement et leurs couleurs).

Puis la cimenterie, un monde dans le ciel et tout le train rien plus qu'un autre de ces tuyaux ou bien ce qui circule à l'intérieur, nous-mêmes.

A Château-Thierry, le nom Westphalia Separator, ...²

La ville porte donc en elle la marque du fer, et de l'acier : marque de matériaux durs et ouvriers. De là les nombreuses références de François Bon à la phase de construction dans les villes : là où les matériaux durs sont encore visibles de tous. L'Errante, dans *Bruit*, relate sa nuit dans un immeuble en construction ; après quoi elle évoque le passage, plus tard, devant ce même immeuble achevé, habité, et que de ce fait il lui appartient un peu : parce qu'elle y a dormi, parce qu'elle connaît sa vraie nature de fer et de ciment.

Si la ville est si dure, c'est peut-être parce qu'elle est construite de matériaux lourds. On le rappelle dès la première page de *Parking* : “ Etages noirs de ciment, dans ton parking c'est la ville orgueilleuse qui résonne. ”³ La dureté de la ville jaillit des matériaux à partir desquels elle s'est bâtie. Ce sont ces matériaux qui ligotent, qui entravent les mouvements. La ville est vaste, infinie, mais cette vastitude ne peut être atteinte : chacun finit par se retrouver entre quatre murs, contre lesquels il bute. Ainsi de Gilles, de sa mère et du gardien dans *Parking*. Ainsi des quatre personnages de *Bruit*. C'était “ une vie terne à buter chaque pas dans des murs ”⁴ ; les chambres sont des “ cases étroites quand on n'a pas de place où lancer les bras ”⁵ La ville propose un “ sol dur sous nos pas, chambres de béton sous la ville dans sa nuit

¹ *Impatience*, p. 20

² *Paysage Fer*, pp 52 et 53

³ *Parking*, p. 9

⁴ *idem*, p. 14

⁵ *idem*, p. 14

désertée ”¹. L’Errante de *Bruit* rêve encore trop souvent qu’elle “ arpente la ville pas mieux qu’une cage close / Où le ciel vous enferme. ” ²

Pourtant, on l’a déjà noté, dans cette ville brillent parfois les lumières : lumières du samedi soir, artificielles et fausses, lumières agréables. Le réveil est douloureux, mais on ne saurait vivre, dans la ville, sans ces lumières (cf. Gilles dans *Parking*). Et d’autres lumières de la ville : celles des lampadaires dans les flaques et entre les gouttes par temps de pluie, ou en hiver (“ En ces saisons froides la nuit tombe vite / Les lumières pourtant sont plus belles ”³), celles que l’on voit à partir des ponts au-dessus des voies ferrées :

Regarde comme la ville est belle.

Parce qu’il a plu.

Ils brillent, les rails, et les alignements de câbles et les poutrelles noires du pont de fer et même le grillage hérissé et la pancarte danger de mort, cela maintenant qui nous élève au-dessus d’eux les hommes, regarde, les toits de la ville, les lumières dispersées. ¹

La ville peut parfois être réellement belle. D’une beauté qui provient de ces machines à lumière, dont elle dispose.

2122. les machines vivent, la ville gronde

La ville se compose de machines. Tellement que ces dernières peuvent y prendre vie. Ainsi, dans *Parking*, les voitures constituent un élément à part entière du schéma dramaturgique : pourvoyeuses de fumées, de gaz et de mauvaises odeurs, elles peuvent s’animer sur un ordre, pour tuer. Les deux versions de l’œuvre (le monologue et la pièce pour trois acteurs) se terminent ainsi :

L’existence humaine dans le bonheur est une belle image, mais

Les moteurs nous recouvrent, la tôle nous repousse, ça pue l’échappement, on ne nous entend plus : leurs voitures

¹ idem, p. 25

² *Bruit*, p. 29

³ *Bruit*, p. 23

Sur toi : qu'elles t'écrasent !²

Cette puissance de mort conférée aux machines (et notamment aux véhicules) se retrouve dans *Impatience*, dans le “ chant ultime de celle qui maudit la ville ” :

T'en souviens-tu nous marchions dans la rue, ta main dans ma main et moi je n'ai rien vu, rien entendu, la moto et l'autobus, la moto doublait l'autobus, l'autobus nous on voulait le prendre on l'attendait, la moto n'avait pas le droit ils nous ont dit : elle n'avait pas le droit, nous traversions pour prendre le bus et ta main dans ma main c'était l'instant du bruit, et puis ton corps contre mon corps un éclair rouge d'une moto horizontalement frappée et qui sur nous dérape et ton corps ils me l'ont pris,

Moi je ne sais plus rien,

Moi je dis seulement : qu'elle soit maudite leur ville³

Les voitures de *Parking*, la moto d'*Impatience* n'ont pas de conducteurs : toutes deux, forces motrices et inhumaines, se suffisent à elles-seules. Machines qui ont pris le pas sur les hommes : parce qu'elles leur commandent, inversant le rapport premier, et parce qu'elles les tuent.

La ville elle-même se personnifie : elle devient ville unique, coupée des hommes qui la composent. La nuit, elle ronfle : “ La ville a ses ronflements, c'est parce que dehors elle dort ”, cette phrase pour expliquer le bruit lancinant qui taraude les quatre personnages de *Bruit*. Autrement, elle “ crache et absorbe ”⁴. Et “ plus les villes sont grandes, plus mal elles vous traitent ”⁵. Ce ne sont plus des hommes qui vous accueillent et vous font fuir, mais une ville, seulement une ville, indéfinie, inamicale, et qui semble gagner son indépendance par rapport à la foule d'hommes qui la compose.

¹ *Impatience*, p. 83

² *Parking*, pp. 28 et 92

³ *Impatience*, p. 66

⁴ *idem*, p. 84

⁵ *idem*, p. 85

213. ville d'hommes nouveaux

2131. l'absence de liens dans la ville

Les hommes qui peuplent la ville ne soudent plus une communauté. On ignore la plainte des autres ; on se ferme au surgissement d'une parole qui demande à être entendue. Toutes les paroles qui sourdent, c'est seul à seul qu'on les rumine : plus personne pour les recevoir.

Chant un de l'impatience dite :
Courir dans la ville et crier,
Les murs de ciment sont muets,
Hurler aux coins de rues aux carrefours,
Et les yeux qu'on croise ne se détournent pas,
Marcher contre les portes de fer et de vitres et serrer les poings et cogner,
Et derrière ils ont actionné les fermetures automatiques et ils rient de vos efforts
Et se retourner encore et au milieu des voitures se dresser là et tendre les bras et
leur dire verser entier ce qu'on a sur le cœur et la bile,
Et eux klaxonnent et vous frôlent mais leurs vitres remontées ils ne vous
entendent pas.¹

Cette absence d'écoute de la ville, on la retrouve dans *Qui se déchire* : la femme de Choyau exerce une profession étrange – elle écoute et conseille. Signe de la cécité de la ville :

L'écoute monsieur commence par celle qu'on consacre non pas à soi-même mais à
cette opacité neutre tout autour
Cette boîte noire avec fauteuils et lumières qui vous protège
Ne vous en rapproche pas autant peut-être que ma fenêtre sur rue²

Avoir besoin de préciser que l'écoute à cette " opacité neutre tout autour " est primordiale sous-tend que cette écoute ne va pas de soi : les hommes dans la ville ont perdu le contact entre eux. C'est dans ce décalage, entre la surdité de tous et l'immense humanité par laquelle

¹ idem, p. 21

² *Qui se déchire*, p. 71

la ville devrait être constituée, que s'accumulent et macèrent les ressentiments dressés contre la ville : une impatience qui bourgeonne devant cette ville impassible. Or la ville n'est pas seulement impassible ; elle n'est pas qu'immobile. Passivement, elle contraint à la réclusion : elle rejette en masse.

Dans *Bruit*, Tadeusz, Morsure, l'Errante et Jérémie sont tous les quatre condamnés à vivre hors la ville. Ils subissent son ostracisme ; hors l'Errante, ils n'ont pas réellement désiré mener ce style de vie. Jérémie “ serait plutôt dans les descendus ”¹ ; Tadeusz rappelle : “ Pauvre c'est ici / Et pour manger quémander / Et pour se laver quémander / Pour ne pas avoir froid quémander ”² ; Morsure demande à l'Errante : “ Et la maladie tu fais avec eux partie égale / Et les dents qui tombent et la diarrhée dans la nuit / Et le matin quand on tremble / L'humiliation aux flics qui fouillent aux corps ”³. Etre pauvre, vivre en squats, certains auraient préféré ne pas le vivre, et être ailleurs. La ville les a rejetés là ; ils ont rejoint la “ réclusion commune ”⁴. Seule l'Errante en fait une fierté, de cette réclusion commune, et l'envisage comme un combat à mener pour sa propre liberté. Mais, même si elle lui trouve une signification autre que celle accordée par les trois autres, cette réclusion est le résultat des actions de cette ville qui rejette.

La ville ne se contente pas seulement de rejeter l'homme : elle nie ceux qui ne se sont pas déjà éloignés :

Il a fallu longtemps à l'homme pour se constituer sujet, et cette fabrique-là s'est faite avec le ville et ses hiérarchies, qui la nie désormais. (...) Un monde disloqué a couvert la terre, parfois nous roulons par plaisir comme pour vérifier juste que ce ciment et ces bulles où nous avons grandi ne sont pas une bulle isolée, et bien la loi commune.⁵

La ville nie donc désormais son rôle dans la fabrique des hommes : l'homme, objet de la ville, en a perdu la conscience. De ce fait, les villes vont toutes se ressembler : à bien y regarder, chacune est unique ; là est la place, là la rue pour la gare ; mais, fondamentalement,

¹ *Bruit*, p. 35

² *idem*, p. 42

³ *idem*, p. 43

⁴ *idem*, p. 45

⁵ *Parking*, p. 65

on retrouve dans chacune d'entre elles les mêmes schémas, les mêmes êtres exclus de son système, les mêmes dispositions spatiales. Tadeusz dit ainsi à l'Errante, dans *Bruit* :

Qui n'a pas de raison pour aller dans la rue d'un point à un autre
Que marquer l'éternel et même territoire
Dans cette ville ou dans cette autre partout par où on sort d'une gare pour rejoindre
une rue piétonne et les mêmes lumières les mêmes enseignes¹

Ou :

Toutes les villes sont les mêmes on les superpose exactement et même des comme
toi dans chaque ville on en trouve²

A celui qui les subit et qui ne sait pas regarder, les villes risquent d'offrir un visage toujours identique, figé : cette " implacable totalité plastique de la ville immobile et muette " ³.

2132. la création d'hommes nouveaux

Ce mutisme de la ville, qui contraint à vivre dans un silence blanc duquel rien ne perce, modifie considérablement les hommes, et en crée de nouvelles catégories. Il y a tout d'abord ces hordes évoquées dans *Impatience* :

Et sont parmi tous invisibles hordes grandissantes que haine et rage commandent, et non pas leur extériorisation manifeste mais leur visage de signes, et comme la fêlure du monde maintenant sur leurs visages d'hommes,

Ceux qui n'ont rien, que l'habit sur eux et le chien à leurs pieds et arrogance et mépris pour ceux que la lame des villes n'a pas ainsi à ses bords repoussés,

Et la provocation qu'ils sont, par bouteilles vidées et tatouages affectés et la crasse et l'injure, traînant encore la rue quand au soir elle se vide et s'attroupant par bancs, comme privés même des mots par où tout déborderait, et privés de la fatigue même parce qu'ils n'ont pas l'âge et que mieux vaut (pensent-ils) casser,

¹ *Bruit*, p. 26

² *idem*, p. 29

³ *Impatience*, p. 19

Hordes de haine rentrée et rage affectée comme ce qu'il faut de signes où la ville interdit le repli dans les circonvolutions confortables du crâne, (...)

Hordes de haine et de rage quand les rues sont vides, eux s'abritent aux chantiers dans les appartements sans portes ou se replient dans les caves et exigent laisser passer¹

La ville, dans le rejet qu'elle impose à certains, crée ainsi des catégories d'hommes nouveaux, aux " visages de signes ", qui ne peuvent plus extérioriser ce mal être que par attitudes et actions – hommes mis au ban de la société, relégués là, cherchant pourtant à prouver leur existence dans un vital sursaut d'honneur.

Et d'autres catégories voient le jour. En 1996, date de la parution d'*Impatience*, certains militants politiques peuvent encore profiter de la misère qu'induit la ville :

Et pire le visage blafard et les imperméables crème et blousons de faux cuir que le borgne à bouche veule inspire,

Et le visage neuf des hordes mauvaises, fournissant avec sourire froid arrangements efficaces contre la misère et on leur laisse la place, un frigo ou un appartement ou un petit boulot et ensuite venez donc avec nous coller des affiches ou amenez-nous vos amis, cette place on leur laisse et les villes s'enfoncent puis basculent, (...)

Hordes de haine bien pires d'être mêlées et invisibles, ils touchent salaire et serrent au matin des mains et croient leurs propres mains blanches quand leur visage (contaminé du borgne veule) est déjà de cadavre marchant parmi nous.²

La dureté de la ville et le rejet qu'elle sous-tend conduisent donc à créer des catégories d'hommes violents : les premiers agressifs directement et visiblement, car placés à part, prétendument sur leur propre initiative, et portant ouvertement les signes de leur mépris ; les seconds plus dangereux, car contaminant peu à peu de leur visage de cadavre les autres victimes de la ville. Le seul soutien que l'on peut recueillir dans la ville vient de ceux-là même qui s'acharnent à détruire toute générosité solidaire.

¹ idem, pp. 37-38

² idem, pp. 38-39

Ces nouveaux types d'hommes ont en commun une violence partagée – affirmée pour les premiers, sourde pour les seconds. Car la ville est violente, et cette brutalité a infiltré les hommes : “ Le narrateur dit : Et c'est violence aussi dans nos villes, violence aux détours ordinaires et qu'on porte ensuite sur soi comme une tache, on préférerait balayer la ville qu'emmener avec soi la tache. ”¹ La violence salit, mais elle devient inéluctable quand la ville cesse d'entendre ce qu'on lui hurle. Référence, alors, dans *Impatience*, aux émeutes des quartiers qui s'embrasent :

Elle dit : Ils vont par les rues et ce qu'ils ramassent ou arrachent ils le projettent et cassent, avec eux marche la destruction, le ravage et le feu, et leur rage pourtant est juste, et la force qui les déborde sous les bras et dans le dos, les voitures renversées et les incendies allumés, et se jeter à vingt sur d'autres qui représentent l'eau immobile de l'ordre. (...)

Elle dit : La rue au lendemain matin avant même les balayuses, étendues de papiers et boîtes et débris, plus des traits à la peinture sur les murs, les mots désormais chuchotés par le ciment même, entre les vitrines détruites, faibles et inaudibles presque d'être ravalés au signe et non plus hurlés ensemble, et le silence de tout et la réprobation de ceux qui sont restés au bord et muets, ceux qui au matin ramassent les débris de vitres et enlèvent les voitures incendiées.²

Des gens sont donc “ restés au bord et muets ”. La ville a agrandi le gouffre entre ceux qui crient et ceux qui ne souhaitent pas entendre. Un nouveau peuple est né, un peuple froid, isolé, sans solidarité, sensible à son seul confort individuel.

L'homme de la rue repasse et parle (lui n'est pas dans l'espace représenté qu'acceptent les autres, autour de lui maintenant comme figurants d'une foule anonyme et muette, peuple usé de la ville) :

Un peuple est venu, au travail indifférent, aux goûts ceux de tous, à l'emploi du temps pareil et contents de leur sort s'ils peuvent avoir deux voitures et téléviseur dans la chambre, un peuple nouveau venu de visages trop calmes et moi au contraire d'eux je ne renonce pas,

¹ idem, p. 72

² idem, pp. 60-61

Un peuple est venu auquel on a retiré la résistance et la révolte, on les habille et les nourrit, les films proposés leur conviennent et le soir pour s'endormir peut-être encore on regarde un magazine,

Ils vivent par couple dans des bonbonnières, c'est le petit confort offert qui tout affadit, et moi au contraire d'eux je me tiens dans ma chambre nue et la solitude exacerbée qui m'entoure je la revendique,

Ils sont la croûte d'un monde périmé qui le manipule, c'est ce qu'il y a dessous qu'il nous faudrait à bras le corps prendre et secouer.¹

Ce qu'il faut mesurer ici, ce n'est pas le degré de vérité d'une telle parole, ni si elle correspond à un fait réel, mais bien plutôt la nécessité qui fait dire à ce personnage cet écart entre sa situation et l'établissement de ce nouveau peuple. L'écart se creuse entre ceux qui ont les yeux brillants et ceux qui gardent les yeux ternes. Gilles parle ainsi dans *Parking* : “ Les gens pareils à des formes de songe et sans épaisseur, visages autant de rictus vides, qui ne savent pas le besoin où vous êtes d'un secours. ”² D'un côté, ceux qui sont dans le besoin, de l'autre ceux qui n'entendent pas. Mais ces deux parties antagonistes se recourent fréquemment : tantôt on crie, tantôt on se ferme aux cris des autres ; ainsi du personnage de l'Errante dans *Bruit*, qui reproche aux hommes de la ville leur “ tête fixe et les yeux ternes ”, alors qu'elle-même refuse l'affection qu'on souhaite lui transmettre, et fixe en propriétaire les règles de son squat. Tous se fondent au final dans la ville :

La route infinie qu'est le temps de la ville, et les yeux éteints et les yeux brillants mêlés et tant pis pour ceux dont les yeux brillent.³

2133. la représentation de l'homme au centre de la ville

Dans cette indifférenciation des hommes au sort d'autrui, il ne faut cependant pas oublier le formidable vivier d'histoires personnelles qui grouillent dans la ville. On le lit dans *Banlieues n'est plus* : l'urbanité nouvelle traduit une “ formidable concentration qui pourtant nous échappe, une concentration comme une plaque, avec un nom et des routes, des ponts, des voies ferrées, rivières, fleuves et canal, et puis des cités, ces plaques de maisons et ces

¹ idem, pp. 38-39

² *Parking*, p. 19

³ *Impatience*, p. 42

alignements d'enseignes, des rond-points et des noms, une formidable concentration et pourtant presque invisible. ”¹

Dans cette ville peuplée d'histoires individuelles qui ne se lient plus avec une histoire globale, c'est chaque homme qui en tire sa propre représentation, dans l'absence d'une perspective collective. Il n'y a pas de locuteur indépendant de ce qu'il décrit : la ville façonne l'homme ; l'homme garde la trace de ce modelage quand il souhaite décrire la ville. Paradoxalement, la ville inhumaine demeure par conséquent dite par l'homme, et c'est seulement cette humanité qui peut nous en offrir une description.

22. les conséquences de ce nouvel ordre des villes

On vient de voir comment la ville avait changé : que, désormais, il faut compter sur un nouveau développement spatial et temporel des villes ; que la ville se construit tous les jours à partir de matériaux durs, industriels, qui deviennent l'âme de la ville ; et que ces évolutions, de lieu, de temps et de structure, modifiaient la condition de l'homme dans la ville : de nouveaux groupes s'y créent, un nouveau peuple s'y installe, et les écarts entre chacun se creusent profondément. Enfin, on a rappelé que la perception retirée des villes restait de ce fait nécessairement une évaluation humaine et individuelle, la ville ayant gommé tout passage par des schémas collectifs plus larges.

Pourtant, si les hommes perçoivent des images, mêmes éclatées, de la ville, c'est qu'ils arrivent à y glaner des signes, des éléments qu'ils retiennent parce qu'ils font sens. Quels sont donc aujourd'hui les signes de la ville ? Quel est son langage, et quelle unité celui-ci présente-t-il ?

¹ *Banlieues n'est plus*, p. 2

221. le mutisme fragmentaire des villes et ses signes

2211. L'absence de mots adéquats

Dans *Parking*, quand Gilles revient d'entre les morts pour parler :

Elle dit : Quand on voudrait tant que vous soit parlé langage, même inconnu et guttural, indéchiffrable la gangue de ses mots mais qui enfin sonnerait vrai : on s'en remettrait à des gestes même étranges, n'importe pourvu de rompre avec la même aventure refaite et pareil le désarroi en partage. ¹

La ville n'a plus de mots, le langage qu'elle offre via les hommes est un langage faux, et qui ne correspond pas aux attentes qu'on en retire. La langue devient insuffisante pour nommer ce qui se passe autour de nous, dans le désert urbain : “ autour de nous est une ville qui n'a plus de mots ”². La ville continue de parler, mais les mots qu'elle utilise sont des mots vides et sales, qui ne valent rien, qui n'existent donc pas :

Et c'est cela qu'on cherche encore aux mots qui nomment la ville et ce qu'elle a transformé en vidant de leur substance ceux qui la constituent, puisque elle-même est cette substance, et vides les corps comme ceux qu'on promène dans le grondement des autobus, la presse aux arrêts ou l'indifférence aux caisses des supermarchés (...).³

Le langage de la ville est sali, il faut le laver, il faut se débarrasser des mots anciens de la ville pour en trouver de nouveaux, qui sauront davantage correspondre aux réalités auxquelles la ville contraint. Pour François Bon, il y a un désarroi certain “ quand on entend cette misère de la langue, qui s'est normalisée, et quand il faut nommer les signes dans lesquels on marche et qui nous semblent tellement pauvres. A l'échelle de deux décennies, ce recul et cette uniformisation ont quelque chose d'un peu terrorisant. ”⁴ C'est donc une richesse de mots

¹ *Parking*, p. 20

² *Impatience*, p. 17

³ *idem*, p. 24

⁴ *La littérature sans roman*, entretien avec Jean-Claude Lebrun, 1998

adaptés aux réalités d'aujourd'hui que chacun doit trouver, afin de nommer cette masse obscure et encore non définie qui nous environne.

2212. les signes de la ville

La ville n'est pourtant pas seulement un lieu de paroles vides, où le langage ne remplit plus sa fonction première, et se révèle inapte à saisir les réalités que la ville invente. La ville crée également son propre système de signes. Un système double : il y a d'un côté les signes visibles, offerts par la ville ; et de l'autre, les signes plus secrets, plus discrets, qu'il faut chercher activement pour, peut-être, parvenir à construire une image juste et précise du monde dans lequel on se débat. La ville est dès lors un ensemble de signes qu'il faut remettre en question : chacun doit trier les signes utiles des signes mensongers.

N'est pas de venir à sa fenêtre et considérer le ciel et dire : si la ville est une série déterminée de toiles tendues aux façades et aux rues, les signes qui s'inscrivent portent trace du mensonge à moi seul fait,

N'est pas d'aller, tout au long du trajet fixe d'un point a à un point b, demandant à chaque visage croisé : pensez-vous que ce qu'on nomme ville soit mensonge aux hommes fait ?

(...)

N'est pas, de dire, les signes sur la toile sont des signes faux, et eux qui vont, le visage vide, ne savent plus les paroles qui nomment,

(...)

Non, crier, laver les signes et tendre la main, parce que la ville ment !¹

Ce mensonge de la ville se retrouve dans les premières paroles de *Parking* :

L'ombre ici prend possession de l'air, sol d'artifice de la ville, sa propre voix parfois on ne la reconnaît plus²

La ville ne permet pas de créer de repères solides ; chaque élément qu'elle présente comme signe doit être remis en question, car la réalité urbaine ne correspond ni aux publicités qui

¹ *Impatience*, pp. 91-92

² *Parking*, p. 9

tapissent les panneaux des routes, ni aux films diffusés dans les complexes obscurs. La réalité dépasse largement la place usurpée que la ville lui assigne.

Ce qu'il convient, c'est donc de découvrir exactement quelle représentation on peut assigner à la ville pour en tirer une image juste : quels sont les signes pertinents ? A quelle technique d'écriture ou de mémoire doit-on procéder pour aller vers cette image de notre réel que la ville façonne, et qu'elle falsifie ?

2213. ville fragmentaire

Car, si la représentation des villes peine tant à renvoyer à sa réalité, c'est parce que les villes allient à la fois deux caractéristiques apparemment incompatibles : elles se révèlent, d'un côté, immobiles et muettes, et de l'autre, complètement éclatées.

Et c'est cela qu'on voudrait dire et ramener, et pour le tenir en suspens, quand chacun en dispose à l'intérieur de soi, on a dressé ce qu'on dit dispositif noir et jeu pluriel de paroles qui ne disent pas la ville, mais la colère ou le manque où on est devant cette implacable totalité plastique de la ville immobile et muette.¹

Dans le même temps, cette " implacable totalité plastique " se construit d'éléments épars. La ville est diverse, elle est même assemblage d'éléments hétéroclites qui forment ensemble leur mosaïque urbaine. Une mosaïque dont le sens échappe, que l'on cherche en vain à nommer avec nos anciens mots. Elle est diverse parce qu'elle est constituée d'hommes divers, même si eux se veulent insensibles, et sans désir.

Et c'est encore images de la ville, et celui qui au quatrième sous-sol du parking de la gare a son sac de couchage et son sac, et celui qui dans la rue piétonne à sept heures regarde les poubelles et cherche à manger, et celui qui s'est introduit dans une chaufferie d'immeuble et dort sur un carton, et celui qui sur le parking de l'hypermarché a dormi dans sa voiture parce que c'est le seul toit qui lui reste, et celle qu'une amie de rencontre a hébergée sur un matelas dans sa chambre, et celle qui est restée assise dans le carré vitré de la gare et maintenant cherche où dormir,

¹ Impatience, pp. 18-19

et celui qui a voyagé toute la nuit dans un train sans billet et remonte maintenant vers le centre-ville, et celui qui a servi de gardien dans un immeuble de bureau avec machines et alarmes et maintenant boit un café au comptoir avant de rentrer dans sa chambre sans machines et alarmes, et celle qui tôt le matin nettoie les sols parmi les mannequins de vêtements dans les magasins (et à cette heure où elle est venue, dans la rue commerçante, ne croisait que des femmes comme elle venant pour nettoyage et mise en ordre), et celui qui est à l'arrière du camion à diesel fumant noir pour ramasser les séries de poubelle dans les quartiers mornes de pavillons, et celle qui attend dix minutes avant l'heure en plein hiver ouverture de la garderie pour laisser deux enfants endormis et capuchonnés et tout cela qui fait la vie dans ces moments de bascule fragile (...) ¹

La ville n'est néanmoins pas seulement fragmentée par ceux qui la construisent, l'habitent, tentent de la nommer, mais aussi en elle-même : ainsi des sept images de détail que contient la ville de Vitry-le-François, à travers laquelle le train qui relie Paris à Nancy passe :

Vitry-le-François, détail image un, bandeau de bois en avancée sur poteaux, portail en arrière pour charge camions et deux portes à voûte brique arrondie, l'inscription mi-effacée le mot parqueterie, au fond autres toits en triangle symétriques et la masse blanche d'un double silo en avant d'une fumée en panache.

Vitry-le-François, détail image deux, cheminée brique très fine très haute et en avant sur la droite une construction (...)

(...)

Vitry-le-François, détail image sept, une vraie rue mais comme perpendiculaire à la voie (le train donc gagnant lentement en vitesse depuis ses deux minutes d'arrêt, c'est encore un défilé comme d'objets qu'on vous tendrait progressivement sous les yeux puis retirerait), c'est la composition des masses qui aide à se souvenir de la combinaison des choses, à droite (côté est, donc, côté marche du train) encore ces bâtiments grimpés pour le travail comme on combinerait des boîtes d'allumettes, travées plates sur flèches à fer en U et les poteaux quadrillés de cornières en U aussi et les rectangles identiques ainsi définis

¹ Impatience, pp. 45-46

remplis au parpaing avec aux quatre coins de grosses descentes pour l'évacuation des eaux, juste une porte coulissante sur rail à partie haute, un seul vantail métallique sur un sol de ciment écaillé aux plaques désagrégées.¹

Et seulement la description rapide de Vitry-le-François, que l'on traverse par le train, cela demande sept “ détails images ”, parce que cela se présente en éclats, et donc que ce ne saurait être décrit autrement.

La ville est donc une unité paradoxale : à la fois pleine, impressionnante de solidité, à la fois fragmentaire, éclatée, dans ses constructions comme dans les gens qui la composent.

222. l'oubli et la reconnaissance

Autre conséquence de ce nouvel ordre des villes : l'oubli. La construction urbaine nouvelle, se fondant sur une indifférenciation de chacun par rapport à un autrui éloigné (parce que cette indifférenciation est sous-tendue par des organisations géographique et architecturale qui y travaillent), fonctionne dans une sorte de fuite en avant : ne plus regarder ce qu'on a quitté, passer sous silence ce passé. Ce renoncement à la construction d'une mémoire collective ne suffit pas, bien entendu, à gommer le passé : celui-ci ressurgit régulièrement.

2221. la fuite en avant des villes

Apparemment, la ville contemporaine se suffit à elle-même ; elle ne cherche pas trace de ses histoires ou piste de son passé. Ce qui a existé, et continue à exister – bien que tu dans les représentations dominantes de nos réalités –, n'intéresse plus les héritiers de ces fantômes concrets.

On a cherché, ces cinq mois, dans combien de librairies et même sur place à Nancy *L'autre rive* les livres qui comporteraient des images de cela, des images de l'histoire des villes, des images de l'histoire des usines et des images de l'histoire

¹ *Paysage Fer*, pp. 57-61

des eaux, les canaux, les écluses, les métiers. Il n'y a rien. Cela apparemment n'intéresse pas la mémoire collective.¹

Comme s'il y avait une volonté de masquer tout cela, toutes ces usines, ces zones industrielles, ces bâtiments de stocks qui nous ont construits, où nous avons travaillé, car ils ne semblent plus mériter aujourd'hui aucun intérêt esthétique ou historique. Ces fondations des villes, on les oublie, alors que c'est peut-être à cette source que nous sera donnée la possibilité de nommer l'espace urbain.

Cet oubli pour un passé collectif contamine les individus : ainsi des passages de cités HLM à des zones urbaines plus avenantes :

Du coup c'est l'idée de fondation qui ne trouve pas de terreau. Quand on passe des 3000 d'Aulnay à une résidence plus coquette de Villepinte, on a l'impression d'avoir échappé au plus grave des destins possibles. Et Villepinte en porte la marque, ville faite d'îlots plantés dans du vert, mais autour du vert des grillages, et les rues des alignements de ces grillages encore neufs, écoles et collèges compris.²

La ville telle qu'elle est construite induit donc à une hiérarchisation des espaces temporels et géographiques qui pousse à oublier ce qui l'a fondée : on ne se souvient plus de ce qui s'est construit avant, et par quoi on existe. Mais ce passé, individuel ou collectif, ressurgit parfois.

2222. le retour des choses anciennes

Si cet effacement du passé peut se lire sur une échelle large (celle de la communauté urbaine), elle induit nécessairement des effets sur les individus. Ainsi, le théâtre de François Bon présente souvent des personnages qui ne souhaitent pas se confronter avec les expériences qui les ont traversés, et marqués.

Ce retour des choses anciennes, on le retrouve déjà dans *Parking* : la mère de Gilles se confronte au compagnon de sa fille morte :

¹ idem, pp. 80-81

² *Banlieue n'est plus*, p. 9

Ce qui parlait c'était la projection d'une culpabilité où on ne sait pas si ce qu'on a fait est vrai ou pas, a été ou non (Rilke disait : " faire des choses avec de l'angoisse "), comme dans ces rêves où on imagine qu'on a fait quelque chose de mal, qui ne sa sait pas mais va bientôt éclater.¹

Le souvenir des actes est aussi un souvenir d'un endroit de la ville, car la ville accompagne ces actes de tout son poids. Quand la vieille femme rappelle ses griefs au gardien de parking, elle n'omet pas de lui décrire très précisément où elle habite, et la ligne de bus pour s'y rendre :

Seul ici, parmi ce qui stagne de fumées et d'essence brûlée, revenais-tu au moins en songe au bout du bus 31 tout au long du bâtiment B, jusqu'à l'escalier que tu aurais monté, ouvrant ma porte et disant : ainsi vous êtes restée, rien n'a changé ?²

De même, dans *Qui se déchire*, la trame se construit autour de rencontres que le personnage principal ne souhaite pas faire : Simonin retrouve sa femme, son ancienne maîtresse, sa fille, son ami d'école Choyau – tous ces êtres dont on cherche à exorciser le souvenir, amis dont la présence est géographiquement détaillée. Ainsi à sa femme : " Dans cette même ville nous étions venus en tournée mais quel hôtel sans doute pas le même (...) "³ ; à Anne, son ancienne amie : " C'est si loin, et pourtant ta voix, comme d'hier, c'est donc toi et tu habites me dis-tu ici dans cette ville d'histoire il paraît qu'elle n'est pas si grande, que les magasins "¹. De ces rencontres naît l'intrigue dramatique. *Qui se déchire* n'est presque que cela : les réactions d'un homme qui croit s'être réfugié dans l'art face à une brusque irruption de son passé. On ne se remet pas facilement de ces chocs.

De manière plus personnelle, François Bon témoigne dans *Parking* d'une hantise d'être abordé dans la ville par quelqu'un qu'il ne reconnaît pas :

Peut-être cela tient à la myopie, j'ai un problème sérieux de mémorisation des visages. (...) Cette angoisse de la reconnaissance des visages est accrue dans la

¹ Parking, p. 47

² idem, p. 12

³ *Qui se déchire*, p. 18

ville, où les circonstances de la rencontre ne permettent pas de présupposer qui surgit en face de soi. (...) Et donc une hantise spécifique : si venait à nous, ici, sans qu'on s'y attende, dans ce visage qu'on ne reconnaît pas, mais dont on sait bien la légitimité à nous aborder, le proche témoin d'un moment précis de notre passé, précisément ce qu'on met dans sa poche, un chiffon par-dessus ? Un visage soudain qui serait comme le grossissement de ce qu'on tolère dans sa propre histoire, mais seulement dans la mesure où ceux qu'on a laissés sur la route ne vous font pas reproche ?²

Un parallèle se crée donc entre cette situation d'oubli collectif de la ville par rapport à son histoire, de ses habitants par rapport à leurs parcours, et enfin des gens par rapport à leurs histoires.

223. quelle place pour l'homme dans la ville ?

Enfin, la ville, dans sa nouvelle forme, induit une autre conséquence : elle modifie profondément la place qu'elle occupe dans les discours des hommes. Car, produit de la ville, l'homme doit pour se nommer prendre en compte l'espace urbain qui l'entoure, et le nommer à son tour. Ce qu'il faut savoir, c'est donc déjà comment l'homme se place dans son discours par rapport à la ville, et, ensuite, ce que ce discours révèle.

2231. l'homme est le centre de la ville

Ce que la ville a tout d'abord profondément modifié, c'est la place du locuteur dans la ville. La ville se définit par rapport à celui qui la nomme : le centre de la ville est le locuteur immédiat, celui qui en parle. Chaque nouveau discours sur la ville est donc tenu depuis un nouveau centre.

Mais quand on est là, dans ces villes, le déplacement mental est immédiat : il n'y a plus de centre que là où vous êtes, vous même. Donc un centre qui ne s'exprime que par rapport à son locuteur immédiat : est centre de la ville le lieu depuis lequel je parle. On pourrait rétorquer que la nuance est de peu : elle est

¹ idem, p. 22

² *Parking*, pp. 33-34

fondamentale, parce qu'elle inclut celui qui le nomme dans la définition même du territoire, et l'autonomie que conquiert chaque parcelle de lui-même, qui devient indépendante de toutes les autres dans les rapports qui s'y organisent d'individu à individu, parmi ceux qui dans un instant sont dans ce lieu.¹

De cette nouvelle place du locuteur par rapport au centre de la ville, on déduit aisément les conséquences : si le centre de la ville est l'endroit d'où on parle, alors il y a autant de centres que de locuteurs, et c'est avec indifférence que l'on considère autrui, qui n'est pas au centre comme on l'est. De là cette absence de liens entre les hommes dans l'espace urbain que nous évoquions plus haut.

Cette individualisation du centre de la ville oblige donc à reconsidérer la ville à partir du lieu où l'on se trouve, puisque c'est le seul endroit où l'on puisse en définir le centre, mais aussi parce qu'il n'y a pas, pour un tel objet, de locuteur indépendant de sa situation vis-à-vis de ce qu'il nomme : la ville nous a construits ; elle a forgé notre mode d'expression ; on ne saura la décrire que par notre voix individuelle, localisée dans l'espace urbain

2232. la ville, notre vérité, celle du monde

Cette parole sur la ville inclut donc nécessairement le lieu à partir duquel elle est proférée. La ville est ainsi à la fois objet du langage (on en parle), mais aussi sujet qui le forge (la ville a modifié le statut de la parole en modelant l'homme sur de nouveaux critères). Décrire la ville revient donc à se décrire soi-même, en creux.

Puisque, par la parole, l'homme et la ville entretiennent un jeu d'allers-retours entre statuts de sujet et d'objet, se nommer dans " l'implacable totalité plastique " de la ville devient un enjeu indéniable pour comprendre sa place au monde.

L'incapacité où on est de casser les murs et l'obscur
N'empêche que dedans on y voit clair
A ne plus rien avoir il n'y a même plus d'énigme à vivre
Pas assez d'énigme à ce qu'on est

¹ *Banlieue n'est plus*, p. 4

Dehors on est soi-même quand ici on rentre¹

Une fois sa place comprise (et nommée) dans la ville, on peut alors se définir – avec les conséquences auxquelles une telle définition peut contraindre. Mais se comprendre soi-même, c’est aussi rejoindre cette multitude de visages différents qu’offre l’espace urbain ; cette dénomination de ces visages, le fait de les nommer, nous en dit long sur nous-même.

On préférerait l’inventaire étage par étage de noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre, et cela multiplié par l’infini des hommes pris dans les étages de la ville, cela qui ne constitue pas fiction ni roman mais l’inventaire exact de la ville devant nous, comment le représenter ou le construire, comment imposer que nous n’ayons pas à l’inventer mais seulement à le rejoindre, que la vérité qu’on cherche pour soi-même est dans l’excès de tout ce que la ville assemble.²

La description de la ville, minutieuse, et consciente de la place que l’on y occupe, permettrait donc de rejoindre cette “ vérité que l’on cherche pour soi-même ”. Cette description, par la fait même que celui qui décrit la ville s’en considère comme le centre, est unique : elle correspond à un instant donné, un lieu défini, un locuteur spécifié. La volonté de ne pas établir de schémas globaux, mais au contraire de garder la conscience du caractère éphémère de nos perceptions et de nos vies, est une condition indispensable pour établir cette beauté d’une coïncidence (ou d’écart) entre les mots qu’on utilise et ce nouvel état des villes.

Elle dit : Et l’impuissance même d’empêcher ce qui aurait dû l’être nous amène à plus grand, notre seule fragilité perçue et savoir qu’elle est notre arme, celle qu’il est important d’amener à la surface aussi du monde agité et trouble, en détermination calme et savoir silencieux de notre passage ici éphémère.³

C’est ainsi que l’on pourra définir cette part de vérité qui nous habite, et que nous recherchons : parler de la ville, parce qu’elle nous a formés, à partir du lieu où elle nous a mis.

¹ *Bruit*, p. 44

² *Impatience*, p. 13

³ *idem*, p. 94

Et c'est parce que nous cherchons à nommer le monde de cet endroit que nous pourrions peut-être également atteindre à une description du monde qui lui correspondra : " que ce qu'on découvre ici par eux, on ne saurait le trouver ailleurs, là où le monde ne s'est pas globalement fait ville, où la ville ne s'est pas poussée à son propre excès. " ¹ Cette description de la ville par ceux qui y vivent nous apprend sur nous, sur le monde, et sur les liens nouveaux qui se tissent entre lui et nous.

23. la création de catégories esthétiques qui correspondent à la ville

On l'a vu, nommer la ville, dans son mutisme fragmentaire, dans l'oubli qu'elle semble induire, permet pourtant de mieux y comprendre la place qu'elle nous assigne : parce que l'homme, en parlant de la ville, reste en son centre. Néanmoins, parce que l'écriture et l'émission de cette parole visent à une connaissance, qu'elle soit de soi ou du monde, l'écriture permet également de baliser les chemins d'une beauté vierge, encore non explorée, et sur laquelle tout reste à dire : beauté de la collision entre une réalité moderne, complexe, et une prose neuve qui doit y coller au mieux.

231. la nécessité de nommer ce qui résiste

On l'a vu plus haut, la ville selon François Bon se construit en éclats ; elle est ce prisme aux reflets fragmentés, qui se modifient selon qui les observe. Une vision unique et figée de la ville est dès lors impossible, car la multitude des hommes qui y vivent engendre une multitude de visions différentes, et parfois contradictoires. Pourtant, c'est dans cette superposition des interprétations que peut résider une beauté ontologiquement urbaine : beauté qui, par le langage, concentrerait les dispersions de la ville en un point d'éternité incandescent.

J'ai fait une expérience, avec l'atelier d'écriture dans la prison : une chambre d'hôtel " Formule 1 ", c'est quelque chose de parfaitement défini, qu'on connaît tous par cœur, simplement, si c'est raconté par un gars qui dit " on s'est cotisés à six en mettant chacun vingt francs, le plus présentable a pris la piaule pour qu'on ait, une fois par semaine, une douche et un chauffage ", tout d'un coup le même

¹ *Banlieue n'est plus*, p. 13

vocabulaire de signes est radicalement différent. Or dans notre monde on n'a plus l'espace où cette langue peut s'en saisir.¹

La ville produit un matériau résistant sur lequel on achoppe. De cette résistance naît une nécessité à dire cela, de transformer ces expériences en gestes esthétiques. La démarche n'est pas consciente. Il y a seulement cette sensation de buter sur quelque chose, et cette urgence à en tirer un langage.

Ce que j'ai expérimenté, c'est ce sentiment très bizarre qu'un objet littéraire loin de vos préoccupations, même aux antipodes de votre souci esthétique, pouvait résister comme quelque chose qui s'impose, justement par la violence qu'il vous fait. Depuis, ma seule ligne de conduite est de respecter ce souci, dans les choix concernant l'étude, dans les livres ou dans le monde, et d'accepter, quand et si il y a eu surgissement d'écriture, cette violence à mon encontre, ou simplement cet écart. Du coup aucun de mes livres ne m'a été prévisible.²

C'est donc avant tout une notion de choc qui pousse à écrire. Un enjeu strictement personnel, intime, à venir se confronter à ces réalités qui débordent du langage : parce que certaines paroles donnent à apercevoir un monde qui dépasse le cadre des représentations que l'on s'est fixé auparavant, il devient urgent de les amplifier.

Je crois qu'on vise toujours à la plus haute simplicité pour la narration. C'est dans l'impossibilité d'y prétendre, sur un objet donné, qu'on assiste à ces levées d'architecture du récit. Mais la base reste l'étonnement, et un étonnement qui ne renvoie qu'à soi-même, ce serait mon seul lien à cette problématique de l'autobiographie : qu'est-ce qui s'est noué en moi, ou entre le monde et moi, ou dans le monde en moi, pour que ce feu rouge et ce carrefour entre une pharmacie et un garage s'imposent comme lieu contraint de l'expérience esthétique ? Et c'est dans cet étonnement qu'on trouve tout le reste, même si le saut parfois effraie.³

¹ *La littérature sans Roman*, entretien avec Jean-Claude Lebrun, 1998

² *Du paysage littéraire*, entretien avec Frédéric Châtelain, *Scherzo*, 1999

³ *Paradoxes du biographique*, entretien avec Dominique Viart, revue des Sciences Humaines, 1999

Cet étonnement premier, nécessaire au surgissement de l'écriture, permet ainsi de s'interroger sur cela qui constitue notre monde, et du plaisir esthétique que l'on retire à le voir et le décrire. Ainsi, *Paysage Fer* questionne-t-il en boucle les paysages que le train fend, la représentation que l'on en retire et l'écriture qui permet de faire surgir tout cela, tout ce non-dit. Traduire cet étonnement de vouloir nommer : " s'interroger sur cela qui survit, traces et beauté pourquoi ça vous prend, et d'autant plus que s'arrêter ou fixer est impossible " ¹. C'est cette expérience première, cet étonnement qu'il faut saisir, et écrire à partir de cela, à partir de l'achoppement entre la réalité et le langage qui la désigne. Ecrire parce qu'on sent qu'un écart existe entre cette réalité et ce langage, et que là se niche la beauté. Ainsi, l'écrivain va, dans un geste esthétique, aller voir de quoi il retourne, pour que le langage déborde des représentations préexistantes. Cette quête reste la seule fonction du littéraire.

232. quelle langue ?

2321. une langue nouvelle pour un monde neuf

Reste la question de la langue : comment traduire cet étonnement premier ? Avec quels mots, quelle grammaire, quelle syntaxe décrire ces réalités diverses et éclatées que le monde d'aujourd'hui, tellement marqué par l'espace urbain, nous propose ? Dans *Parking*, on peut lire :

Il se trouve que l'objet à décrire c'est le monde au présent. La photographie le révèle. La phrase doit procéder à un simulacre pareil.²

Mais quel simulacre ? Il y a chez François Bon une nécessité de s'expliquer de quelque chose d'obscur et d'infime, cet étonnement qui le concerne au premier chef, qui a à voir avec les expériences qu'il a traversées. Ces terrains sur lesquels on écrit sont exigus. La recherche d'une rencontre entre ces réalités du monde qui achoppent et la manière de les nommer fait nécessairement violence ; on ne sait pas où cela commence, et on est emporté par le fait littéraire.

¹ *Paysage Fer*, p. 80

² idem, p. 61

Néanmoins, des questions sur la représentation du monde, au centre de l'écriture, surgissent avant cette bascule. Il s'agit de rechercher des catégories esthétiques qui correspondent au monde où nous vivons, qui sauront trancher avec les modes de représentations littéraires préexistants : l'écrivain doit définir un nouveau langage pour décrire cette nouvelle réalité, ces blocs quasi-vierges de descriptions adéquates. D'où la grande admiration que François Bon voue à l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, et notamment à *La nuit juste avant les forêts* :

La très grande ambition de *La nuit juste avant les forêts*, avec son quai de métro la nuit, le coup pris dans la figure qui empêche tout rassemblement ordonné de la phrase, l'image disloquée et glissante, saturée, de la ville dans ses franges les plus symboliques, que ce texte écrit avant les autres n'ait été publié qu'après trois autres de leur auteur en fait le plus exemplaire de cette étroite et sauvage galerie ouverte à une prose d'aujourd'hui, le risque qu'elle doit prendre, au détriment de son propre paraître, pour s'élever à hauteur de ce qu'elle désigne, contre l'inventaire établi des formes et le statut précaire des livres.¹

2322. une langue d'images

Les mots, la littérature ancienne, conventionnelle, sont souvent dépassés par l'étrangeté de ce monde neuf ; le roman classique ne suffit dès lors plus ; la trame romanesque ne répond pas à l'éclatement du monde contemporain. Ce sera davantage, dans un premier temps, par les images que cette impossible description se résout.

On a à s'expliquer, et ce dont on s'explique est obscur et informe, opaque. Quelque chose qu'on rejoint par l'allégorie ou la métaphore, où comptent tout autant un son ou une musique, ou une peinture, ou une architecture ; on cherche dans cette obscurité. Et parfois des configurations soudaines de réel viennent y coïncider, résoudre cette figure par une image fixe, qui s'impose. (...) Ce qui est fascinant, rétrospectivement, c'est comment, à un moment donné, une figure s'impose comme étant le lieu de ce travail sur soi-même, de cette explication. Et c'est toujours une parcelle très étroite. Mais on ne la choisit pas.²

¹ idem, p. 59

² *Centre noir, langue cassée*, entretien avec Jean-Christophe Millois, *Prétexte*, 1995

Les mots se révèlent parfois impuissants à appréhender ces réalités. Une vue objective, unique, figée, n'est plus envisageable. En revanche, de ces images, on peut tirer des mots. Ainsi de la genèse du titre *Parking*, qui rassemble en lui des notions que François Bon souhaitait développer dans l'œuvre :

L'image du type de Berlin, derrière sa vitre, et celle du Breton qui ne volait plus conduire, s'étaient déjà sans doute rejointes, d'elles-mêmes, comme Rilke dit que " sur la surface d'un tableau chaque élément communique avec tous les autres ". Dès lors, le mot-titre parking commandait, et non pas le lieu qu'il représente. Je n'arrive pas, aujourd'hui encore, à en fixer un qui précise mieux, pour moi, la vision de ce qu'il y a derrière le texte, en amont de lui, ou directement représenté.

Au mieux surgissent des perceptions d'enfance (...) ¹

Ce sont ces mêmes images, signes du monde, qui hantent *Paysage Fer* : noms d'usine, canaux, villes et murs, terrains de football, qui à eux seuls ont force de métaphore, qui, dans le même temps, renvoient à une image du monde, et le citent directement. Même notion également, avec le bruit lancinant dans *Bruit*, qui agit dans la trame dramatique alors même qu'il est signe du monde alentours (signe de douleur, d'oubli, de quelque chose qui résiste et qu'on aimerait ne plus entendre).

2323. l'interstice littéraire

Ce qui compte, ainsi, c'est l'interstice qui existe entre le monde et la langue qui le désigne, entre la réalité et les images qu'on utilise pour la représenter :

Séparation de la chose et du langage qui ne vaut que le temps de l'énonciation. Je ne connais pas dans mon travail, et quelle que soit l'instance de la représentation à quoi on s'attelle, d'instance pure de réel, indépendante par exemple du statut de narration et du dispositif de forme. ²

¹ *Parking*, p. 35

² *Paradoxe du biographique*

La prose de François Bon ne valorise pas le contenu en tant que tel : celui-ci vaut moins que la manière dont il est apporté ; seul le chant compte. D'où cette défiance pour le roman omniprésente dans les textes en italiques qui sillonnent *Impatience* :

Qu'est-ce qui nous intéresserait encore du roman (ils continuent pourtant) si c'était accumulation d'histoires mièvres et artifices de sujets ou noms posés avec effet de réalité, la ville est plus forte, quelque chose de désagrégé dans ce monde, et en construire pourtant représentation : non plus roman mais le dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s'en saisir (...).¹

Au centre du travail de François Bon, on trouve donc non les mots, mais plutôt la manière dont la prose paraît, son processus de fabrication, son surgissement : comment la prose s'écarte du réel qu'elle nomme et ce qui en dépasse. Sentir ce que la prose laisse passer dans les courants souterrains qui, sous sa cuirasse, filtrent le réel, créant ainsi une beauté neuve. Il s'agit ici d'un travail sur le lien entre le langage et ce qu'il nomme : écrire avec des mots, certes, mais aussi avec ce qui les entoure ; ne pas écrire une image ou un fait, mais la conjonction de cette image et d'une phrase.

Ce n'est pas pour leur contenu ou même leur urgence que nous déterminons des images comme étant celles à nous assignées pour la représentation, mais pour cette seule convergence du symbole et d'une beauté qui n'est pas encore nommable, puisque non encore ramenée à l'univers des représentations.²

L'esthétique littéraire que propose François Bon est un geste de résistance : il s'agit en effet de résister aux images et aux signes que la ville et le monde imposent, pour dire celles qui sauront déborder le réel tel qu'il nous est présenté. Le plaisir esthétique se crée là où les mots sont dépassés par les choses qu'ils désignent, là où l'on devine quelque chose de bien plus grand et fort qu'eux qui gronde dessous. Pour devenir littérature, le langage doit être débordé par ce qu'il évoque. D'où, peut-être, cette écoute particulière de l'auteur pour le département de la Seine-Saint-Denis et ce qu'il induit, les déplacements de repère qu'il crée, et cette complexité de réalité dont il exige une description. A cette entreprise difficile, la langue doit s'atteler, parce que l'interstice qui existe entre la réalité chaotique de ce

¹ *Impatience*, p. 23

² *Parking*, p. 45

département et le langage qui le nomme laisse deviner des pans de réalité complexes. Une tel écart affine dans un geste esthétique notre compréhension du monde.

Parce que régulière est notre présence ici, et trop unique la dette qu'on a à cette plaque confuse et complexe de réalité qu'ils disent le neuf trois : c'est ici, et précisément à cause de l'obstacle, qu'on comprend peut-être un peu mieux et soi-même et le monde.

C'est ainsi qu'on désapprend les idées simples et la tâche, nécessaire en est toujours à refaire. Même si, ici dans le neuf trois, ce qui devrait changer parfois semble trop immense, et pour cela même justement.¹

¹ *Banlieues n'est plus*, p. 14

3. appréhender la diffraction du monde

L'objet à décrire, pour François Bon, c'est donc le monde au présent, avec cet outil qu'est l'écriture, dans le but de pouvoir enfin s'expliquer avec ce monde, et de créer la beauté qui pourrait lui donner un sens. Il écrit contre sa représentation insuffisante, ou parce que le monde contemporain, dans ses géométries, ses ordres symboliques, l'éclatement de la notion de sujet à quoi il contraint, l'empêche d'accéder à une représentation qui permettrait de retrouver un peu d'emprise sur ce monde-même. Car, nous l'avons vu, le monde contemporain est bouleversé par le nouvel ordre des villes : bouleversement spatial, bouleversement temporel, et, de fait, bouleversement humain. Ce nouvel état des villes – et ce qu'il induit – contraint donc la langue à se transformer afin de correspondre aux nouvelles réalités qu'elle doit saisir, et de faire entendre au mieux l'interstice qui existe entre elle et le monde.

Pour cela, il ne faut pas oublier que l' " on écrit avec de soi ", en reprenant l'expression de Roland Barthes : la réalité que l'on a à décrire a nécessairement à voir avec son expérience propre. Puisque la base de l'écriture reste l'étonnement, c'est une subjectivité qui pousse au langage, et cette subjectivité ne peut pas faire l'économie de rappeler qu'elle se construit avec ce monde. On travaille à partir de ce qu'on est, de comment la ville nous a construits. De là, cette nécessité de se rappeler là où on a été mis, avec ce qui nous a façonné, tout cela pour contempler le monde avec inquiétude : travailler sur l'étroite parcelle où l'on nous a placé et chercher les images telles qu'elles y ont été déposées.

31. contempler le monde

Comme nous le développons plus haut, l'étonnement fonde chez François Bon le projet littéraire. Mais cet étonnement sous-tend un certain regard par rapport aux choses que le monde propose : on s'étonne d'un événement lorsqu'il diffère de ce qu'il devrait être, ou lorsqu'il tranche avec le réel auquel il est censé appartenir. De cette notion d'étonnement découle tout naturellement une problématique du regard : comment la réalité doit-elle être appréhendée afin de livrer ces signes neufs, qui sauront trancher avec les représentations factices et conventionnelles de réel ?

311. regarder

Si la ville nous a effectivement forgé, comment se débarrasser des présupposés sémiologiques qu'elle nous a transmis ? Comment apprendre de nouveau cet étonnement premier, à la base de l'écriture, et que l'écriture retranscrira ensuite dans un geste esthétique ?

3111. un procédé brut

Dans *Paysage Fer*, François Bon décrit le processus d'observation du réel qu'il met en branle, en face de la vitre de son compartiment :

Ne pas noter les minutes, ne pas noter sur ce qui s'écrit : ajouter chaque semaine au détail de la rue de la gare de Révigny. Accepter que ce texte, qu'on va reprendre tout l'hiver de semaine en semaine, commence de façon arbitraire après l'arrêt d'Epernay, et qu'on y revienne selon la seule persistance rétinienne, la surcharge de ce qui s'accumule(...).

Ne pas relire, accumuler seulement ces notations d'instant, puisque le même train, de jeudi à jeudi, en permettra la répétition, que ne changeront, mais lentement, que le cycle perceptible des saisons et de la lumière.¹

Le procédé est apparemment passif, et demande de la patience : il faut seulement s'imprégner du paysage alentours, lentement, et noter les instants qui s'accumulent alors sous les yeux. Comme dans un exercice de méditation zen, où la concentration doit être entièrement captive des objets à décrire. A la différence près qu'ici les objets (des paysages) se meuvent, et qu'ils reviennent semaine après semaine, imperceptiblement modifiés par l'avancement dans l'année.

Nul besoin, en effet, de doré la réalité : le monde grouille déjà d'histoires, d'une qualité certes différente de celle des grands récits qui fondent notre rapport à la littérature, mais qui traduisent, à leur échelle, notre monde tel qu'il existe. Ces histoires sont donc évidemment hétéroclites, et c'est à la langue de les rassembler pour leur donner une cohérence – et, de là, tenter de rendre le monde compréhensible.

¹ *Paysage Fer*, pp. 11-12

Il ne faut donc pas chercher à se saisir de signes qui renvoient à des codes sémiologiques préexistants, mais accepter leur arbitraire pour construire sa propre représentation, se contraindre à gagner sur le réel par la seule répétition des paysages vus et revus :

Se forcer à écrire dans le temps même qu'on voit, et donc ne pas revenir, 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. ¹

Cette observation est donc en réalité éminemment active : elle demande un effort de rigueur dans la notation, de respect des règles premières qui ont été fixées (dont celle du refus de toute relecture) ; elle demande en outre un regard précis : c'est aux singularités qu'il faut s'attacher pour que l'écriture dompte le monde. Faire se révéler le réel suppose un acte volontaire de provocation au surgissement des signes et des paroles.

On s'attache à nouveau aux singularités, on s'en veut de n'avoir pas plus retenu. A avoir su garder ces trois pierres redressées en bout d'un champ on croyait qu'au défilement de la ville on aurait multiplié l'agencement des détails dans une image très grande et forte, qui les rassemblerait tous. Ca a manqué, c'est là pourtant encore qu'il faut fouiller.²

Ce travail n'est pas évident – ce que François Bon actionne pour la saisie des paysages, il l'utilise également pour les êtres : capter ces détails qui font que chaque vie dans l'espace urbain est unique. Mais c'est toujours l'écrivain qui reste au centre de ses perceptions, aussi précises qu'elles soient : la seule personne réelle qui devient le champ du récit, c'est soi-même, le travail qu'on fait sur soi-même.

3112. les inventaires

Il faut néanmoins laisser à ces images précises, singulières qui ont su être arrachées au réel, leur statut : ce sont des images pauvres. Le récit, dans *Paysage Fer*, varie sur un réel donné à

¹ idem, p. 50

² idem, p. 39

l'identique. Cette variation ne tient qu'au déplacement, qu'à l'approfondissement de la connivence entre le spectateur et son paysage.

Pour traduire le réel le plus justement possible, François Bon recourt à des descriptions minutieuses, à des inventaires, que l'on peut retrouver dans les didascalies d'*Impatience*, et dans la majorité du récit de *Paysage Fer*. Les points culminants de ces énumérations sont sans doute ces deux passages où François Bon cite d'abord sur toute une page les noms qu'il lit au bord des routes (" on a relevé Pouchard Tubes Pantin Les sanitaires briards Vidal et Champredonde...Les sanitaires briards encore Promocarte. ”¹), et celui de ces sept détails-images de la ville de Vitry-le-François, que nous avons déjà évoqués.

Si l'on peut supposer que la première énumération peut être objective (tout autre que l'auteur s'y étant essayé aurait vraisemblablement trouvé une liste pareille), les images fragmentées de Vitry-le-François témoignent d'une volonté de montrer la totalité d'une ville, par superposition de ses détails les plus quotidiens. Dans les descriptions que François Bon choisit de proposer, il y a une subjectivité qui agit : c'est cette image, et non telle autre, qui lui apparaît et lui parle quand il passe devant cette ville par le train.

De même, les superpositions de personnages ou d'images qu'offre *Impatience* renvoient, dans leurs précisions, à une ville polyphonique, mais complexe, d'une complexité qui ressemble à celle de notre monde.

3113. Ne pas présupposer de lisibilité

Dans le même temps, alors même que l'auteur s'attelle à décrire au plus précis un monde qui lui échappe, il ne saurait être question de présupposer une quelconque lisibilité. L'objectif est certes de saisir le monde, mais il ne se dévoile que rétrospectivement : c'est après l'écriture que l'on comprend ce qui nous a poussé à écrire. A ce sujet, l'auteur évoque *La colonie pénitentiaire* de Kafka :

Mon autre chance, ce fut *La colonie pénitentiaire* de Kafka : le narrateur arrive dans l'île où se trouve la machine, et l'officier qui la lui présente indique que des

¹ idem, p. 39-40

aiguilles entrent dans le dos du condamné pour écrire peu à peu la raison de la punition. Au tout dernier moment le condamné est retourné et la raison de son châtiment est écrite à l'envers dans on dos, il l'aperçoit dans une glace et il comprend. Voilà la condition de l'écriture : si on se fait une quelconque illusion sur l'effectivité, sur la réception, sur la lisibilité, ce n'est rien.¹

Ainsi, si les descriptions de ville ou de paysage chez Bon comprennent si souvent des usines, ce n'est pas tant, fondamentalement, par engagement social, mais plutôt parce qu'il ressent un besoin de dire ces choses-là, sans souhaiter ouvertement élucider ce besoin.

312. intensifier l'instant

Ce regard précis, cet attachement au singulier vont permettre une intensification de l'instant littéraire, dans la multitude qui est perçue, et dans la volonté d'en donner représentation en un point précis.

3121. procédé d'expansion

Le réel est multiple. Aller vers une représentation du réel, ce sera donc aller vers une profusion qui peut nous emporter, comme le réel nous emporte tant il est éclaté. Le mystère de l'écriture est ainsi de concentrer cette profusion en un point riche, en densifiant le rapport visuel qu'on a de l'instant.

Justement parce que le temps même qu'on voit cesse si vite, nous contraindre à densifier dans l'instant le rapport visuel qu'on a du réel (et déjà cesse Sarreguemines bâtiment et déjà cessent les rues vides de l'usine qu'on dit Stein-Heurtey parce qu'on nous l'a dit et qui paraît toujours abandonnée).²

Pour cela, pas d'autre alternative que de faire appel à sa propre subjectivité : l'auteur voit une part de ce réel, il la transcrit. Les voyages passent, et il continue d'affiner sa vision, jusqu'à en obtenir une très riche épure. Les descriptions de Bon concentrent donc le réel en elles ; elles renvoient à un système sémiologique nouveau, où les concordances sont

¹ *La littérature sans roman*

² *Paysage Fer*, p. 50

évidentes, mais n'ont pas encore été défrichées. L'objectif est d'être ici en présence d'un instant pur, démultiplié – comme peut l'être *La solitude dans les champs de coton*, de Koltès, ou *Bérénice* de Racine.

C'est un travail similaire qui œuvre avec les images fortes qui donnent aux écrits leur impulsion première : on a déjà évoqué ces images du Breton et du veilleur de nuit qui se rejoignent pour former *Parking* (le titre, mais aussi la trame) ; on pense également au développement littéraire d'une seule image, dans le premier roman de François Bon, *Sortie d'Usine* :

Par contre, la découverte d'une seule image, par exemple un type allongé par terre, d'autres penchés sur lui, sur un bitume mouillé, pouvait provoquer un récit de dix pages qui superposait en lui-même au moins trois grèves vécues, à des époques différentes.¹

Ainsi, ce processus d'intensification du réel et la concaténation des choses et des gens qu'engendrent les techniques d'inventaire, permettent à l'œuvre de renvoyer le réel tel qu'il se présente dans son malstrom protéiforme. Ils nous conduiraient alors à entendre le chant du monde.

3122. entendre le monde

L'écart entre cette profusion du réel que l'on devine et les représentations qu'on lui prête communément nous permettent de remettre en cause ces dernières représentations. Grâce à cette profusion que l'on saisit, grâce à cette intensification du monde que l'on s'efforce d'atteindre, l'écart qui sépare la vérité ontologique du monde et son image formatée se révèle de plus en plus abruptement. Or, c'est précisément cette vérité que l'écrivain recherche : dès lors, il faut donc continuer à chercher, dans l'inquiétude, la vérité au milieu des faux-semblants. On entend cette recherche de la vérité dans *Impatience*, dans la bouche du “ philosophe (qui surtout parle aux comptoirs) ” :

Et le possible, le cours de la vie, les circonstances, toutes choses sont obscures

¹ *Paradoxes du biographique*

Et tout savoir entre certitude et incertitude est flottant et plane,
Tout doit être ébranlé, et nous-même, ne pas exiger autre chose de nous,
Au contraire de tout apaisement, au contraire de toute assurance ¹

On recherche donc sans relâche la vérité par delà les apparences d'un monde que l'on a observé minutieusement. On a pourtant vu que cette observation méticuleuse s'imprégnait de la personnalité de l'observateur : car c'est lui qui choisit de s'attarder sur tel ou tel objet, le sentant inconsciemment plus révélateur, plus signifiant qu'un autre. Cette subjectivité de l'observation se retrouve dans la création et l'écriture en tant que telles : l'écrivain travaille sur ces voix qu'il entend, et que l'observation du monde a su créer.

L'observation du monde, première étape de travail, s'accompagne toutefois presque toujours chez François Bon d'une relecture d'œuvres clés – en l'occurrence principalement des tragiques grecs, nous y reviendrons. Car la littérature et la prose véhiculent une vision du monde déjà esthétisée ; elles participent à cette saisie du monde recherchée ; elles forment elles-aussi ces voix internes qui restent à retranscrire.

Dans les quatre mois de ce qu'on dit écriture, il y a eu deux mois de lecture et d'approche, trois semaines de premier jet, et un mois de retravail. Dans la première période, il s'agit que voix, rythme et pâte soient obscurément déterminées. Cette période est une des plus troubles du travail, mais la plus décisive. On en sort avec une architecture. Je n'ai donc pas écrit tout de suite.²

On ne sait rien du texte qui naît, mais on sait comment ça parle : il n'est pas question de parler, mais de noter en soi la voix des ombres. Car ce sont ces voix qui, issues d'une prise personnelle sur le monde (l'observation répétée, les lectures, les images qui traversent nos vies), vont être la matière première des voix que l'on entendra dans le théâtre de Bon.

Pourtant, l'expérience individuelle ne se suffit pas à elle seule ; les expériences traversées, les livres parcourus, les réalités observées nourrissent une vision du monde centrée sur une seule personne, l'auteur, puisque tous ces enrichissements ramènent invariablement à des repères fixés par lui. Or, précisément parce que le monde est multiple, il convient d'élargir ces

¹ *Impatience*, p. 29

² *Parking*, p. 48

repères, et d'en prendre en compte de nouveaux. La pratique des ateliers va permettre cela : l'écriture de ceux que la ville choisit de reléguer dans ses franges révèle d'autres repères, d'autres représentations, qui se construisent à côté de l'espace urbain.

32. la pratique des ateliers

La pratique des ateliers permet un enrichissement double : frottement avec des réalités que l'on ne soupçonne pas, mais surtout déplacement des repères que l'on s'est fixé à soi-même. *Prison*, écrit publié chez Verdier en 1997, résulte ainsi du travail entrepris à la maison d'arrêt de Gradignan, avec des jeunes détenus au cours d'un atelier d'écriture :

Dans *Prison*, d'une part il y avait à travailler sur ma réception subjective de situations excessives, d'autre part, voire surtout, travailler sur des symboliques dont il me semblait qu'elles déplaçaient nos repères habituels, et n'appartenaient pas encore au domaine constitué du récit.¹

321. être sujet du monde

Puisque parler implique de définir ce qu'on est, d'où on parle et de quelle parcelle alors, on l'a dit, toute instance du réel dépend du statut du narrateur. Dans ce contexte, le dire inclut la matière bouleversée des villes, puisque c'est cette même ville qui modèle les gens. Mais, dans la prose même, on assiste à un renversement de l'ordre : de la notion de sujet dans l'écriture, l'homme devient objet. Ses écrits ne construisent plus la réalité dans le même temps qu'ils la décrivent ; à l'inverse, c'est le réel, la masse vivante de la ville, qui forge l'écriture, dans laquelle l'homme se retrouve, perdu : le réel n'est plus constitué par la parole des hommes, mais, à l'inverse, les hommes, dans leurs paroles, se nomment tributaires du réel. On assiste donc à un redéploiement de cette notion de sujet dans l'écriture : l'homme n'a plus prise sur le réel qu'il décrit ; celui-ci à son existence propre, qui se passe de la représentation de l'auteur ; le sujet devient porté et construit par son récit, et non l'inverse.

Montaigne disait “ je suis la matière de mon livre ” et il me semble que nous sommes dans un semblable basculement. Le jour où le type en taule m'a dit

¹ *Paradoxes du biographique*

“ malgré mon abandon du côté de ma mère ” ou “ le rejet est venu très tôt pour moi ”, j’ai eu une phrase exactement symétrique de celle de Montaigne. Quelque chose se passe alors dans la langue, qui permet de nous réapproprier le monde à l’endroit où se trouve notre propre urgence.¹

322. être à côté

Ceux que la ville rejettent écrivent dans un manque de leur propre représentation, d’une emprise qu’ils pourraient avoir sur le monde. Ce déplacement de la notion de sujet trace alors de nouveaux repères.

3221. un vision autre

Ainsi, être à côté permet une vision différente de la ville :

Je ne me suffis pas, dans les signes du monde, qui se révèlent de nature différente selon la relation de sujet qu’on développe avec eux. Proust avait eu l’intuition de tout ça, mais ça prend une dimension bien plus âpre avec le bouleversement urbain : je peux décrire par cœur un parking souterrain, sur la base de mon expérience. Je n’atteindrai pas la même vision géométrique que celui qui peut en dire : au quatrième sous-sol il y a le renforcement où je dors. Le mot “ renforcement ” m’aurait été inaccessible, et encore plus inaccessible le moment où vient “ je ” dans la phrase. C’est ce qui m’a lentement poussé, depuis six ans, à aller à la rencontre de ces nominations, qui n’existent pas antérieurement à la relation qui fait qu’on les produit, textes qui évidemment supposent un auteur, mais l’auteur même n’existe pas comme tel avant le texte qui surgit de l’interrogation que je provoque par cette situation d’atelier d’écriture.²

Les personnages de François Bon ont l’intuition de ce point de vue différent auquel contraint l’ostracisme de la ville :

¹ *La littérature sans roman*

² *Du paysage littéraire*

L'ERRANTE

Cette vieille boule ronde tourne sur elle-même lancée parmi les autres là-haut
Emmène aussi ces murs gris
Peut-être que nous dans ce cube de ciment lancé dans la ville
On voit les choses de façon plus réelle¹

3222. une parole enrichie

Ainsi, le monde qu'eux disent n'est pas une conquête de la représentation depuis une position extérieure. C'est une écriture à la première personne qui se crée, avec les changements de repères et le langage neuf qu'elle induit. Ces hommes font chemin dans les lieux extrêmes de la vie, et le langage quand ils y appellent se modèle à ce rapport extrême du mental et de l'expérience. Les situations qu'ils ont traversées ont contaminé les modes d'expression qu'ils utilisent.

Les images que ces gens ont intériorisées créent donc une catégorie de langage spécifique, pour aborder une nécessité qui leur est propre : sur ces ateliers, François Bon ne travaille pas sur les conventions de l'écrit, mais dans sa radicale séparation d'avec le présent, dans ce qui manque. Bien évidemment, diriger ces ateliers permet à François Bon de faire rejaillir ces nouvelles façons de dire sur les pratiques personnelles de sa langue.

Il ne s'agit donc pas de porter au grand jour, dans une démarche directement politique, la parole qui sourd des ateliers, mais de voir comment, dans un geste esthétique, elle enrichit notre représentation du monde :

Mon travail n'est pas de les présenter, ou de porter au jour leur parole, il est d'explorer en quoi eux, et ces paroles m'agrandissent, et déplacent mes repères de signes.²

¹ *Bruit*, pp. 29-30

² *Du paysage littéraire*

323. les dettes

Les ateliers sont donc le lieu où peut prendre forme ce partage des expériences et de la langue, où l'auteur peut forer avec les participants un tunnel très étroit et très précis du littéraire. L'auteur en est conscient : il s'agit également de payer ici une dette envers ceux qui sont éloignés du fait de culture, qui ne peuvent trouver leur place dans le monde du fait de ce manque. Dette, parce que l'expérience que l'auteur retire de ces ateliers est, on l'a déjà vu, extrêmement stimulante pour ses propres pratiques littéraires.

Néanmoins, ces ateliers ne sont pas sans séquelle : certains événements que l'on y croise dérangent, et poussent à la création d'écrits qui sauront dire cette chose obscure avec laquelle on se trouve mal à l'aise. Ainsi de la genèse de *Prison*, où François Bon a fait travailler en maison d'arrêt un détenu, qui, dehors, est tué ; l'assassin est écroué et participe alors aux ateliers d'écriture que Bon anime.

La prison, par exemple, je n'avais pas du tout l'intention de faire un livre sur cette expérience. Je considérais qu'en tant qu'être pensant ça m'apportait suffisamment. Par le questionnement, par le corps, par ce dont on se dépouille quand on entre en prison. Plus aucun signe ne compte que ceux qu'on porte sur la peau nue. C'était déjà assez dérangeant comme ça. Et puis d'un coup il y a eu cette histoire, un type que je fais travailler, qui sort et se fait tuer et je me retrouve avec un autre. Et dans ces expériences-là on ne peut pas éviter l'intimité. Dès lors qu'on se projette avec la tête dans les mots d'un autre, on est en relation de parfaite intimité avec lui. Et je ne pouvais plus voir cette intimité, parce que les relations avec la victime étaient aussi intériorisées. Je ne savais plus du tout où j'étais. Il n'y avait plus qu'écrire, dresser le portrait, dire à quoi il ressemblait, comment étaient ses lunettes, son pantalon, ce qu'il y avait comme os là, et à ce moment-là écrire venait. Et donc j'acceptais. Et encore une fois s'est produit quelque chose qui pour moi tient du miracle.¹

Bruit découle aussi d'une telle situation, d'un malaise similaire :

¹ *La littérature sans roman*

Cet hiver encore, et je n'en suis pas dégagé, en travaillant à Nancy avec ceux qui vivent dans la rue ou dans les squats. Quatre fois on a croisé la mort, sordide, injuste. Patrick, trente-six ans, Cécile, vingt-neuf ans, Djamel, trente-deux ans, et P'tit Louis, soixante-trois ans, mais un nom venu tout droit de Balzac : Louis Lambert. Ne plus pouvoir écrire, parce que les mots ne peuvent s'éprouver réellement qu'à cette aune. Quand on retrouve les mots, c'est encore eux, les morts, qui sont devant et attendent. Comment être à la hauteur ? Parfois un mot très simple.¹

Ici, on accoste une autre fonction du langage, primordiale elle aussi : dire les mots pour s'en déperdre, incarner pour se débarrasser des figures qui nous hantent, parler pour réduire au silence ces morts autour de nous. On revient à cette figure que nous développons plus haut : la confrontation avec ce que l'on aurait peut-être souhaité ne pas voir, confrontation qui pourtant est aussi signe de la complexité du monde. Et dire cela, cette complexité dans ce réel qui s'impose, permet d'aller très loin : comme si cette sensation d'être hanté par des paroles permettait de diffuser cette histoire d'un détenu mort, en se laissant emporter par la certitude que les textes de ce détenu, et les circonstances de son écriture, concerneraient bien plus que l'organisateur de l'atelier. Car sous ce surgissement d'écriture, que l'on accompagne parce que le réel est trop inconfortable, il y a la ville, le monde, le réel. On peut alors retranscrire tout cela. Cette retranscription n'est pas frontale : elle s'opère en creux, par dessous.

33. Dessous / Dessus

Les figures du dessous sont nombreuses dans *Parking*, *Impatience*, et *Bruit*. On verra néanmoins que ces sous-sols décrits renvoient à une forme souterraine ; que les caves que Bon nous donne à entendre amènent à des tunnels sous la prose, à des éclats de langue qui se réunissent pour former une œuvre littéraire : fondations invisibles de l'écriture qui sont elles-mêmes la représentation du réel, et sur lesquelles l'auteur dépose l'écriture théâtrale.

¹ *Du paysage littéraire*

331. prégnance du sous-sol

Sous la ville se terrent les autres villes que l'on ne voit pas, lieux d'actions qu'il faut chercher à écouter si l'on veut les entendre. Ce sont ces lieux que *Impatience* rappelle dans son "chant deux de l'impatience souterraine" :

Et sous la ville sont les autres villes, l'histoire piétinée des hommes et des femmes d'avant et les maisons d'aujourd'hui ont repoussé sur leurs caves et la chair d'aujourd'hui dressée sur les os dans la terre¹

Ce lieu sous la terre n'est pas seulement rappelé par les voix du texte ; il abrite le décor des pièces. Dès la première page, sans didascalies, le lecteur sait que *Parking* prend place dans un lieu idoïne ("Etages noirs de ciment, dans ton parking c'est la ville orgueilleuse qui résonne. Me voilà devant toi"²). De même pour *Bruit*, qui situe son action dans un squat aux franges de la ville.

Enfin, cette idée de sous-sol est directement citée dans la pratique de représentation – *Impatience* débute par la description des modalités selon lesquelles les spectateurs pourront pénétrer dans la salle :

Dispositif noir. Comme un tambour, et dedans les gens sont entrés.

(...) De l'endroit où on a quitté l'escalier pour entrer dans la salle où attendre s'amorçaient d'autres marches vers plus bas, où on n'est pas allé.

(...) La salle maintenant est accessible. Dessous la ville n'est pas un lieu spécifique de la ville. On y accède par des rampes où on s'engage directement avec le véhicule. Ou par ascenseur débouchant dans une galerie commerciale, un couloir en pente greffé sur un autre passage carrelé.³

Cette multiplication des références au sous-sol correspondent à l'impulsion première de décrire un monde par ses dessous. Dans ces sous-sols si importants, François Bon va

¹ *Impatience*, p. 36

² *Parking*, p. 9

³ *Impatience*, p. 7

développer des prosopopées : les morts se mettent à parler ; un dessous réel (les parkings, les sous-sols) appelle au langage un dessous symbolique (les défunts, les absents).

Ainsi, dans la version pour trois acteurs de *Parking*, Gilles apparaît, et parle ; la morte prend part au discours. De même, la vieille femme invoque les gens que le gardien de parking a déjà croisé pour les lui remettre sous les yeux :

Imagine donc maintenant
Comme on découperait à la meule ce béton des sous-sols, une porte dans ce ciment ouverte,
Et surgiraient soudain tous ceux-là qu'à un moment de ta vie tu as connus et croisés, à qui tu as parlé,
La foule que pour chacun cela fait, regarde,
(...) je suis cette foule et son invective,
Ceux qui te virent donnant la main à Gilles,
Ceux qui virent naître ses enfants,
Ceux qui s'étonnaient de ton silence,
Ceux qui disaient de toi : l'homme terne (...). Ouvre-leur la porte, vois, ils marchent sur toi, foule qu'en chacun de nous on traîne et que rencontrer effraie
Mais ils sont dans mon sac¹

Ainsi, aussi, de *Bruit*, où les quatre personnages sont déjà morts. Ainsi, enfin, d'*Impatience*, où le narrateur fait naître par son discours les choses que le spectateur ne pourrait voir dans sa propre vie.

Le sous-sol en tant que localisation spatiale du théâtre de François Bon fait donc naître les figures qui, symboliquement, s'y trouvent : défunts, absents, gens considérés comme trop petits pour qu'on les remarque. Mais cette notion de souterrain n'est pas seulement un procédé qui vise à créer de nouvelles figures dramatiques afin de les confronter au réel. Elle est aussi interrogation sur ce qui se trame sous la prose. Cette interrogation doit donc faire partie intégrante de l'œuvre.

¹ *Parking*, p. 16

332. les cheminements souterrains

Le théâtre de François Bon contient donc ces cheminements souterrains qui l'animent. Ces mouvements sous le texte se caractérisent par des éclats : éclats de la charpente qui soutient l'œuvre, éclats des mots qui la construisent.

3321. les éclats

La prose de François Bon est dans sa structure même complètement éclatée.

Paysage Fer présente en effet un aller retour entre le panorama décrit par couches successives (et sans autre ordonnancement apparent que leur réception subjective par l'auteur) et les réflexions esthétiques qui naissent des ces descriptions : double mouvement donc, d'un paysage à lui-même, mais également d'un paysage aux modalités de sa représentation.

L'éclatement de la structure est encore plus particulièrement visible dans *Impatience* : comme on le décrivait plus haut, la pièce se construit avant tout sur un principe de profération, et d'accumulation de formes très différentes (dialogues avec ou sans énonciateurs, monologues, chants, plaintes, discours directs et indirects, apartés littéraires, inventaires d'objets et de lieux), avec ce point commun qu'est le poids de la ville.

On rejoint cette notion que développe Koltès d'une " descente dans des éclats qu'on laissera sans qu'ils se rejoignent " ; Bon commente ainsi cette phrase de *Prologue* : " A l'heure de la musique, des beuveries et des bagarres, s'élève un murmure mystérieux fait de messages urgents et de mots nécessaires " ¹ :

Ne pas parler directement du sens et de ce que disent les livres, plutôt de comment ils se forment et comment ils présentent forme. Descendre dans des éclats qu'on laissera sans qu'ils se rejoignent, pour comprendre de plus près cette obscurité qui nous est nécessaire : uniquement la langue et comment elle s'agence et ce qu'elle déplace, tâchant de préserver aussi ce qui en elle *murmure*, eu nom de ce qui est *urgent, nécessaire*.²

¹ *Prologue et autres textes*, Bernard-Marie Koltès, Editions de Minuit, 1991, p. 109

² *Pour Koltès*, François Bon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 8

On le répète : la langue reste plus importante que la trame ; son organisation est elle-même signifiante. Ces éclats de la structure contribuent à sonner la polyphonie du monde. Ils accompagnent néanmoins une langue elle-même heurtée.

Ce qui reste sur le papier, c'est des éclats rétifs de langue, des objets opaques, des boucles de son indémêlables. Mais on sait que ces éclats sont notre matière et qu'il n'y a pas à en sortir. C'est pire que ça : on voudrait tenir ça à l'écart de soi-même, et pourtant c'est là-dessus que matin après matin on revient, et qui finit par vous laisser face à un objet fini. (...) C'est effectivement, souvent, une matière qui se révèle par blocs et par éclats, et sur laquelle le retravail est limité. Mais le travail qu'on fait pour la recevoir est très lent et très exigeant.¹

La langue est heurtée parce que c'est là la seule façon de dire le monde autour, la manière de le renvoyer le mieux vers la ville. Ce que François Bon souhaite, c'est que " le fait que les mots soient adressés et lancés soit rongé du dedans " ² ; pas d'autre moyen de traduire notre monde. C'est pour cela que c'est du théâtre : les mots proférés ne sont pas dans leur ordre, parce qu'ils détruisent ainsi toute hypothèse de fiction ressemblante, " réaliste ", et obligent ainsi à une lecture qui se trouverait au-delà d'une similitude primaire d'avec le réel ; et c'est dans cet au-delà que se trouve peut-être la vérité, dans ce paradoxe de dire des choses auxquelles personne ne prête plus attention dans une langue qui n'est pas celle que l'on prête habituellement à la description de ces choses.

Ces éclats de la structure contribuent également, dans leur ordonnancement chaotique, à redéfinir cette notion du sujet littéraire – et ce principalement dans *Impatience*. Parce que François Bon utilise parfois la citation directe, parfois le truchement d'un narrateur, parce que, aussi, l'énonciateur apparaît mu par les choses qu'il décrit – de la même manière que les monologues de la tragédie antique – , parce que, enfin, la parole se porte à partir d'endroits et d'énonciateurs multiples, indépendants les uns aux autres, le sujet choit de son piédestal : lui aussi éclaté, il se trouve pris dans les rets du monde. Dans cet éclatement du sujet, l'écriture d'aujourd'hui peut enfin commencer à ressembler au monde qu'elle dit.

¹ *Centre noir, langue cassée*

² *Impatience*, p. 9

3322. lier les éclats

Ces éclats de la langue permettent d'écrire avec les mots, avec leur signification, mais aussi avec tout ce qui les entoure, tous les à-côtés que le lecteur ou le spectateur leur adjoint. Dans cette distance qui sépare chacune de ces plaques de mots des autres, l'œuvre se crée. Et elle ne désigne plus seulement les rapports entre les êtres et les choses, mais leur tectonique même : comment ces rapports entre les mot et les hommes, les hommes et les choses, les choses et les mots, comment ces rapports triangulaires se créent, se tordent et se transforment.

C'est donc ce cheminement souterrain et silencieux, qui est le plus important à saisir. D'où cette importance aux signes qui lient le texte :

L'idée de document est une fausse piste : c'est comment un teste 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. Une grande part de ma réflexion, c'est plutôt la grammaire : gagner peu à peu dans l'impression que c'est la grammaire qui est l'activité propre du texte, qu'il parle par ses forces internes. L'idée même de document gomme le saut du réel à sa représentation, l'écart précisément qu'investit l'écriture en maintenant de chaque côté les frontières, en désignant ce qui la déborde symétriquement aux deux bouts de la chaîne, et donc nous-mêmes construits par ce dehors, ce que nous cherchons de nous-mêmes en recourant à ce dehors extrême.¹

La grammaire, en tant qu'instrument de jonction entre les mots et créatrice de structure et de scansion devient le moteur de la prose de François Bon, cet outil qui permet au mieux d'appréhender ce réel tant recherché.

3323. les pulsations des liens

La grammaire, en tant qu'enjeu majeur de la prose, va donc être particulièrement travaillée. Tout d'abord, au niveau de la syntaxe des phrases : celles-ci perdent toute rythmique naturelle, pour construire leur rythme propre, un peu comme ces musiques contemporaines

¹ *Du paysage littéraire*

dont la rugosité de la première écoute se mue avec le temps en une harmonie vierge et lumineuse. Les phrases (notamment celles d'*Impatience*, de *Paysage Fer* et de *Parking*), sont donc parfois très longues, parfois très courtes. L'ordonnement sujet / verbe s'inverse. Phrases nominatives, souvent aussi, sans verbes, réduisant la réalité à un instant figé sans action.

La ponctuation se démarque également de la prose conventionnelle : usages récurrents des deux-points et des virgules, pour astreindre le texte à un nouveau rythme. Usage récurrent, également, des parenthèses, pour modifier les niveaux du texte, pour accéder à une profondeur du spectre littéraire, augmenté de quelques strates supplémentaires. Disparition des points quand la phrase parfois se termine, comme si ce que nous pensions comprendre était démenti par la ponctuation même. Disparition totale, quelque fois, de la ponctuation, le texte comme une arène où s'affrontent syllabes et assonances.

Ce travail sur la ponctuation se renforce par un jeu sur la trame du texte elle-même : *Impatience* compte six longs passages en italique, digressions plus étoffées à celles que peuvent offrir les parenthèses, nouveaux plans de littérature qui s'ouvrent alors. Également, les passages à la ligne ne s'ouvrent pas à une explication globale ; ils mettent en revanche en exergue des mots, et hachent le texte pour en faire ressortir le rythme compulsif.

La grammaire, la ponctuation, la présentation sont autant d'instruments qui permettent une amplification non naturaliste du rythme des œuvres : percussions littéraires aux scansionnements nombreuses et imprévisibles, ils recrachent le chaos du monde dans le chant qui le décrit.

333. A la surface

Ces courants souterrains, liés (ou déliés) par la syntaxe, ne sont évidemment pas sans incidence sur la surface du texte, creusant des brèches dans lesquelles il faudra construire. Les effets de ces éclats dans l'écriture et la réception du texte sont donc multiples.

3331. la réflexion en miroir de l'écrit

Ce qui est d'abord certain, c'est que la beauté de la prose se fonde en partie désormais sur son propre surgissement, sur ces courants souterrains qui relient les mots, les éclats de

phrases. De là, autant pousser cette logique jusqu'à son terme : la prose doit se réfléchir elle-même dans son propre espace de jeu. On indique ainsi par là clairement que ce qui est donné à lire (ou à jouer) est une convention de fiction, et ne renvoie pas de matière primaire à une réalité : la prose de François Bon propose directement au lecteur une réflexion sur ses propres conditions d'émergence, tranchant ainsi dans le récit, mettant à distance tout attachement outrancier à la matière décrite, attachement qui gommerait l'écart entre cette matière et le réel.

François Bon le rappelle : cette incursion des questionnements esthétiques directement exposés dans la littérature se trouve déjà là chez Proust, dans *La Prisonnière*, où l'auteur de *la Recherche* disserte sur Dostoïevski :

Chez Dostoïevski je trouve des puits excessivement profonds, mais sur quelques points isolés de l'âme humaine. Mais c'est un grand créateur. D'abord le monde qu'il peint a vraiment l'air d'avoir été créé pour lui. Tous ces bouffons qui reviennent sans cesse, tous ces Lebedev, Karamazov, Ivolguine, Segrev, cet incroyable cortège, c'est une humanité plus fantastique que celle qui peuple la *Ronde de nuit* de Rembrandt. Et peut-être pourtant n'est-elle fantastique que de la même manière, par l'éclairage et le costume, et est-elle au fond courante. En tout cas elle est à la fois pleine de vérités, profonde et unique, n'appartenant qu'à Dostoïevski.¹

La fiction peut donc s'auto-réfléchir, et cela lui donne une beauté encore plus grande, puisqu'elle pose frontalement les questions de représentation du monde, redoublant ainsi, mais sur un autre mode, les courants souterrains qui interrogent le monde en reliant les éclats littéraires que l'auteur dresse. Ainsi, dans *Impatience*, peut-on lire en italique les réflexions de François Bon sur le statut du roman, et sur celui, en creux, de la parole dans un monde sur lequel elle glisse trop souvent :

Non, plus de roman jamais, mais cueillir à la croûte dure ces éclats qui débordent et résistent, non, plus d'histoire que ces bribes d'eux-mêmes portent et comme avec douleur remuent sans s'en débarrasser jamais, plus de tableau qui unifie et assemble, mais dans le dispositif noir laisser résonner les linéaments

¹ *La Prisonnière*, Marcel Proust, Folio, pp. 365-366

dispersés d'images et de sons, le grossissement des visages abîmés et tout ce sur quoi on achoppe soi-même pour dire¹

Aux représentations diverses du réel correspond donc un théâtre qui, pour le décrire, se présente en éclats (de structure, de dramaturgie, de mots) ; et ces éclats se poursuivent à la surface, par ces interrogations littéraires qui trouent la déflagration des voix.

3332. poésie de l'ambiguïté

Cette interrogation directe sur les conditions d'émergence d'un réel casserait donc tout attachement trop naïf à une trame – s'il existait une telle trame, et qu'elle se donnait pour fixée de manière solide. Or, ce n'est pas le cas : le théâtre de Bon se caractérise également par son ambiguïté intrinsèque.

Parking se fonde sur une superposition de trois hypothèses sur le statut de la vieille femme :

A aucun moment il ne serait possible de savoir si une vieille femme (hypothèse un) apostrophait simplement et violemment un homme lié à elle par le sang, qu'elle venait de retrouver, ou si l'homme lui-même (hypothèse deux), à force d'isolement solitaire, de répétition des nuits et du temps vide, imaginait qu'on l'interpelle depuis un passé qui le hante, parce qu'il n'en est pas fier. Ou encore (hypothèse trois), si une vieille femme discourait réellement, mais depuis sa propre dérive, séparée du monde des hommes, et qu'un gardien anonyme supportait sans en être autrement concerné, et que la vieille folle, dont il a pitié, aurait moins froid ici en bas que dehors dans la rue. Les trois hypothèses devaient se juxtaposer, et chacune, prise isolément, s'imposer comme vérifiable.²

De même, dans *Impatience*, les scènes dialoguées ne peuvent pas laisser présager de ce qui s'est passé auparavant : dans le dialogue entre Elle et Lui (p. 53 à 59), les deux se parlent-ils ? Racontent-ils une histoire qu'ils ont eu en commun ? Les répliques se disent-elles dans le même espace spatial mais dans un temps différent ? L'inverse ? De ces ambiguïtés naît une

¹ *Impatience*, p. 67

² *Parking*, p. 48

poésie : c'est au lecteur de créer ses propres interprétations, de renvoyer ces images à son expérience subjective de cet environnement commun qu'est la ville.

3333. Jeu pur de forces tendues

Cette réflexion de l'œuvre sur elle-même, les ambiguïtés des trames permettent dès lors de s'éloigner de schémas dramatiques individuels, psychologiques, pour permettre une plus grande âpreté dans le jeu d'opposition des forces.

C'est, dans *Parking*, un rapport épuré entre la fixité et le mouvement qui s'installe : la femme qui avance dans son discours tout en ressassant cette histoire unique, l'homme enfermé dans sa cabine qui rêve de conduire mais qui ne veut plus, et qui voit donc, devant lui, partir les véhicules, la vie de Gilles cloisonnée entre quatre murs alors que son compagnon va et vient.

Un rapport de l'art contre la vie dans le réel qui sourd dans *Qui se déchire* : le comédien qui se confronte à sa femme ancienne actrice, sa maîtresse ancienne élève, un employé commercial ancien camarade d'école ; savoir jusqu'où la beauté que contient une œuvre (en l'occurrence le *discours de Stockholm* de Saint-John Perse) peut protéger des coups de butoir du quotidien.

Mais c'est fondamentalement, et dans toutes les œuvres, une confrontation entre l'homme et la ville ; jeu de forces sonores, combat presque épique : c'est avant tout de cela dont il est question, ce combat que ces éclats de langue dressent à notre connaissance, et qui sauront peut-être nous aider à mieux comprendre le monde.

La tension que ces bribes de réel éclatées (et leurs conséquences sur le texte) engendrent doit désormais être renvoyée sur la ville, paradigme de ce réel :

Viennent les mots. Les mots sont arrachés à la masse vivante de la ville, mais ils en ont été séparés. Au début les mots ne sont pas adressés : isolés ou séparés de la ville, ils résonnent là, en font ce volume vide qui ne se résignerait pas à être

complètement séparé ou isolé de la masse humaine tout autour, qu'on nomme ville.¹

Il y a donc nécessité d'une profération. D'où le besoin de théâtre, cette urgence à entendre des voix dans un dispositif noir.

34. théâtre neuf

Néanmoins, l'écriture théâtrale renvoie à des canons précis. Or, on imagine aisément qu'avec ces éclats écumant les lits souterrains de l'œuvre, et qui se traduisent par une fragmentation de la structure même, le théâtre de François Bon interroge certains fondements dramaturgiques – les notions d'unité, en premier plan – mais, dans le même temps, qu'il va interioriser certaines règles du théâtre. On doit donc en premier lieu s'interroger sur ce qui chez François Bon fonde ontologiquement le théâtre, et répond à ces fragments souterrains qui sont la marque de son écriture.

341. dramaturgies

3411. contraintes du genre

A propos du théâtre, François Bon cite Koltès :

Pour revenir à l'écriture théâtrale d'une manière générale, je dirais qu'il faut aller à l'essentiel très vite, en deux heures, et d'une façon qui soit compréhensible. Le romancier également traite de vie et de mort, mais il peut davantage affiner les choses. Faulkner, par exemple, n'hésite pas à être obscur durant des chapitres et des chapitres, et, dès le moment où on se comprend, tout s'éclaire : c'est cela qui est prodigieux. Au théâtre, on ne peut user de ces façons. Mes personnages n'en sont pas moins passionnés ; ils ont envie de vivre et sont empêchés ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs... On est confronté à des obstacles – c'est cela que raconte le théâtre.²

¹ *Impatience*, p. 9

² *Une part de ma vie*, Bernard-Marie Koltès, Minit, 1999, pp. 134-135

Le théâtre permet donc une concentration d'oppositions de forces : contrairement au roman qui peut prendre le temps de développer et d'affiner son champ de bataille, le théâtre doit matérialiser directement l'arène aux yeux des spectateurs. Cette caractéristique de l'écriture théâtrale s'accorde avec l'écriture de Bon, qui, comme nous l'avons vu, dépasse la représentation de conflits individuels pour atteindre une sorte de lutte métaphysique entre l'homme et sa condition.

En outre, cette compression qu'induit l'écriture théâtrale n'est pas exhibée : les conflits sont souterrains (comme chez Koltès pour *Quai Ouest* ou *Dans la solitude des champs de coton*). Rien n'est directement dit : on ne sait pas ce que les personnages de *Quai Ouest* recherchent, pas plus que le dealer et le client de *Solitude*. Tout s'écoule en dessous. Description en creux de son écriture, François Bon cite à nouveau Koltès, dans *Pour Koltès*, et commente la citation :

Plus ça va, plus j'ai envie d'écrire des pièces dont la forme soit de plus en plus rigoureuse, précise... J'ai le sentiment qu'écrire pour le théâtre, fabriquer du langage, c'est un travail manuel, un métier où la matière est la plus forte, où la matière ne se plie pas à ce que l'on veut lorsqu'on devine de quoi elle est faite, comment elle exige d'être maniée.¹

Comme des plongées étroites et successives, chaque fois parcellaires et ne désignant, de façon artificielle, qu'un fonctionnement monodique séparé de la prose, quand tous ces fonctionnements séparés agissent évidemment ensemble en chaque point de la surface de l'œuvre. Plutôt une constellation sur fond occulté, dont on voudrait que lentement les éclats agissent les uns avec les autres, pour désigner avec plus de précision la lumière propre d'une gestation, d'un mouvement.²

On retrouve ainsi dans l'essence du théâtre ces éclats dont nous mentionnons le caractère primordial dans l'œuvre de Bon : c'est avec ce qu'il y a dessous que se crée l'œuvre, parce que c'est au lecteur (ou au spectateur) de relier ces éclats entre eux pour mettre en lumière ce " mouvement " .

¹ idem, p. 10

² *Pour Koltès*, pp. 9-10

Car si l'écriture théâtrale permet à ces éclats souterrains de se développer à la surface, à tout ce non-dit d'être le support premier de la pièce, c'est aussi parce que le genre est éminemment suggestif. Au théâtre, la réalité se construit par le fait même qu'elle est nommée par les personnages ; hors les didascalies, pas d'intervenant extérieur pour décrire ce qui se passe ; tout se construit par la parole habitée et subjective des protagonistes :

Le théâtre a cette magie hors de la littérature que ce qu'il nomme et qu'on ne voit pas prend statut de réalité par le fait même qu'on le nomme (au-delà de la scène) ; mais ce dispositif encore doit être porté à ses limites pour être à l'instant même crédible et que ça fonctionne, limites qui sont la capacité à jouer d'une superposition de ce qu'on dit, qui désigne le présent immédiat de l'espace, avec ce que par la langue seule on nomme, réalité du dehors supposé. Encore faut-il qu'un corps avec une bouche soit là qui prononce, et c'est parce que le corps lui-même sera exposé dans ce que la bouche énonce que la limite deviendra matérielle et donc suggestive.¹

Cette suggestivité du théâtre nécessite donc néanmoins un corps, une voix, une bouche pour émettre ces paroles qui, peut-être, sauront dire cette vérité sur le monde que nous recherchons. On en vient donc à cette nécessité de profération, de renvoyer les mots sur la ville.

3412. le théâtre antique et le monologue

Cette notion de profération de la parole, elle se retrouve évidemment en premier lieu chez les tragiques grecs, où le monologue prend une place toute particulière : plainte, invective, son intensité rebondit et éclate sur la cité entière pour s'y diffuser.

La rencontre avec la tragédie grecque a pour moi été tardive, mais décisive, dans cette période même où je basculais déjà vers mon premier livre. L'immobilité de Prométhée dans Eschyle. L'autonomie de la voix, projetée par le masque. Le rituel de représentation, et surtout cette transgression de notre usage banal et redondant du roman : l'histoire on la connaît, c'est le chant qui est l'enjeu, et la

¹ idem, pp. 14-15

matière aussi bien. La possibilité de chanter, d'assumer vocation poétique. (...) Je crois aussi que c'est Faulkner qui a incarné ce choc au présent, et que pour comprendre Faulkner il me fallait ce retour en amont par la vieille forme tragique.¹

Le rapport à la tragédie est donc fondateur pour Bon : il lui emprunte cette autonomie de la voix, ce fait qu'elle puisse se débarrasser des contingences d'une histoire pour clamer sa subjectivité, et donc, en creux, dire le monde.

Pour *Parking*, où il est avant tout question d'une invective, d'un reproche adressé, François Bon a emprunté beaucoup à Eschyle. Des bribes de phrases antiques, parfois remodelées, nourrissent le monologue contemporain : " On ne sait rien du texte à naître, mais de lui on sait comment ça parle. " ². A partir de ces phrases, en reprenant leur brutalité frontale, on arrive à renvoyer ces mots de notre réel sur la ville. Parce qu'il devient uniquement question ici d'un chant qui ne présente aucun suspens (on sait ce qui va être dit), le langage gagne cette force supplémentaire qui réside dans le refus de former une histoire. Le chant ne vaut plus que par lui-même, et remplace l'histoire racontée comme enjeu de l'œuvre.

Le monologue, à travers les invectives, les chants et les reproches, va donc devenir le vecteur principal de l'enjeu de l'œuvre.

Ainsi, dans *Parking*, long monologue qui ne renvoie pourtant pas à une intériorité, mais à un bouleversement de la ville qui entoure le lieu de l'énonciation (un parking souterrain, en l'occurrence).

De la même manière, *Impatience* propose des chants, des invectives, des fables. Le dialogue est quasiment absent de la pièce. Les personnages redessinent la ville à mesure qu'ils la nomment.

Bruit se clôt sur les quatre monologues des quatre personnages (Bruit 9, Bruit 10, Bruit 11 et Bruit 12) ; on entend alors quatre prosopopées de morts qui reviennent à la parole pour énoncer ce qu'ils ont vécu, et, là-aussi, cette énonciation recrée leur réel, et leur rapport à la ville.

¹ *Du paysage littéraire*

² *Parking*, p. 51

Enfin, *Qui se déchire* s'ouvre et se ferme sur un monologue de Simonin, les deux extrémités de la boucle se rejoignent sur le mot “ fierté ”, première parole du discours de Stockholm de Saint-John Perse.

Le monologue permet une création subjective du monde par la langue qui le manie : l'énonciateur est le jouet de forces obscures qui l'animent ; il parle dans ces forces. Il ne dit pas d'intériorité, mais ramène l'individu à une surface où tout s'inscrit dans un monde qui lui dicte sa totalité d'être.

Et la grande étrangeté pour nous de la tragédie grecque, de nous imposer une vision de l'homme sur lui-même qui n'est pas encore, et de bien loin, celle de la philosophie du sujet.¹

Le monologue permet donc ce double défi de faire surgir le monde à partir de là où il est ressenti, et, dans le même temps, de respecter ces éclats et cette vision fragmentée du réel tel que nous l'appréhendons. Comme si jouets du monde, il nous fallait créer les figures qui, par le monologue, allaient renvoyer à ce même monde les insuffisances qu'il induit en nous ; et que, par ce renvoi, nous accéderions à une connaissance plus pertinente de notre place :

Quelque chose surgirait du sol, prendrait forme de personnage et accéderait à la possibilité de dire. Ce dire inclurait notre rapport à la ville, à la crasse des samedis soirs, et à la fin des dérives, quand il faut rentrer et qu'on ne sait pas comment faire. Il inclurait la matière bouleversée de la ville : la géométrie des piliers, les caves de ciment et les rampes d'accès, tout cela trop grand pour l'homme quand les voitures l'ont vidé, puis les caisses jaunes à l'entrée, le puits sale d'ascenseur, les coins à pisse et comment les emballages jetés rappellent les rues piétonnes au-dessus. Cela inclurait surtout une diction, l'être sous les mots et constitués par eux, tel qu'il avance aujourd'hui dans le monde : une part collective dans le remuement anonyme qui interfère de façon majeure avec le destin individuel.²

¹ idem, p. 54

² idem, pp. 64-65

3413. la contrainte du renouvellement

C'est sans doute à travers le monologue, à travers cette diction du réel par ceux-là même sur qui il agit, que l'on saura répondre aux exigences d'une nouvelle prose que demande ce nouveau monde, que l'on saura s'expliquer avec ce qui, dans nos villes, n'a pas encore trouvé de représentation adéquate. Ainsi que l'on obtient une prose renouvelée.

Dans cette optique, François Bon cite à nouveau Koltès, et *La nuit juste avant les forêts* :

La très grande ambition de *La nuit juste avant les forêts*, avec son quai de métro la nuit, le coup pris dans la figure qui empêche tout rassemblement ordonné de la phrase, l'image disloquée et glissante, saturée de la ville dans ses franges les plus symboliques, que ce texte écrit avant les autres n'ait été publié qu'après trois autres de leur auteur en fait le plus exemplaire de cette étroite et sauvage galerie ouverte à une prose d'aujourd'hui, le risque qu'elle doit rendre, au détriment de son propre paraître, pour s'élever à hauteur de ce qu'elle désigne, contre l'inventaire établi des formes et le statut précaire des livres.¹

Cette nouvelle prose se révèle ouvertement dans *Impatience* et *Parking*, ainsi que dans ce texte court, encore inédit - mais disponible sur le site www.remue.net -, intitulé *Souci* : texte long de quatre pages où le réel se dit à partir d'un choc jamais clairement spécifié (comme chez Faulkner), les conséquences s'écrivant avant la cause, le choc altérant le statut même de la parole.

Cette mise en avant de la parole subjective dans le théâtre s'accompagne chez Bon d'une réflexion sur sa présentation physique, et sur les modalités de son surgissement sur scène : de quel corps la parole jaillit-elle ? Dans quelle scène ? Sur quels bruits ?

¹ idem, p. 59

342. les dispositifs scéniques dans la ville

En tant que dispositif scénique premier, il y a évidemment la scène. *Impatience* va développer une réflexion sur ce lieu d'écoute de paroles nouvelles.

La description du lieu de la profération est nécessaire, peut-être autant que le texte lui-même. Ainsi, *Impatience* s'ouvre sur une description de l'espace scénique. C'est très court, seulement deux mots : " Dispositif noir " ¹. Et ça continue par une petite précision : " Comme un tambour, et dedans des gens sont entrés " ². Dans le théâtre, il fait donc noir comme dans un tambour : rien ne préexiste à la représentation, l'espace est vide de mots ; tout va naître de la présence des acteurs et des mots qui vont en jaillir.

François Bon précise : " De l'endroit où on a quitté l'escalier pour entrer dans la salle où attendre s'amorçaient d'autres marches vers plus bas, où on n'est pas allé. " ³ Le spectateur a eu le choix, il aurait pu descendre encore plus bas. Ici, dans la salle de théâtre, il est suffisamment sous la ville pour pouvoir l'écouter : on entend ces voix parce qu'on a pris la décision de les entendre, et de se rendre à ce lieu nécessaire à leur émergence – *id est* dans les caves.

Le dispositif noir, derrière la porte métallique au signal orange, est un volume enterré, avec des rangées de fauteuil, et, devant, un plateau nu. Le plateau nu est peint en noir. Il n'y a pas de rideau, pas d'appareil. Au plafond, on aperçoit, très haut dans les cintres, la machinerie des lumières. Au début, rien de plus.

Viennent les mots. ¹

C'est donc dans ce lieu de silence et de vide, dans lequel on parvient inconfortablement par ce signal orange (comme à l'usine), que l'on va assister au surgissement de la parole : qu'elle parte du dessous, cela ne fait plus de doute ; le plateau et l'entrée des spectateurs le signifie directement. Le public prend part à la définition esthétique de l'œuvre :

¹ *Impatience*, p. 7

² *idem*, p. 7

³ *idem*, p. 7

Le dispositif est de ciment nu. On s'aperçoit que derrière le plateau noir sont murs de ciment brut et laissés tels. On s'aperçoit que les fauteuils, au lieu d'être dans le théâtre qu'on connaît (mais c'est peut-être un effet de lumière), sont dans une lèpre comme d'un édifice désaffecté, où dominerait le ciment nu. (...) A ce moment le plateau est vide, éclairé pauvrement à demi jour, et c'est la salle qui est sculptée par l'effet des lumières.

Sous les lumières qui les éclairent comme d'un réveil, les faces sont blanches avec des éclats rouges, et les regards juste des taches noires plus mobiles, qui les trouent. On se découvrirait, sous les lumières qui n'éclairent plus le plateau, presque maquillé. Ce sont eux qui ont amené avec eux les mots du dehors, c'est cela que signifie la lumière : on éclaire les cerveaux.²

Ainsi, sous la ville, le spectateur prend conscience des mots qu'il va entendre : on lui montre bien que c'est d'abord lui qu'on éclaire ; puis viendront les acteurs. Manière de mesurer l'écart qui sépare le langage de ces deux ensembles, public et comédiens. Cette écoute s'opère dans une raucité de l'espace : juste la brutalité du monde extérieur qui est reprise ici, mais montrée directement et sans fard, et qui permettra aux paroles de faire résonner pleinement leur charge.

Les indications données par François Bon dans *Impatience* ne concernent pourtant pas seulement l'entrée des spectateurs et la disposition du lieu qui les accueille. L'espace auditif est lui aussi mis à contribution :

Dans cette salle qui fait sas, c'est le silence soudain qui est impressionnant. A cause de l'absence de vibration autour. On n'échappe pas, pourtant, à un minimum de ces ronflements électriques et de ventilations, même amortis et lointains.³

Un signal orange s'allume au-dessus d'une double porte qui s'ouvre, on se passerait du signal sonore qui l'accompagne, strident et continu comme une alarme d'usine.¹

¹ idem, pp. 8-9

² idem, pp. 16-17

³ idem, p. 7

Quatre haut-parleurs posés sur pied aux quatre coins de la salle diffusent en boucle et de façon non synchrone ce texte lui-même (quatre voix très égales en timbre, chuchotées). La diffusion a commencé avant l'entrée dans le sas des premiers arrivants et, maintenant qu'ils sont dans la salle, que l'alarme a stoppé, on peut les imaginer continuant en boucle leur chuchotement dans la salle souterraine vide, la décrivant obstinément.²

Et maintenant tout cela est prononcé sans appui par une voix sur le plateau et comme laissé par bribes parmi les sons réels.³

Comme pour l'espace en trois dimensions, c'est la raucité qui domine l'espace auditif : silence où l'on perçoit le bruit des ventilations, alarmes d'usine quand le sas s'ouvre, haut-parleurs qui diffuse le texte lui-même de façon non synchrone. Dans le même temps, le texte qui décrit les conditions de diffusion est lui-même diffusé : par cette mise en abîme, l'auteur met à distance la représentation du discours qui fonde cette représentation – dès le début, on sait que c'est l'écart entre le réel et la parole qui le décrit qu'il va nous être donné à interroger.

Cette interrogation nécessaire de la part du spectateur sur l'écart qui existe entre le réel et sa représentation est confortée par la volonté de l'auteur de ronger de l'intérieur le rituel d'apparition des corps : même dans ces dispositifs nouveaux, les surgissements corporels des acteurs doivent s'adapter à la matière rude qu'ils invoquent – celle de la ville. Et cette matière nécessite, on l'a vu, des moyens d'invocation qui lui sont propres, aussi neufs et vierges qu'elle peut l'être elle-même. Tout doit être remis en doute ; tout est sujet à une insécurité.

On respecte le rituel convenu de l'apparition des corps et des mots. Quelque part on voudrait que tout cela soit rongé mais du dedans. Même le fait que les mots soient adressés et lancés est rongé du dedans. L'impression d'être soi-même rongé du dedans, une insécurité.⁴

¹ idem, p. 8

² idem, p. 8

³ idem, p. 9

⁴ idem, p. 9

Cette insécurité chez les spectateurs, c'est celle de la ville ; et précisément parce que cette émergence des voix s'effectue dans un lieu si rude, l'éclairage des cerveaux est plus intense. La connaissance sur sa place dans la ville s'acquiert ici par un geste esthétique.

Cette réflexion sur la place des spectateurs dans ce rapport entre le théâtre et la ville est particulièrement significatif dans *Scène*, courte pièce de Bon de 1998, disponible sur le site www.remue.net : histoire d'un homme qui, après une nuit passée dans un bar, revient, avec une connaissance de la soirée, à l'appartement de son amie – où il loge – et découvre que toutes ses affaires sont sur le palier. Il décide de rester. La pièce est précédée de cette didascalie : “ Pour trois acteurs, se joue dehors sous des immeubles ”.

Le théâtre municipal n'est en effet peut-être plus l'endroit où l'on pourra capter au mieux l'écoute des gens, parce que, tout simplement, les codes qu'il induit ne renvoient plus à la réalité de ces gens ; peut-être le théâtre doit-il alors se jouer directement aux pieds des immeubles, là où la vie s'accroche et se reconnaît. C'est apparemment ce que *Scène* propose. En jouant devant les habitations verticales des villes, le théâtre rejoindrait ici ce déploiement urbain nouveau, et pourrait dès lors répondre aux nouvelles données auxquelles la ville nous contraint.

Si l'on s'entête à jouer dans un théâtre, le “ dispositif noir ” proposé par l'auteur peut ne pas suffire pour faire sourdre les images de la ville. Ainsi, devant ce manque, on citera directement l'espace urbain par des projections ; dans *Impatience*, on lit :

Images de la ville : barre blanche d'un immeuble avec des voitures garées au pied, et personne. Rue droite avec maisons à étages et rideaux ou volets, et portes grises en bas avec accumulation de sonnettes, et rien qui dit la vie qui s'y mène. Rue commerçante au soir quand ferment les boutiques (...).¹

Et c'est à nouveau images de la ville, et celui au quatrième sous-sol du parking de la gare a son sac de couchage et son sac, et celui qui dans la rue piétonne à sept heures regarde les poubelles et cherche à manger (...).²

¹ idem, p. 18

² idem, p. 45-47

(Retour ambiance début – images fixes ou animées au fond projetées en noir et blanc de la vie réel, l’homme et la femme).¹

Le recours aux projections, cette citation de la ville dans ce qu’elle a de plus concret, renforce sa présence dans le dispositif noir. A ce que les projections montrent, on compare les voix que l’on entend. Cette utilisation des projections d’images non travaillées de la ville (ce qui serait le plus proche d’un témoignage brut), on le retrouvera dans le chantier que Charles Tordjman a réalisé à Théâtre Ouvert sur *Bruit* : la scénographie comportait un panneau sur lequel était diffusé pratiquement en permanence des images de la ville, images non définies, floues, mais desquelles surgissait une symbolique très précise : ville puissante, ville écrasante aux mâchoires de béton.

Ce rapport de la scène au réel (raucité des matériaux, sons, projections) inclut aussi nécessairement l’acteur, et son corps. Nouvelle problématique, donc : quel rapport existe-t-il entre l’acteur et la ville ? Et comment cette problématique se présente-t-elle dans l’œuvre de Bon ?

343. L’interstice entre l’acteur et le monde

La question qui se pose est donc celle du lien qui unit le théâtre et la ville quand ce lien ne va plus de soi, quand les représentations existantes doivent être renouvelées. Le théâtre doit donc à chaque fois inventer une nouvelle stratégie pour montrer qu’il y a une légitimité à monter sur scène, justement parce que le lien entre les hommes et la ville n’est plus organique

De même pour l’acteur : il faut interroger le rapport qu’il entretient avec sa façon de dire le monde, de présenter une plénitude, de laisser entrebâillée la porte d’une connaissance harmonieuse de notre place ici, et sa personne propre. Sans doute cela que scrute *Qui se déchire* : qu’y a-t-il derrière l’art ? La ville contamine-t-elle entièrement notre personne, ou bien la littérature, et les œuvres d’art en général, peuvent-elles nous servir de rempart ? Evidemment, on doit répondre par la négative : aucun bouclier ne tient face à la ville. Elle est là, quoiqu’on fasse. Simonin, malgré son texte, ne peut rien contre ses fantômes, qui viennent l’assaillir avant la représentation ; tout ce qu’il peut encore faire, c’est essayer, avec les mots

¹ idem, p. 59

de son poème, d'ouvrir la connaissance d'un rapport entre la ville et le monde aux autres. Qu'il puisse donner à considérer le monde alentours comme une scène, où chacun se présente, et où les rapports dictant les conduites doivent être sus. Car le théâtre dit sans doute la ville, mais la ville, en tout état de cause, est plus forte, et débordera sur le théâtre. Peut-être cette nécessité pour l'acteur de dire sa petitesse, sa fragilité avec un texte, est-elle nécessaire : elle pourrait engendrer une légère esquisse d'emprise sur le monde. Mais cette nécessité est sans doute vouée à l'échec. Reste que ce défi d'une emprise sur la ville, que l'on sait perdu d'avance, il est néanmoins salutaire de le relever. De toute façon, on ne choisit pas.

Conclusions

Le théâtre de François Bon travaille donc sur une frontière :

On travaille dans les représentations non constituées comme telles. Constituer le réel comme représentation suppose de disloquer aussi la syntaxe issue des représentations préexistantes. Mais qu'on y parvienne, et la démarche s'annule : on reconnaît votre art du documentaire, une honnêteté de porte-parole. Et qu'on y parvienne insuffisamment, tout s'écroule dans la mauvaise poésie, on a fait du beau et du chanté sur ce qui ne demandait pas de chant, ou bien tout s'use dans les circonvolutions insuffisantes de l'empire figé des proses mortes. Pas de choix pourtant que marcher à cette frontière.¹

Il s'agit ici de rendre poreuse la relation entre soi et le monde dans un geste esthétique : concaténer, par la langue, les différentes visions qui coexistent de la ville, des hommes, et des relations qu'ils entretiennent. Cette recherche de vérité par les autres, à travers les autres, est indispensable : ce n'est que par ces éclats de visions, que l'on présentera sous forme d'éclats de prose et de théâtre, dans un dispositif scénique brut et rauque, que l'on ira enfin toucher cette chose multiple et fluctuante que l'on nomme réalité. Que l'on atteindra peut-être ce théâtre du réel qui nous permettra de mieux nous comprendre.

Travailler sur soi-même en tant que constitué par ce monde, on porte chacun assez de honte (...). C'est évidemment sans promesse. On aura tenté de nos villes, quitte à ces rues vides, de tirer une image.²

On aura donc vu comment l'espace urbain façonne un nouveau théâtre, comment François Bon, en traitant de la ville en creux, façonne son propre théâtre du réel qui nous concerne tous. Mais c'est " évidemment sans promesse " : l'art ne sauve pas de la ville – peut-être permet-il seulement d'en atténuer les effets.

¹ *Parking*, p. 60

² *idem*, p. 66

Bibliographie :

Ouvrages de François Bon cités :

- *Parking*, François Bon, Editions de Minuit, 1996
- *Impatience*, François Bon, Editions de Minuit, 1998
- *Qui se déchire*, François Bon, Tapuscrit 93
- *Bruit*, François Bon, Tapuscrit 95, 2000
- *Paysage Fer*, François Bon, Verdier, 2000
- *Pour Koltès*, François Bon, Les Solitaires Intempestifs, 2000
- *Prison*, François Bon, Verdier, 1997
- *Banlieue n'est plus*, François Bon, site www.remue.net, François Bon, 2000
- *Souci*, François Bon, site www.remue.net, ouvrage non publié
- *Scène*, François Bon, site www.remue.net, ouvrage non publié, 1998

Articles cités :

- *Du Paysage Littéraire*, entretien avec Frédéric Châtelain, revue *Scherzo*, 1999
- *La littérature sans roman*, entretien avec Jean-Claude Lebrun, 1998
- *Paradoxes du biographique*, entretien avec Dominique Viart, revue des Sciences Humaines, 1999
- *Centre noir, langue cassée*, entretien avec Jean-Christophe Millois, *Prétexte*, 1995

Autres ouvrages cités :

- *Une part de ma vie*, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, 1999
- *Quai Ouest*, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, 1985
- *Dans la solitude des champs de coton*, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, 1986
- *La nuit juste avant les forêts*, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, 1988
- *Combat de nègre et de chiens*, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, 1989
- *La Prisonnière*, Marcel Proust, Folio, pp. 365-366