



HAL
open science

**”Deux triangles inversés se faisant face par la pointe”.
Emboîtements, stratifications et superpositions dans
Calvaire des chiens de François Bon**

Christof Schöch

► **To cite this version:**

Christof Schöch. ”Deux triangles inversés se faisant face par la pointe”. Emboîtements, stratifications et superpositions dans Calvaire des chiens de François Bon. Ursula Bähler, Peter Fröhlicher, Patrick Labarthe, Christina Vogel. Figurations de la ville-palimpseste, Narr (Tübingen), pp.89-100, 2012, Éditions Lendemains, 9783823366621. hal-00955202

HAL Id: hal-00955202

<https://hal.science/hal-00955202>

Submitted on 4 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christof Schöch (Université de Wurtzbourg)

«Deux triangles inversés se faisant face par la pointe». Emboîtements, stratifications et superpositions dans *Calvaire des chiens* de François Bon

«La langue est cassée devant la ville.»
– François Bon¹

Resümee: Christof Schöch, «Deux triangles inversés se faisant face par la pointe». **Emboîtements, stratifications et superpositions dans *Calvaire des chiens* de François Bon** befass sich mit räumlichen Prinzipien und palimpsestartigen Strukturen in François Bons selbstreflexivem, den Roman dekonstruierenden, deutsch-französischen Film-Roman *Calvaire des chiens*. Der Beitrag zeigt, dass Strukturen der Verschachtelung, der Schichtung und der Überlagerung nicht nur in unterschiedlicher Weise die Beschreibung von Berlin und des französischen Dörfchens Ribandon prägen, sondern auch die Repräsentation der Musik, des Films und des Schreibens im Roman, was sich nicht zuletzt auch in der Form des Romans selbst niederschlägt.

La ville, comme espace géographique et social, comme idée mentale et comme métaphore, tient dans l'œuvre de François Bon une place grandissante au fil des ans. Grande absente-présente du premier roman, *Sortie d'usine*, la ville forme le cadre de l'intrigue dans *Limite*, avant de devenir le point de départ et le centre, sous la forme des «tours» d'une banlieue parisienne, dans *Décor ciment*. Dans un entretien paru en 1987, François Bon explique qu'il écrit «avec l'idée, depuis bientôt dix ans, que tout ça prendrait place ensemble dans une sorte de dessin de la ville d'aujourd'hui, avec ses circulations, ses niveaux, et que l'arrière-fond, cette ville pas nommée qui se construit de livre en livre, pourrait en fin de compte être mon chemin à moi de cet effet cathédrale qui fascinait Proust chez Balzac.»² Depuis, la ville est effectivement devenue chez François Bon une véritable figure récurrente, lieu de l'isolement et de la marginalité, lieu représenté sous des angles multiples et lieu d'interrogation de la représentation, mais lieu aussi où surgissent des paroles toujours à découvrir, chaque texte proposant une nouvelle version de cette «idée de la ville» qui au fond, reste toujours la même.³

¹ François Bon: «Écrire la ville: l'homme des foules», in: *Écritures*, 7, 1995, 32–36, 34.

² François Bon: «Côtés cuisines», entretien avec Sonia Nowoselsky-Müller, in: *L'Infini*, 19, 1987, 55–62, 59.

³ Comme le dit Dominique Viart, dans un chapitre consacré à «La «ville» comme figure» dans lequel il montre l'importance de la ville, sous différentes perspectives, dans l'œuvre

Calvaire des chiens est le cinquième roman de François Bon, écrit à la suite d'un séjour d'un an à Berlin et paru en 1990.⁴ La ville de Berlin jamais nommée et son faux double, un petit village français appelé Ribandon, y sont au premier plan. C'est l'histoire d'une équipe trinationale de cinéastes basés à Berlin qui, juste avant la chute du mur, se rend dans un village perdu des Cévennes, pour des repérages. Le scénario de film que Barbin, le protagoniste, et Andreas, son coéquipier allemand, ont esquissé à Berlin, se trouve confronté aux personnages et au drame humain qu'ils découvrent peu à peu dans le village cévenol. Au centre de ce drame est Raymond, qui organisait dans le village abandonné une pension de chiens dont le contrôle lui a bientôt échappé. Dans cette double intrigue, l'histoire de Ribandon est découverte «à travers le prisme des repérages» de l'équipe berlinoise, pour reprendre une image optique de Dominique Viart. Cela produit un effet de distanciation et de réflexion critique, tant littéraire que social.⁵ Ainsi, *Calvaire des chiens* se présente dès le début comme un texte auto-réflexif, un véritable roman de la mise en abîme: parlant de l'écriture d'un scénario de film, le roman introduit dans la formule du «roman dans le roman» un léger décalage, et il met en exergue, en permanence, l'acte de raconter, le narrateur principal n'étant là que pour écouter et relayer le récit de Barbin qui lui raconte les événements vécus et les témoignages multiples entendus à Berlin et à Ribandon. Par là, comme l'a montré récemment Wolfgang Asholt, *Calvaire des chiens* devient une «critique et une déconstruction du roman par le roman même» et représente une étape décisive dans «le processus de transformation du roman vers le récit» qui

de François Bon: «[il] conçoit ainsi la ville comme une véritable métaphore de l'esprit et de la condition humaine, où se cristallisent les errements et les failles de l'homme, ses désirs et ses aliénations» (Dominique Viart: *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, 59–69, 67).

- ⁴ L'auteur s'explique sur la genèse du roman dans une note de son site web (voir François Bon: «Calvaire du roman avant l'âge blog. Une réponse à Wolfgang Asholt à propos de *Calvaire des Chiens*», in *Le Tiers livre*, 24. 03. 2007, <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article789>). Selon lui, *Calvaire des chiens* résulte de la volonté de mettre ensemble plusieurs éléments: les «notes prises sur les paysages urbains berlinois» (et publiés sous le titre «Berlin, l'île sans murs», in: *Désordre.net*, [s. d.], http://www.desordre.net/photo-graphie/berlin/ile_sans_mur.htm) pendant un séjour d'un an, d'avril 1987 à avril 1988, dans le cadre du Berliner Künstlerprogramm du DAAD, à Berlin, «cette ville toute horizontale et cernée de son mur»; l'intuition ou l'idée pour un «récit avec des images pour moi rémanentes d'un village perché verticalement en montagne»; enfin, les personnages de «parleurs» rencontrés à Damvix, où il s'était installé pendant quelques mois après le séjour à Berlin.
- ⁵ Dominique Viart note: «La façon même dont l'histoire est présentée, à travers le prisme du repérage et du projet de transposition cinématographique, conduit en effet à porter sur elle un regard particulier, qui interroge toute perception et toute intellection du réel» (Dominique Viart: «Théâtre d'images», art. cit., 105).

marque l'œuvre de François Bon.⁶ Dans ce texte des doubles et de la mise en abîme, la ville est bien plus qu'un lieu où se manifesterait une crise de l'homme moderne. La ville entretient, pour François Bon, par les paroles qui y surgissent, par la tradition des textes urbains qu'elle transporte, et par les écritures qu'elle ne cesse de susciter, un rapport privilégié à la forme littéraire, rapport sur lequel François Bon s'interroge dans un bref article publié en 1995 et intitulé «Écrire la ville».⁷ Quoique pour lui, un troisième élément entre en jeu, à savoir le sujet moderne, tout est déterminé en fin de compte par cette puissance anonyme qu'est la ville, puissance qui soumet hommes et littérature à sa loi, et qui est au cœur des effets d'analogie et de miroitement entre «formes de la ville et formes du récit» que François Bon constate dans l'histoire littéraire de Rabelais à Proust en passant par «L'homme des foules» d'Edgar Allan Poe.

Comment la ville apparaît-elle donc dans *Calvaire des chiens*, et comment peut-on y envisager la relation entre «formes de la ville et formes du récit»? On constate dans un premier temps qu'une image spatiale est employée à plusieurs reprises par Barbin pour expliquer comment il envisage la relation entre Berlin et Ribandon: «D'un côté B., la ville et le cinéaste, les acteurs; de l'autre, comme deux triangles inversés se font face par la pointe, tu vois bien, dit Barbin en opposant doigt sur doigt ses deux mains, les Cévennes et les chiens.» La relation figurée par l'image des triangles est complexe: la forme identique des deux triangles suggère une sorte de rapport d'analogie; que les triangles soient inversés introduit cependant le doute: l'un n'est-il pas plutôt le reflet inversé de l'autre, comme dans un miroir? Quelle est la part d'analogie, quelle est la part d'opposition, entre les deux domaines? L'image optique et spatiale des deux triangles inversés suggère en tout cas que des principes spatiaux de structuration jouent un rôle important dans le texte; en effet, une chaîne d'analogies se tisse entre la représentation des espaces urbains, les arts évoqués dans le roman et l'écriture du roman; chaîne qui montre que la ville dans *Calvaire des chiens* devient finalement, comme le cinéma ou la musique, une image de l'écriture et un modèle du livre lui-même.

La structuration spatiale du texte à différents niveaux, dans laquelle le principe de la superposition de plusieurs couches est central, évoque enfin le palimpseste, défini à un premier niveau comme un parchemin dont le texte a été raturé et recouvert d'une nouvelle écriture sous laquelle on devine encore le ou les textes antérieurs. À partir de cette pratique matérielle de la rature et de la réécriture et des écritures multiples se superposant les unes aux autres dans un

⁶ Wolfgang Asholt, «Calvaire des chiens, un dernier roman?», in: Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (ed.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Publications de l'Univ. Saint-Étienne, 2010, 283-292, 284.

⁷ «La ville a-t-elle force propre sur les formes de la littérature, auxquelles elle commanderait? Ou bien faut-il remonter à une disposition qui aurait poids sur les deux ensemble, et qui serait, par dessous ce qui relie forme de la ville et formes du récit, la médiation déterminante?» (François Bon: «Écrire la ville: l'homme des foules», art. cit., 32).

même espace, une pensée du palimpseste s'est développée qui le conçoit comme un emblème porteur d'un principe abstrait: ce principe est fait de cette conjonction d'un anéantissement jamais total avec un renouvellement partiel, d'un mouvement en arrière qui propulse vers un nouveau départ, mais également d'une découverte après coup de ce qui a été caché par des couches plus récentes. Sur ce fond commun, le palimpseste a pu devenir l'image de la mémoire et de l'oubli, des couches multiples de l'inconscient, des origines et du présent historiques, enfin du processus littéraire qu'est l'intertextualité.⁸ Appliquée à la ville et au texte urbain, l'image du palimpseste peut être comprise comme opérant à plusieurs niveaux: au niveau de la topographie urbaine matérielle, l'idée du palimpseste implique une certaine manière d'envisager l'espace urbain comme étant fait de strates horizontales superposées; lorsqu'on y ajoute la dimension temporelle, le palimpseste devient le lieu d'une dialectique concrète de la démolition et de la construction, ainsi que de l'éventuelle reconstitution ultérieure de ce qui avait été partiellement démolit. Une telle dimension temporelle implique également une certaine épaisseur historique dont l'espace urbain est porteur, aussi bien à travers l'histoire de chaque bâtiment et de chaque rue qu'à travers les souvenirs des habitants et du travail de mémoire qu'ils effectuent. Enfin, au niveau textuel, l'idée du palimpseste évoque l'ensemble des textes qui se sont accumulés autour d'une ville donnée et qui se font écho. À tous ces niveaux, comme le souligne Peter Fröhlicher, la pensée du palimpseste est caractérisée par une dialectique de la désémantisation (par l'action du temps et de l'oubli) et de la resémantisation (par le travail de la mémoire et de l'écriture).⁹ L'on se demandera donc si l'on peut dire que la ville apparaît comme un palimpseste, dans *Calvaire des chiens*, et si l'écriture du roman répond elle-même au principe du palimpseste.

* * *

Dans un premier temps, l'image des deux triangles ne concerne que la relation, conjuguant analogies et contrastes, entre deux espaces: la grande ville allemande, Berlin, et le petit village français, Ribandon. Pour Barbin, Berlin est une «ville gigogne», structurée comme une poupée russe. Il a fait à Berlin la visite d'une ancienne salle d'exécution installée par les nazis, devenue depuis un mémorial et qui se trouve sur le site de l'actuelle prison pour mineurs de Plötzensee. Il note: «[...] comme si la mémoire se suffisait de si peu de place, pouvait se laisser reléguer en si petite place de la ville, pas plus que cette grange dans une cour au beau milieu de la vieille prison de briques, le couloir sans toit

⁸ Pour une brève synthèse de l'histoire de la notion de palimpseste, voir Harald Weinrich: «Europäische Palimpseste», in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire littéraire de la France*, 30, 1/2, 2006, 1 – 10.

⁹ Voir ici même la contribution de Peter Fröhlicher.

pour y atteindre entre deux murs trop hauts et les bruits qu'on entendait, les haut-parleurs et l'odeur aigre; la prison accotée pour les mineurs d'un bâtiment blanc pour lequel, dans la ville gigogne et encore close de miradors, un architecte avait dessiné tout autour d'autres miradors, mais «design»: courbures inversées et glaces teintées, projecteurs profilés je n'exagère rien, dit Barbin.»¹⁰ Berlin donc, entouré du mur et de miradors, contient la prison, également entourée de murs et de miradors, et qui contient à son tour le mémorial. Cette structure est emblématique de la manière dont l'espace berlinois est envisagé, comme un espace clos sur l'extérieur qui contient d'autres espaces clos: c'est le cas encore d'une installation de l'armée française à Berlin, avec cimetière et musée, ainsi que d'un hôpital avec toute son infrastructure, décrite à l'intérieur d'une parenthèse significative: «(dans la ville close encore une suite d'immenses enceintes soigneusement bouclées, disait Barbin, l'hôpital encore comme une ville résumant l'autre, un jeu de symboles gigognes)» (*Calvaire*, 10). Ces emboîtements multiples impliquent également que Berlin soit, pour Barbin, structuré dans la direction de l'horizontale plus que dans la direction de la verticale, ce que souligne encore la multiplicité des lignes qui strient dans tous les sens l'espace de Berlin, les routes, ponts, canaux, chemins de fers que Barbin, toujours en déplacement, utilise et décrit.

Le Berlin tel que Barbin l'a connu est celui de l'époque juste avant la chute du mur, mais il en parle après, ce qui inscrit dès le départ une tension temporelle dans la représentation de la ville. Le «Berlin d'avant la chute du mur», unique par son isolation, sa clôture, sa fracture même, aurait tout simplement disparu, sans avoir été préservé, comme l'affirme Barbin à plusieurs reprises.¹¹ Il le regrette d'autant plus que pour lui, dit-il, «rien ne compte que cette mémoire des lieux» (*Calvaire*, 57), mémoire historique fortement liée, que ce soit dans le cas du mémorial à Plötzensee ou encore dans une longue promenade du pont de Glienicke jusqu'au Teufelsberg, à l'actualité de la fiction.¹² Dans la description de la prison de Plötzensee, Barbin mêle par ailleurs des éléments de plusieurs lieux réels: le mémorial est bien inséré en quelque sorte dans la prison pour mineurs, mais le bâtiment avec les miradors «design» est une prison de femmes qui se trouve de l'autre côté de la rue. À plusieurs reprises, Barbin opère dans la représentation des espaces berlinois un tel amalgame ou une telle superposition de deux lieux pour n'en

¹⁰ François Bon: *Calvaire des chiens*, Paris, Minuit, 1990, 175 (dorénavant: *Calvaire*).

¹¹ «Je parle d'une ville qui a disparu», répète Barbin à plusieurs reprises (voir *Calvaire*, 60, 83, 188).

¹² La longue promenade dans l'ouest de Berlin fait passer les personnages d'un restaurant chic localisé dans ce que Barbin nomme une «ancienne orangerie de Schinkel» au pont de Glienicke, «Brücke der Einheit» où seraient passés Humboldt, mais aussi Hegel et Schopenhauer, puis à l'enclave de Dreilinden, l'ancienne base militaire du Teufelsberg et maintenant domaine de loisirs, situé en réalité à Grunewald (*Calvaire*, 188-195).

faire qu'un, sorte de lieu composite qui, bien que composé d'éléments bien réels, en acquiert une qualité fantastique.

De l'autre côté des triangles se trouve Ribandon. Quand Barbin et ses coéquipiers y arrivent, ils découvrent un village abandonné dans lequel ne vit plus, de toute évidence, qu'un jeune homme taciturne, Raymond, qui a organisé dans le village la pension de chiens. Sans avoir, évidemment, la taille de Berlin, le village leur semble compliqué et enchevêtré, rappelant au cinéaste «la complexité de la ville médiévale» (*Calvaire*, 52): «À peine un hameau, vu depuis le calvaire, tant il était resserré et dans les fausses perspectives de la pente abrupte où il se retenait, le village les écrasait maintenant, compliqué, abritant des passages avec des marches creusées à même le sol, sous les voûtes de restes fortifiés, enchevêtrées avec les toits des maisons plus bas, et de grands murs droits qui surgissaient là pour planter très haut les fentes étroites et rares de leurs fenêtres» (*Calvaire*, 51). Contrairement à Berlin, Ribandon est décrit avec des enchevêtrements désordonnés et des lignes verticales. Dans le village situé sur une «pente abrupte», les maisons ont toutes de profondes caves qui, suite à des éboulements, se trouvent connectées. Les nombreux chiens qui peuplent encore la plus grande partie du village y circulent, produisant toute une «vie souterraine» en dessous des maisons (*Calvaire*, 164). Les maisons elles-mêmes sont structurées à la verticale: elles sont dites collées contre la pente; leurs murs s'entassent en escaladant la pente, et les fenêtres ne sont que des «fentes étroites». Une des maisons est dite «étroite et toute en hauteur», comptant sept étages, combles et caves compris, le tout surplombant directement la rivière (*Calvaire*, 176). Le village se situe par ailleurs dans le paysage montagneux des Cévennes, entrecoupé de vallées abruptes, et troué partout d'avens, de galeries souterraines et de larges grottes, «gouffres de calcaire» difficiles d'accès (*Calvaire*, 181).

Ribandon a une histoire bien plus simple que Berlin, bien sûr, mais puisqu'il est décrit avec quelque précision, le village acquiert une certaine profondeur temporelle. Le village, dont le nom annonce le double abandon dont il a fait l'objet, commence comme une ville moyenâgeuse mais se trouve peu à peu réduit à un hameau (*Calvaire*, 159–160). Puis il est «abandonné lors d'une des dernières épidémies de choléra remontées d'Espagne», au début du XX^e siècle, ce dont témoignent encore les papiers administratifs que Raymond a trouvés dans les maisons. Plus tard, le village est occupé par des soixante-huitards en quête d'harmonie qui abandonnent bientôt à nouveau le village (*Calvaire*, 28).

Berlin et Ribandon s'opposent clairement parce que le premier est structuré par des emboîtements dans la direction de l'horizontale et le second par une stratification verticale. Mais ils apparaissent également comme des reflets l'un de l'autre. Le motif des chiens lie, tout particulièrement, les deux lieux. Quand l'équipe de cinéma y arrive, presque tout le village est peuplé de chiens. Les chiens, que les gens ne récupéraient plus, se sont multipliés. Raymond a donc

commencé à en tuer les plus dangereux, puis quand il a remarqué que les chiens mangent de la viande de chien, il s'est mis à les nourrir de cette manière, ce qui représente une concrétisation bien sombre du principe de la mise en abîme. À Berlin également, Barbin est frappé par la présence de chiens: les chiens domestiques sont si nombreux qu'ils lui apparaissent comme un véritable fléau; et les chiens de garde à la frontière intérieure allemande sont enfermés comme les chiens du village, courant de long en large pour surveiller leur secteur de la frontière. Le fin mot de l'histoire, enfin, concerne encore les chiens. Monika, l'actrice qui avait accompagné l'équipe et qui devait tenir un rôle important dans le film, finit par refuser le rôle: «c'est nous les chiens», dit-elle (*Calvaire*, 189), comparant le projet de film aux chiens du village se nourrissant d'autres chiens, comme si le projet de film ne vivait que par la vie des autres, en une sorte de relation anthropophage et malsaine. Cette image donne un éclairage autrement plus cruel à la relation entre le projet de film et la réalité, entre Berlin et Ribandon, que celui de l'image géométrique et propre des deux triangles inversés.

* * *

Sur fond de la mise en relation de Berlin et de Ribandon, d'autres analogies se présentent: d'abord celle entre les arts présents dans le roman, c'est-à-dire la musique et le cinéma, d'une part, et l'écriture du scénario de film, d'autre part; ces arts sont représentés comme étant régis eux-aussi par des principes de structuration spatiaux. L'évocation de la musique, associée à Berlin, est très condensée et figurative. À Berlin, pendant que Barbin et Andreas travaillent, le soir, sur leur scénario, un compositeur estonien nommé Dahlsjö, vivant dans la même maison, fait chanter à un chœur d'hommes les compositions du jour. Barbin décrit cette musique avec autant d'humour que d'admiration:

«Les premières secondes que chez le compositeur en dessous ils mettaient leurs voix ensemble, dit Barbin, ça ressemblait plus au bruit approchant d'un gros camion, tellement ils partaient d'un son de ventre, bas et grave. Puis cela s'ordonnait, et chaque voix commençait de grimper sur les autres pour constituer des sortes de blocs d'accords instables, qui peu à peu s'élançaient eux-mêmes en nappes plus fluides: cela, alors, devenait vraiment la musique de l'Estonien. Dahlsjö restait fidèle aux traditions vocales de son église; c'était son matériau à lui, la pâte que chaque soir il brassait jusqu'à l'élever dans ces architectures d'un instant, complexes mais comme déployées et tranquillement mouvantes, avec la simplicité parfois d'un orgue des rues.» (*Calvaire*, 85-86)

Pour décrire comment les cinq voix s'ordonnent, Barbin utilise des images spatiales associées cependant toujours à une certaine mobilité: «blocs d'accords» qui «grimpe» les uns sur les autres, «nappes fluides» qui s'élancent, culminant dans les «architectures d'un instant». Cette musique est l'image d'un art qui transforme l'amorphe et l'instable non pas en une mélodie qui lie les sons dans le temps, ni en une polyphonie qui donnerait une impression de

désordre, mais en une configuration spatiale structurée. Quand Dahlsjö joue du piano, note Barbin d'ailleurs, il enlève les pans extérieurs du piano, laissant ainsi «nue la machine vive de cordes et de bois» (*Calvaire*, 100). C'est une mise en image concrète d'un art qui, au lieu de les gommer, met en avant le mécanisme qui le produit et les principes de sa construction.

Plus soutenue que la référence à la musique, la référence au cinéma est également, dans *Calvaire des chiens*, plus différenciée. Barbin et Andreas critiquent durement (et un peu platement) le cinéma de consommation, la lecture de livres leur paraissant bien supérieure et le cinéma expressionniste allemand trouvant seul leur assentiment (*Calvaire*, 30, 34).¹³ Et bien sûr, Barbin évoque à plusieurs reprises la pratique artistique du cinéaste exilé qui dirige le projet de film. Dans les Cévennes (et cela nous fait à nouveau passer de l'autre côté du triangle), le cinéaste filme par exemple les gens dans une petite ville touchée par une inondation. Barbin explique: «ses films, avec la précision d'artisan qui l'avait rendu ailleurs célèbre, mélangaient ensuite aux scènes tournées, les superposant en fond ou glissant sur elles, ces images de la vie réelle pour rebâtir de l'intérieur son récit de fantôme» (*Calvaire* 63). La pratique du cinéaste est décrite comme joignant des prises de vue «de la vie réelle» avec des séquences fictionnelles, non pas sous la forme d'un montage alternatif et successif, mais sur le mode de «superpositions», sur-impressions de plusieurs prises de vue dans un même espace visuel.¹⁴ De plus, le cinéaste filme également l'équipe de cinéma et leur matériel, lampes, écrans, micros et caméras, comme s'il voulait, comme le dit Barbin, «mettre dans le film son appareillage même» (*Calvaire*, 166). On voit déjà les ressemblances, entre cinéma et musique, dans le principe de la superposition et de la mise en abîme.

Le troisième art décrit dans le roman est encore plus proche du roman lui-même, puisqu'il concerne l'écriture du scénario de film par Barbin. Plus que d'une écriture, il s'agit en fait de toute une série d'étapes d'élaboration du scénario, Barbin recueillant et intégrant en quelque sorte, à chacune de ces étapes, des idées, observations et paroles supplémentaires. Une fois que Barbin et Andreas ont écrit à Berlin un premier scénario en quelques «traits épais» (*Calvaire*, 117) comme dit Barbin, toute l'équipe se rend à Ribandon, pour recueillir des témoignages: Barbin prend des notes sur des feuilles volantes qu'il intercale dans une édition de E. T. A. Hoffmann qu'il porte avec lui, ou encore écrit dans les marges du carnet qui contient le scénario. Ils enregistrent

¹³ Voir cependant la position de Wolfgang Asholt (art. cit., 288), qui suggère qu'il ne convient pas d'opposer ainsi cinéma de consommation et film expressionniste, dans *Calvaire des chiens*. Voir également Viart: «Théâtre d'images», art. cit., qui montre à quel point le cinéma expressionniste est une référence importante dans l'œuvre de François Bon.

¹⁴ Le résultat de ce procédé, dit Barbin plus loin, sont des «tableaux [...] recouvrant l'écran d'une composition alors d'autant plus singulière que chaque élément en restait proche et déchiffrable» (*Calvaire*, 165).

également sur une bande magnétique le témoignage de Raymond, accompagné des commentaires énigmatiques du personnage d'Étienne Hozier: «On avait enregistré tout ce qui avait été possible, et en plus j'avais mes notes, mais tout cela tellement mélangé», note Barbin (*Calvaire*, 197). Le soir, Monika s'imagine l'histoire de Raymond et de sa copine comme dans un «film intérieur» (*Calvaire*, 116); ce film, elle le verbalise en une histoire qu'elle raconte à Barbin, en adoptant la perspective de la copine de Raymond. Barbin ajoute les déclarations, réelles, de Raymond et celles, imaginaires, de sa copine aux notes en marge du scénario; de plus, le récit de Monika lui fait imaginer des «pans entiers d'esquisse» qu'il ajoute également au scénario (*Calvaire*, 117). De retour à Berlin, Barbin cherche à déchiffrer la bande magnétique et raconte les repérages à Andreas pour qu'ils puissent, ensemble, reprendre encore le scénario (*Calvaire*, 136). Ces différentes étapes de l'écriture se succèdent certes dans le temps; mais, comme dans le cas de la musique et du cinéma, l'espace prime: sur la bande magnétique, les deux voix s'enchevêtrent et se superposent jusqu'à la limite de l'intelligibilité; dans l'espace du carnet de Barbin, les notes diverses se déposent et s'accumulent dans les marges du scénario; dans l'édition d'E. T. A. Hoffmann, les fiches avec les notes s'intercalent entre les pages imprimées, en une stratification de couches horizontales. Encore une fois, c'est moins la succession temporelle qui compte que l'accumulation spatiale de couches d'écriture multiples.

* * *

Cette manière particulière dont le scénario s'élabore, ainsi qu'une remarque de Barbin invitent, enfin, à comparer les procédés qui structurent les espaces décrits ou les arts évoqués dans le roman à la forme du roman lui-même. Barbin explique au narrateur comment, lorsqu'il était de retour à Berlin, et racontait à Andreas comment s'étaient déroulés les repérages à Ribandon, son récit avait pris une forme particulière, mêlant différents moments de ces trois jours: «non, je ne pouvais pas en tenir récit autrement que dans cet emboîtement où de soi-même cela se superposait, dit Barbin, et comme si l'inondation du troisième jour recouvrait et cernait tout le voyage, pareil que le fleuve noyait la basse ville» (*Calvaire*, 87). Avec cette explication, Barbin suggère que l'expérience du lieu l'aurait contraint à «tenir récit» d'une certaine manière, position rappelant la théorie de l'auteur quant à la relation entre sujet, ville et forme littéraire. En même temps, son propos décrit ici assez précisément, et en une mise en abîme en décalage, la structure et l'effet de lecture du second chapitre du roman. Dans quelle mesure peut-on donc dire que l'écriture du roman est elle-même faite d'emboîtements et de superpositions?

Les multiples effets d'auto-réflexivité et de mise en abîme dans l'écriture du roman s'inscrivent certes dans une logique de l'emboîtement. Mais ce n'est pas ce niveau que je voudrais reprendre ici, mais plutôt des aspects plus concrets encore de la mise en forme du texte. Ce qui frappe dès l'abord du texte, c'est

l'alternance des différents épisodes dans chacun des chapitres du roman: les différentes étapes du début du projet de film à Berlin, puis les trois jours de repérages passés à Ribandon, enfin l'éviction de Barbin du projet qu'il apprend à son retour à Berlin, sont mêlés les uns aux autres, produisant davantage que des effets de «retour en arrière», un mélange et un aller-retour permanents entre Berlin et Ribandon. Passant d'un côté des triangles à l'autre, Barbin voit Ribandon à travers le «prisme» de Berlin et se remémore Berlin à partir de Ribandon: «En plein cœur des Cévennes, c'est B. qui me tenait», explique-t-il au narrateur (*Calvaire*, 152). En effet, les deux intrigues principales sont, plutôt que simplement alternantes, emboîtées: l'histoire de Raymond et de l'asile de chiens est révélée progressivement à travers l'histoire des repérages préparant le film; Barbin les raconte tous deux, à son tour, au narrateur; enfin, son récit n'est qu'un préliminaire au livre qu'il imagine ou à la pièce de théâtre qu'il voudrait en tirer. Cet emboîtement structurel est occulté, quelque peu, par l'apparence de polyphonie produite par la multiplicité des personnages qui prennent la parole, et par l'aller-retour temporel entre les épisodes.

Mais le principe de l'emboîtement se retrouve dans l'énonciation narrative: quasiment toutes les déclarations se trouvent prises en des dépendances syntaxiques et énonciatives multiples. En lisant ce texte, on ne peut jamais oublier son cadre narratif, son «cadrage» particulier, et la précarité ontologique de l'histoire.¹⁵ C'est ce qui est rappelé en permanence par les incisives sur le modèle de «insistait Barbin» ou de «... disait Hozier, rapportait Barbin» qui, de temps à autre, sont même davantage mises en relief, les enchâssements se multipliant, culminant dans des constructions comme la suivante: ««Au début j'amenais des granulés. Camions, plein sacs, oh travail et peine du dos [...], disait le chauffeur, comme Barbin, qui me le répétait, l'avait dit à Andreas le soir de son retour à B.» (*Calvaire*, 148). Le principe de l'emboîtement syntaxique multiple rappelle bien les multiples instances de médiation ou de couches de discours qui interviennent entre la réalité «brute» et le récit «final».

Jusqu'au niveau de la syntaxe, on constate un curieux emploi de constructions qui décalent ou interrompent l'ordre linéaire des mots, que ce soit par cataphore, hypallage, inversion ou incise. Les cataphores reviennent souvent: «Une actrice française devait avec Heerbrand en partager l'affiche: un film comme ça, disait Barbin, tu comprends, tout repose sur le nom de la fille» (*Calvaire*, 10). Quoiqu'il ait déjà été question du film deux pages plus haut, le «en» reste en quelque sorte en l'air, jusqu'à ce que «film» lui attache une signification. Un peu plus loin, il est question d'une «ville petitement moyenne» (*Calvaire*, 15), hypallage reposant sur un déplacement du morphème «-ment» et sur l'inversion des adjectifs, ce qui déplace en même temps

¹⁵ Voir Dominique Viart: ««Théâtre d'images»», art. cit., 109.

la signification de la formule, dans laquelle la médiocrité est encore rapetissée. Le roman affectionne également les inversions, comme celle décrivant les maisons à Ribandon: «De quelques rares maisons seulement, autour de la place, on avait rafistolé les ouvertures» (*Calvaire*, 50). Enfin, lorsqu'ils arrivent à Ribandon, Barbin est frappé par l'église en ruine du village: «[...] les corneilles, folles au couchant, hurlaient en tournant sur les toits, revenant en nuage s'abattre sur la moitié de clocher qui restait, c'est-à-dire une élévation du mur avec en haut ces deux échancrures ouvragées et reprenant en découpe (comme on retrouve dans telle de ses phrases l'architecture et le rythme de tout un livre) la ligne du fronton, précisait Barbin» (*Calvaire*, 50 – 51). On s'imagine donc le fronton de l'église avec des échancrures multiples, et les deux échancrures du clocher qui les reprennent. L'incise de la parenthèse découpe ici la phrase, comme une échancrure un mur, la forme de la phrase reprenant le principe décrit dans la phrase. Enfin, ce principe de l'insertion est bien une forme d'emboîtement tel qu'il marque le livre entier, forme et contenu de la parenthèse fonctionnant donc comme une mise en abîme du roman. La structure phrastique et le principe de structuration du livre se rejoignent.

* * *

Qu'en est-il donc des relations entre l'écriture d'un côté, et la représentation des espaces, des arts et de l'écriture, de l'autre? Les principes qui structurent ces trois domaines semblent être, de manière assez claire, des principes spatiaux: le principe de la stratification verticale qui mène à des effets de superposition caractérise la représentation du village, la musique de Dahlsjö, le cinéma de l'exilé, et l'écriture du scénario; le principe de l'emboîtement et de la mise en abîme caractérise la représentation de Berlin, le cinéma de l'exilé à nouveau et, de manière très appuyée et à différents niveaux, le roman lui-même. Vues à ce niveau d'abstraction, les relations figurées par l'image des «triangles inversés se faisant face par la pointe» semblent davantage marquées par les analogies que par des oppositions. Et à travers ces analogies, l'espace urbain dans *Calvaire des chiens* apparaît bien comme une image de l'écriture et un modèle du livre lui-même.

Ces principes de la stratification et de la superposition, même s'ils marquent de manière si appuyée aussi bien la représentation des espaces que la forme de cette représentation, ne constituent cependant que partiellement une structure de palimpseste: s'il y a bien une multiplication de couches superposées, et si les éléments de la profondeur temporelle et de la mémoire des lieux sont bien présents, il n'y a pas dans l'écriture de *Calvaire des chiens*, pas plus que dans celle d'autres œuvres de François Bon, cette dialectique de ratures et de réécritures, de désémantisation et de resémantisation, qui est la marque du palimpseste; en revanche, l'écriture apparaît comme un processus marqué par des ajouts, des précisions et des commentaires permanents, procédant uniquement par accumulation et n'avouant pas les ratures, et porté

par un mouvement allant toujours vers l'avant plutôt que de se tourner vers l'arrière.¹⁶

Cependant, la dimension intertextuelle du «palimpseste» est bien présente dans *Calvaire des chiens*. Pour ma lecture du roman, la référence centrale n'est cependant pas tant E. T. A. Hoffmann, référence en effet omniprésente dans le roman et dont Dominique Viart a montré les enjeux pour les questions du fantastique et de la fiction.¹⁷ Plutôt que de penser à Hoffmann, il faudrait se tourner du côté de Rabelais, non pas en tant que tel, mais tel que François Bon l'a lu; autrement dit, tel qu'il apparaît dans un essai personnel et assez polémique intitulé *La Folie Rabelais* que François Bon a publié la même année que *Calvaire des chiens*.¹⁸ Pour l'auteur, l'œuvre de Rabelais est marquée par une auto-réflexivité permanente, par la manifestation d'un sujet non encore constitué, et par les conventions romanesques non encore en place. Tout ceci rapprocherait Rabelais de l'époque contemporaine, époque des conventions romanesques déconstruites et du sujet défait ou multiple.¹⁹ Ainsi, François Bon explique sa vision du *Pantagruel* par le biais de la célèbre gravure d'Albrecht Dürer intitulée *Ritter, Tod und Teufel*:

«Le cavalier, le diable et la mort, d'Albrecht Dürer, dix-neuf ans avant le Pantagruel, peut nous introduire exactement à ce procès narratif qui ne va pas encore à la manière linéaire, et dont la juxtaposition de figures doit plutôt être lue comme suite de superpositions. [...] C'est ainsi qu'on pourrait lire Rabelais, et trouver une organisation qui respecte et ses strates et ses plans, son fantastique et son invention comme sa réflexion la plus blanche.»²⁰

C'est en m'intéressant à une telle «topographie narrative», comme dit encore François Bon,²¹ topographie faite d'emboîtements et de superpositions, que j'ai cherché à lire *Calvaire des chiens*.

¹⁶ C'est encore le cas, de manière affichée quoique ce soit désavoué dans la pratique, dans *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 1999.

¹⁷ Dominique Viart: «Théâtre d'images», art. cit.

¹⁸ Au niveau textuel, le rapprochement est fait par Paul Smith: «François Bon: Rabelaisien», in: Michèle Ammouche-Kremers & Henk Hillenaar (ed.), *Jeunes auteurs de Minuit*, CRIN, 24, 1994, 103-116. Pour un compte rendu très critique de l'essai, écrit du point de vue de l'établissement universitaire, voir Guy Demerson: «François Bon, *La Folie Rabelais*», in: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 34, 1, 1992, 122-123. François Bon évoque son rapport à Rabelais dans un entretien: «François Bon, ascendant Rabelais», propos recueillis par Jean-Luc Terradillos, repris in: *L'Actualité Poitou-Charente*, hors-série, 1997, 74-79.

¹⁹ François Bon: *La Folie Rabelais. L'invention du Pantagruel*, Paris, Minuit, 1990.

²⁰ Ibid., 12 et 16.

²¹ Ibid., 32.