



Réalisme de François Bon

Alexandre Gefen

► To cite this version:

Alexandre Gefen. Réalisme de François Bon. Vray, Jean-Bernard and Viart, Dominique. François Bon, éclats de réalité, Presses universitaires de Saint-Étienne, pp.93–104, 2010. hal-01624163

HAL Id: hal-01624163

<https://hal.science/hal-01624163>

Submitted on 26 Oct 2017

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.

Réalisme de François Bon

Alexandre Gefen

« Moi, je parle pour ces visages »¹

Avec la série des retours supposés de la littérature contemporaine (son retour au récit, au sujet, au monde, etc.) réapparaît la notion de réalisme, mode d'illusion textuelle propre au XIX^e siècle et véritable fourre-tout théorique qui nous sert à penser toutes nos manières de donner la parole au monde. Le terme est récurrent dans plusieurs travaux récents : l'*Enquête sur le roman. 50 écrivains français d'aujourd'hui*², comme dans celle entamée par la revue *Inculte* sous le titre *Devenirs du roman*³. Il vient de faire l'objet d'un bel essai de Philippe Forest qui fait de la notion de réalisme une enquête sur l'impossibilité même du dire et sur les résistances du réel⁴, projet de mise à l'épreuve de la littérature qui me semble parfois proche de celui de François Bon. Quoi qu'il en soit, l'auteur de *Parking* a été à la fois associé à une forme moderne de réalisme objectal par son attention à la matérialité du monde et à une renaissance du naturalisme par le projet d'enquête social sur le contemporain qui l'accompagnait, double association qu'il a largement réfutée, faisant écho à des réticences de critiques tels que Dominique Viart. Il semble en effet que la catégorie de réalisme, du moins telle que l'histoire littéraire nous l'a léguée soit inopérante et que ne l'on puisse parler dans ce retour au réel d'un événement de survivance, et ceci pour trois raisons : dans l'ordre esthétique, la notion a été épuisée par les multiples crises du roman ; dans l'ordre idéologique, elle est marquée des anathèmes (barthésien, adornien, etc.) à l'égard des formes traditionnelles de la représentation humaniste, tandis que dans un ordre ontologique, le réalisme semble privé de ce monde constitué, de cette vérité antélinguistique, de cette naturalité des choses qui lui sont nécessaires.

¹ François Bon, *Daewoo*, Fayard, 2004, p. 117.

² Arnaud Bordes, Stéphan Carbonnaux, Serge Takvorian, *Enquête sur le roman. 50 écrivains français d'aujourd'hui répondent*, Le Grand Souffle, 2007.

³ François Bégaudeau, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, et al., *Devenirs du roman*, Naïve, 2007.

⁴ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, Cécile Default, 2007.

Présupposer une réalité indissolublement présente et passée, abstraite et humanisée, réelle et textuelle, envisager le monde comme ravagé par un perpétuel et sourd mouvement de dissociation et de réassociation dont n'émerge qu'une confuse prise de parole et un flux quasi expressionniste d'images, impose un complet redéploiement de notre vocabulaire théorique. D'où la proposition de catégories alternatives pour parler du réel de François Bon : « réalisme précaire », présence d'une « langue réveillée » pour Wolfgang Asholt⁵, réalisme de la manifestation et non de la figuration du réel pour Dominique Viart, qui montre comment se superpose dans l'art pauvre de François Bon au réel « tel qu'il se vit », « un réel tel qu'il se dit » par l'emprunt de la parole d'autrui, jonction des forces de deux versions non mimétiques de réalisme⁶. C'est sur ce paradoxe du réalisme que je voudrais revenir, en proposant de distinguer un réalisme relevant d'un paradigme représentatif, s'imposant comme finalité le dévoilement sartrien, se posant la question du sens et de l'interprétation, forme refusée en tant que telle par François Bon, et un réalisme que l'on pourrait qualifier d'ontologique⁷, où l'acte de transcription cherche à se neutraliser par sa mise en scène, et à disparaître au profit d'une délégation de la parole à autrui et à la matérialité brute des phénomènes. Ce réalisme non représentatif ne chercherait pas à dire à traduire le monde, mais plutôt à s'y mêler voire à s'y substituer ; par la folie de la parole et l'ostentation des images, il viserait à permettre au réel de devenir réalité, à aider les noms à se faire identités, il inventerait l'originnaire en plongeant au seul lieu où celui-ci peut naître : le lieu de sa rupture.

⁵ Wolfgang Asholt, « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Lendemain*, 2002, vol. 27, no107-08, p. 55.

⁶ Dominique Viart, « Le Roman français contemporain/ Écrire avec le soupçon », en ligne : <http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/roman/11.html>.

⁷ Voir l'essai de Brian McHale, *Postmodernism fiction*, Routledge, Londres et New-York, 1987.

Dispositifs de désécriture

Je voudrais commencer par revenir sur les dispositifs de défiguration de la réalité mis en place par François Bon, dispositifs qui ont pour commun pour dire le tumulte du monde, le refus des « artifices de sujets ou de noms posés avec effets de réalité »⁸. Ces dispositifs formels de barrage trouvent leur origine, éthique, dans les refus déclinés dans *Impatience* : le refus de la soumission de « l'ordre ancien de la terre », l'argent, la désobéissance à toute soumission du pouvoir à un ordre préexistant et hiérarchisé du monde, ordre producteur de la misère sociale, la résistance à l'esclavage déposé dans la parole « de celui qui dit à un autre : fais ceci »⁹. La littérature doit commencer par ne « ne pas se contraindre à l'ordre », c'est-à-dire d'abord à l'ordre linguistique qui préstructure le monde. Il s'agit de se méfier de l'illusion réaliste et de la rhétoricité de la fiction, d'écrire contre tout projet totalisateur et démonstratif, de contrer cette manière que pourrait avoir le roman réaliste engagé d'affirmer des thèses et non de poser des problèmes ou d'excaver des drames, en se donnant le mot d'ordre de *Daewoo* : « Et laisser toute question ouverte. Ne rien présenter que l'enquête. »¹⁰ Il s'agit aussi de se méfier des dispositifs séducteurs de la représentation, décrits en des termes très baudrillardiens dans la biographie de *Rolling Stones*, qui dissimule un essai sur le roman : le rasoir de François Bon cherche à débayer la « masse considérable de faits publics mineurs, de photographies de hasard », en écartant les « rêves manipulés, dont les systèmes de production économique ou symbolique se sont établis pour eux en cours de route, mais ont pris pour la totalité du monde validité, démultipliée et affadissante, abrutissante », au risque de s'apercevoir que ce « qui aurait compté à dire et à photographier » « n'a pas été sauvé »¹¹ » tant les représentations maladroites que les acteurs se réattribuent sont marquées par l'inauthenticité. Il s'agit ensuite de se passer de la catégorie générique de roman, que François Bon n'emploie que parcimonieusement et à dessein de lever toute possibilité de confusion de la

⁸ François Bon, *Impatience*, Minuit, 1998, p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁰ *Daewoo*, *op. cit.*, p. 290.

littérature et du témoignage, pour *Un Fait divers* ou pour *Daewoo*, et de proposer un récit « non plus roman, mais le dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s'en saisir »¹². Plus loin, François Bon réaffirmera « non, plus de roman jamais, mais cueillir à la croûte dure ces éclats qui débordent et résistent, non, plus d'histoire que ces bribes qu'eux-mêmes portent »¹³.

Quels sont les dispositifs d'écriture ou plutôt de désécriture mobilisé par ce *récit* ? On pourrait évoquer les techniques de collage et de montage, de *cut-up*, inspirées du roman américain de Faulkner dont François Bon est souvent proche, la petite musique des répétitions propre à une parole subjuguée par le vide (dans *Paysage fer*, l'auteur veut ainsi donner des « variations de récit sur le réel répété à l'identique, et pousser cela à bout, et rien d'autre même au récit que ces images pauvres »¹⁴) et son corrélat, le travail d'inventaire héritier du matérialisme péréquien :

Le roman ne suffit plus ni la fiction, les histoires sont là dans la ville qui traînent dans son air sali [...] on préférerait un pur documentaire, on préférerait la succession muette des images, un carrefour et son feu rouge [...] 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

propose cet art poétique qu'est *Impatience*¹⁵. Je pense aussi à ce que l'auteur de *Sortie d'usine* nomme le « procédé d'expansion », c'est-à-dire la glose ébahie et hallucinée des dehors du monde, invasion du récit par un ordre descriptif infiniment malléable dont le modèle envié de manifestation du réel est celui de la photographie, « présence si étonnante du monde » dit le narrateur de *Daewoo*¹⁶.

Ces procédés, qui dépassent la simple poétique documentaire offerte par nombre des contemporains de François Bon, s'accompagnent d'une éthique de la fiction qui consiste à n'utiliser que des catégories endogènes qu'emploient les locuteurs pour penser le monde (ici, c'est d'Arlette Farge qu'est proche François Bon), quitte à faire mine de se réduire à un travail citationnel qui produit ou « fictionne » la parole d'autrui. D'où la production d'une écriture polyphonique, qui

¹¹ François Bon, *Rolling Stones, une biographie*, Fayard, 2002, p. 14

¹² *Impatience*, op. cit., p. 23

¹³ *Impatience*, op. cit., p. 67.

¹⁴ *Paysage fer*, op. cit., p. 49.

¹⁵ *Impatience*, op. cit., p. 12-13.

¹⁶ *Daewoo*, op. cit., p. 9.

déploie non une polyphonie des représentations et des analyses, mais une polyphonie des voix en action. Car chez François Bon, je crois, la figuration des « bribes » du réel est indissociable des errances de leur saisissement par le narrateur et ses personnages. Héritier en partie de la phénoménologie du Nouveau roman, et plus largement d'une vision constructiviste du monde qui accorde le primat aux représentations, ce saisissement du monde se fait dans son balbutiement dans les consciences, balbutiement qui est non la quête d'un informe qui serait la pureté d'un esprit en enfance, mais la découverte des bribes de paroles souvent déjà saturées d'inauthenticité et d'artificialité sociale et économique, déjà travaillés par les mécanismes de production et d'asservissement (de la même manière que le paysage de François Bon n'existe que dans sa transformation par l'homme, et plus précisément dans ce stade industriel de transformation qui n'est pas une production de sens, mais l'engagement d'un cycle usinal de production d'objets aussitôt voués à l'oubli, l'usure et l'obsolescence). Les voix s'autonomisent en se séparant des êtres et deviennent comme logorrhéiques, selon un poétique dont on retrouverait certains aspects chez les héritiers de Blanchot, mais non pour signifier un foyer ou une source, mais au contraire en s'atomisant en monades, chacune pesant et diffractant différemment le réel, chacune étant différemment le réel. Autrement dit, il ne s'agit plus d'événements rapportés, mais d'événements narrés (on pense aux *narrats* d'Antoine Volodine). D'où leur théâtralité intrinsèque, théâtralité d'un lieu vide, dont n'est pas exempt le narrateur, dont la voix se mêle, par métalepse et remise en crise perpétuelle de la légitimité de la parole organisatrice, à celle de ses personnages, en atteignant par l'amuïssement de la ponctuation, des jeux sur l'ambiguïté de portée des expansions syntaxiques et une amphibologie généralisée du lexique, à une forme sublime de confusion du monde.

Ici, on le voit, à la différence des poétiques naturalistes avec lesquelles elles ne partagent qu'un substrat thématique (la focalisation sur la souffrance ouvrière), les exigences indissolublement esthétiques et politiques de l'auteur sont compatibles avec l'exercice du travail de stylisation et de fictionalisation de la littérature. Dans la mesure où, à un certain point, tout est fable et fiction et où la réalité est indiscernable de ses représentations (la biographie des Rolling Stones ne met-elle pas

en exergue une citation la *Vie de Rancé* de Chateaubriand : « Les annales humaines se composent de beaucoup de fables mêlées à quelques vérités : quiconque est voué à l'avenir a au fond de sa vie un roman, pour donner naissance à la légende, mirage de l'histoire »), les réticences s'érigent moins contre l'imagination que contre l'illusionnisme, moins contre la parole que contre l'idée de sa profondeur, moins contre l'écriture que contre le réalisme poétique, moins contre la musique que contre toute réhabilitation de l'illusion lyrique. Au contraire, la fiction sert à la contestation de la légitimité des catégories du champ littéraire en tant qu'il est écho des infrastructures idéologiques, et la fiction opère librement en tant que réalisme empirique, bricolé, de plain-pied avec ses sujets, d'un réalisme non produit de la conscience organisatrice du démiurge, mais de la parole des dominés, auxquels l'auteur, qui n'est jamais distinct du narrateur, ne doit cesser d'appartenir, d'un réalisme qui refuse toute médaille, qui a renoncé à la distinction, à la démarcation, à la consécration littéraire.

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 cette surface de l'aventure dispersée et insuffisante des hommes qu'on recréerait l'illusion de sa représentation, cela, qu'on nomme dispositif noir, lieu de paroles qui pourtant n'est pas plus que ce livre qu'on dresse, pour les capter et les renvoyer sur la ville¹⁷

décrit François Bon : un miroir réaliste donc, qui renvoie à la ville sa propre image, mais un miroir terrible qui produit des récits à la pauvreté formelle délibérée, où viennent s'inscrire, ou plutôt se suspendre, des non lieux suburbains (« c'est pauvre, encombré, on ne saura jamais que cela » dit *Paysage fer*¹⁸), comme des espaces effacés par le rapport moderne et mécanisé de l'homme au monde, lieux sans origine ni essence hormis les paroles qu'ils supportent : « Ce matin du 23 janvier 2004, la parcelle de terre que je contemple de l'avion semble vide à l'infini, sans ville ni gens. On passe à nouveau sur un fleuve gelé qui est un fil d'argent, et dont je ne saurai pas le nom ». Des miroirs où viennent mourir des cris, des échecs, des noms, des vies, ou ce qu'il en reste, tant les récits de François Bon manifestent, de la *Vie de Myriam C.* à *Enterrement*, la nécessité d'être dans

¹⁷ *Impatience, op. cit.*, p. 13.

¹⁸ *Paysage fer, op. cit.*, p. 13

un après du monde, de penser la mort comme un lieu d'origine en place de la création. Tenté comme d'autres écrivains de sa génération, de Pierre Michon à Richard Millet, par la nostalgie de l'être, du mythe ou de la grande forme. Je pense la nostalgie de la totalité, « le goût des livres épais », des « livres qui ressuscitent un monde » qui transparaît dans la très belle fin adresse des *Rolling Stones*¹⁹, nostalgie organique à laquelle ne répond que « le tumulte du monde et si peu du plus profond tumulte du monde »²⁰.

Ainsi, François Bon fait de tout récit l'histoire d'une chute, d'une fermeture ou d'une disparition. Partout il met en scène le déficit ontologique et la violence disruptive de la mort, économique ou biologique, en sorte qu'endeuillé, l'écrivain deviendra biographe, enquêteur, anthropologue, historien, c'est à dire fossoyeur. « Le narrateur se joint finalement à eux, ils cessent. », conclut *Impatience*²¹, comme si le but du roman devait être la fusion dans le néant des fantômes et de leur aède. Je suis particulièrement sensible à *C'était toute une vie*, récit qui n'est pas celui de la transformation d'une existence en destin, mais plutôt d'un terrible effacement, puisque ce récit réunit ainsi les notes « au plus près du réel » de l'écrivain sur la « trajectoire de vie » d'une jeune droguée, mère de trois enfants, rencontrée quelques jours avant sa mort lors d'un atelier d'écriture. « Maintenant elle est morte, on est au cimetière devant sa tombe avec les dates : 1961-1993, il y a même deux pancartes gravées et on a eu l'explication », commente le narrateur²². Certes, le récit prévient dans un étrange préambule que « ce livre est une fiction, les propos prêtés aux personnages, ces personnages eux-mêmes, et les lieux où on les décrit sont en partie réels, en partie imaginaires » en sorte qu'ils ne sauraient être « exactement ramenés à des événements ou à des personnes existantes ou ayant existé ». Mais cette formule et à comparer à la violence défictionnalisante employée par l'écrivain pour peindre le martyre de la jeune droguée, semble purement juridique en regard de la réalité qui a constitué le motif de l'œuvre : « ce qui force à

¹⁹ *Rolling Stones, une biographie, op. cit.*, p. 661

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Impatience, op. cit.*, p. 95.

²² François Bon, *C'était toute une vie*, Paris, Verdier, 1995, p. 72. L'inscription funéraire et ses dates apparaissent dès la seconde page du récit où le narrateur évoquait sa promenade dans un « cimetière de pauvres » (p. 7) jalonné d'annonces évoquant des fins de concessions.

écrire, c'est que les mots qu'on a reçus n'auront peut-être pas d'autre mémoire, et qu'ils vous hantent : un dépôt trop lourd. De ces visages qu'on a connus, l'un a disparu. [...] Et c'est à la fiction d'en organiser les images, au nom de cette mémoire ». Une telle revendication esthétique-éthique sera au demeurant confirmée par la pièce de théâtre tirée du roman, *Vie de Myriam C.*, qui veut en proposer une sorte de tragédie sans fiction : « [La vie de Myriam] emprunte les formes, la gravité et la rigueur d'une tragédie, parce qu'il n'y a rien à ajouter à ce qui est. Les mots devraient seulement rejoindre cette gravité, mesurer le poids de la ville sur les destins », écrit François Bon²³, dont on sait que l'entreprise d'animation d'ateliers d'écriture a constitué un pont entre ce que les sociologues ou les psychanalystes nomment « les histoires de vies » et la « Littérature ».

Dispositifs de substitution

De tels dispositifs esthétiques relèvent, par delà la politique et l'éthique, d'une métaphysique destinée à penser « l'aventure dispersée et insuffisante des hommes » évoquée par *Impatience*. Ici, la misère, devenue pascalienne autant qu'hugolienne ou zolienne, appelle à elle toute la force ontologique de la littérature, demande au réalisme de remplacer le monde, de s'y substituer : ontologie réparatrice donc dans un monde vidé, puisque le réalisme au sens traditionnel suppose une substantialité du monde, l'existence même d'un monde qui ne soit pas simulacre, et que l'on a en fait que des repères, des apparences, des voix, puisqu'il faut non seulement figurer comme l'écrit Dominique Viart : « une réalité que le corps social connaît sans vouloir la réfléchir », mais une réalité que le corps social connaît sans *pouvoir* la réfléchir ; ontologie parce que s'impose la nécessité de dire une réalité qui n'existe pas avant d'être dite, une réalité inouïe au sens étymologique, non prononcée ou en bribes, non investie de valeur, infondée. D'où la production d'une réalité non duplicative, mimétique, mais supplétive, où le respect à autrui remplace la conformité à la lettre, dans un récit qui invente des dispositifs de délégation de parole, de refondation d'identité, de restauration des événements par l'assemblage d'images et de surfaces,

²³ *Vie de Myriam C.*, mise en scène par Ch. Tordjman, Théâtre de la manufacture, octobre 1998, programme, p. 4.

pour lutter contre l'effacement, « parce que ce qui transperce l'actualité, séparant ou brisant ce qui était établi de façon stable entre les hommes et les choses, a disparu sans suffisant examen préalable des conséquences » comme l'explique François Bon.

Lorsque les êtres sont si déstructurés qu'ils en sont à ne plus arriver à disposer de leur propre monde – je pense la très belle description dans *L'Enterrement* de cette expérience qui consiste à reconnaître le monde sans le pouvoir raconter (« Un livre d'enfance [François Bon parle d'une école] qui hypnotise, réouvert, de cette mémoire d'un coup surplombée, dont on ne se savait pas disposer. »²⁴) – c'est à la littérature non seulement de faire entendre la petite musique de sa propre phrase, déconstruite et répétitive, harmonique par le ressassement organisé de sa disharmonie, mais aussi de faire exister autrui, de devenir le porte-parole de ceux qui n'ont pas de voix, mais à peine des visages ou des traces de visages : « Moi, je parle pour ces visages » écrit le ventriloque de Daewoo en faisant parler Ada²⁵. C'est à l'auteur, dans la communauté à construire des *contemporains*, de se faire écrivain public, par ses enquêtes, par les pouvoirs condensateurs et exemplaires du récit, par l'usage de ses « on » ou de ses « ça » polyphoniques, issus de la tradition rabelaisienne et célinienne, par toutes les formes de délégation de voix que la littérature a pu proposer. C'est à la littérature de reconstituer par les dispositifs romanesques des narrations en recueil des communautés absentes telles celles des co-détenus dans le *Crime de Buzon* ou des passants dans l'Hôtel du 30 rue de la Poste, puisque « dans un monde où tout isole par le froid égalisateur on n'a plus d'occasions de se retrouver ensemble »²⁶). Quand l'écrivain refuse de produire des récits qui seraient les musées de la mémoire collective « écrémée juste en surface par le pisse menu des radios bonimenteurs de télévision »²⁷, c'est à la littérature de repeupler le monde par le texte des éclats de souvenirs, à elle de deviner « ce qu'on apprend aussi à l'horizon de mer, disait Alain, quand il faut lire malgré tout ce qui paraît un infini vide »²⁸.

²⁴ François Bon, *L'Enterrement*, Gallimard, col. « Folio », 1994, p. 23.

²⁵ Daewoo, *op. cit.*, p. 117

²⁶ François Bon, *L'Enterrement*, *op. cit.*, p. 120.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

À la littérature, pourrait-on continuer pour décliner ces finalités éthiques qui lui sont assignées, de produire un lieu textuel des non-lieux, à elle de créer un dehors à la prison du monde effacé et labile, à elle de créer un ici partageable, comme dans le magnifique bouclage de *Prison* où le déictique vient désigner le foyer absent, mais tracé par la temporalité de l'écriture, comme si la réalité extralinguistique d'un lieu habitable, qui n'est au fond qu'une représentation acceptable de soi-même pour celui qui parle, pouvait être atteinte par le tissage intralinguistique du temps par le récit : « je serai dans la ville et la ville et le lieu me sont indifférents parce que ce qui compte c'est seulement le temps : qu'importe si ici je reviens »²⁹. Se rejoignent pour construire un présent l'enquête ou l'anamnèse, indifféremment ou plutôt complémentirement, à la manière dont chez Paul Ricœur le recours réflexif autobiographique et la quête de l'histoire se complètent pour constituer l'ossature narrative des identités. Cette littérature est une forme, si ce n'est de résurrection ou de rédemption, du moins de témoignage par expression : François Bon semble parler pour ces personnages lorsqu'il ne peut pas faire parler ses personnages. Car tout se passe comme si l'auteur de *Mécanique* devait la parole à tous ceux qu'il avait croisés. Pour prendre un exemple parmi cent, il se doit de faire mémoire de Ludovic, qui ne laissera à autrui que d'être « celui qui prend les trains », mais qui aurait lui aussi rêvé de produire « le témoignage d'un homme dans un monde dur aux jeunes qui n'ont rien »³⁰. D'où cette une vérité d'inventaire, de repérage, de mise en liste des *Passagers de la terre*, pour reprendre le titre du film rêvé par *Autoroute*, de marquage par une sorte de ticket d'autoroute du passage de chacun de nous, *homo viator*, pour reprendre la vieille formule spirituelle, de chacun de nous saisi dans sa matérialité mouvante et entropique, éparpillée, « car nous ne savons rien de clair, nous errons », pour citer le début de *Prison*³¹. Ici la littérature de François Bon, comme celle de Patrick Modiano ou de Pierre Michon, sert à « ajouter un nom à la si longue liste qu'on se fait chacun des absents du monde »³², à « faire

²⁹ François Bon, *Prison*, Verdier, 1998, p. 121

³⁰ *Ibid.*, p. 112

³¹ *Prison*, *op. cit.*, p. 7

³² *Ibid.*, p. 29

face à l'effacement même »³³ comme l'annonce l'auteur de *Daewoo*, à dépasser le néant par la dénudation de la matérialité du réel : « on voudrait qu'elle [la nudité crue de cet endroit du monde] sauve ce que béton et ciment ici enclosent »³⁴.

Citant les *Cahiers de Malte Laurids Bridge* de Rilke, François Bon affirme avec une mélancolique ironie que « l'important était qu'on vécût »³⁵. Or « les visages et les voix [...] appellent le récit parce que le réel de lui-même ne produit pas les liens, qu'il faut passer par cette irritation ou cette retenue dans une voix, partir en quête d'un prénom parfois juste évoqué, et qu'on a griffonné dans le carnet noir ». En sorte « les noms de ceux qui ne sont plus » sont « autant d'appels d'ombres »³⁶, explique un narrateur qui offre comme ressort au vraisemblable non quelque illusion, mais seulement d'être la sincère réponse à un appel à l'existence, à un *de profundis*, puisque la littérature sert à remettre en disponibilité les rêves d'autrui, aussi misérables soient-ils, puisque « quand on regarde la vie réelle exactement comme elle est, ce n'est pas la vie qu'on y a eu, mais une aventure magique », même si cette aventure magique c'est seulement « qu'on laissait passer le bus et qu'on entrait au Rio »³⁷. La littérature c'est, selon une formule d'*Impatience*, « 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 »³⁸ car la littérature permet de dire ce qui n'a pas été, ou pas vraiment été, le bonheur des pauvres, l'existence de Myriam, celles des jeunes en dérive arrivés au 30 rue de la Poste dans le roman du même nom. Pour reprendre le projet du poème cité dans ce même roman, mais qui pourrait être mis en exergue à toute l'œuvre de François Bon, raconter, c'est à dire individuer et caractériser, c'est faire de la vie « une pierre précieuse/chacun la sienne »³⁹.

³³ *Daewoo*, op. cit., p. 9.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁷ *30 rue de la Poste*, op. cit., p. 112.

³⁸ *Impatience*, p. 94

³⁹ *30 rue de la Poste*, op. cit., p. 123

Défenseur des pauvres contre les représentations imposées et le naufrage dans la ressemblance, c'est-à-dire l'in-différence, écrivain de la colère et l'impatience, François Bon réhabilite à sa manière la vieille fonction humaniste de remise en dialogue des vivants et des morts, du peuple et des élites, du passé et du présent, mais non à partir d'une utopie sociale ou d'un projet de résurrection hérité de la théologie, mais à partir du simple pouvoir expressif de nomination et de description, en refusant les aménités de la tradition réaliste et des espoirs de l'humaniste. Il crée alors sans création, en énumérant des faits et en produisant des inventaires, avec ce paradoxe que c'est dans la tradition esthétique d'une littérature autonomisée et idéalisée (de Rimbaud au Nouveau Roman) que François Bon puise une partie de ses procédés qu'il utilise au profit d'une littérature redevenue transitive, légitimée par ses fonctions pragmatiques, et d'une utilité indissolublement politique et métaphysique. Je lis ainsi dans l'œuvre de François Bon le double mouvement d'affirmation des pouvoirs du littéraire et de redéploiement de la cartographie des discours, évolution propre aux années 1980, en insistant sur le fait que ce mouvement ne s'exempte que très partiellement d'une culpabilité littéraire héritée des années 1970 et réactivée par la contemplation de la misère du monde contemporain : « autrefois les poèmes étaient plus faciles. Une ville qu'un voyageur découvre au lointain, l'écho des paroles qu'y échangent les hommes, la façon dont un bâtiment s'ancore dans le ciel, et personne pour s'interroger sur la légitimité d'en écrire »⁴⁰ note avec nostalgie l'écrivain. Celui-ci prend acte des déflations multiples de la valeur de distinction (au sens bourdieusien) de l'art littéraire : la déflation du roman en récit non fictionnel, infictionnel comme dirait Barthes, la déflation de la vie en biographique, la déflation de l'être aux apparences, la déflation de la somme en fragments, de l'œuvre en texte, du texte en écriture, de l'écriture en simple prise de parole directement héritière (parole qui est directement l'héritière des monologues intérieurs de Nathalie Sarraute), la déflation de la réalité (construite par un modèle et supportée par

⁴⁰ Daewoo, *op. cit.*, p.117.

une ontologie) en réel à épuiser, réel empiriquement saisi comme relations des phénomènes et des voix. On comprend ici le rapport complexe qu'entretient François Bon à l'égard de la tradition réaliste en tant qu'elle est presque nécessairement sociale et politique : à la fois le refus de faire comme si le monde détruit pouvait parler tout seul à l'aide d'un langage au mieux insuffisant, au pire coupable – et pourtant la nécessité de le faire parler, quitte à produire une parole du monde après le monde, de ne produire qu'une réhumanisation surfacique, cacophonique, funèbre et testamentaire.

Dans sa manière de produire de l'existence au seuil de sa disparition (pour citer le fin de *Paysage fer*, là exactement où « quelque chose s'est séparé »⁴¹), la littérature produit alors une sorte d'ontologie négative qui se propose comme notre seule possible religion, théologie que l'on ne peut que rapprocher de celle de la « décréation » d'Agamben, comme celle d'autres romanciers contemporains de la naissance-perte (Quignard, Michon, Macé, ou encore, Philippe Forest), d'une littérature qui vient « non pour racheter ce qui a été, mais pour sauver ce qui n'a pas été » pour reprendre une opposition d'Agamben⁴². Le prix esthétique de ce passage à un réalisme de la décréation est très clair : les récits de François Bon qui se refusent à devenir roman exigent non seulement du lecteur un effort d'organisation, mais aussi un travail de comblement informatif et herméneutique : elles lui imposent d'accepter aussi bien un roman du manque qu'un manque de littérature. Expurger les suspicions de fausseté propres au fictif, en essayant de faire en sorte que la lecture fictionnelle n'implique pas nécessairement la suspension d'incrédulité formulée au siècle précédent par Coleridge, et donc la neutralisation ou le déplacement de la valeur de vérité de ses énoncés et la dévaluation ontologique des représentations ; répondre ainsi aux soupçons modernes formulés à l'encontre de la littérature, soit en dispensant en apparence le récit de la question du style et de l'énonciation, en acceptant une certaine défaite de la fiction, qui renonce à toute fonction de divertissement pour confronter l'homme à l'innommable, soit encore, et parfois parallèlement, en dissolvant la représentation dans la métareprésentation, dans la théâtralisation, dans

⁴¹ *Paysage fer*, op. cit., p. 88

l'interrogation « du besoin que les hommes ont de représenter »⁴³ (le commentaire que François Bon produit de *Parking* à partir de Sophocle), besoin anthropologique qui ne relève assurément pas d'un jeu esthétique ou cognitif traditionnel, mais plutôt d'une saisie de ce que l'écrivain nomme « l'irrejoignable », c'est-à-dire notre condition d'hommes désassemblés de leurs communautés et agis par les superstructures économiques, puisque peindre « la scène même de la représentation » c'est « nous forcer à lire la mécanique d'homme dans leur ville inorganique »⁴⁴ ; affirmer ensemble la nostalgie et la haine du roman, produire une « surfiction » expressionniste et une non-fiction matérialiste en prenant le risque que, *in fine*, une fois le réel « disloqué » au profit de l'exposition du « monde au présent », on retombe sur une « honnêteté de porte-parole » ou « qu'on se retrouve à faire du beau et du chanté sur ce qui ne demandait pas de chant »⁴⁵ : tel est le prix à payer pour que la littérature, entreprise réaliste d'analyse d'une déréalisation, ne disparaisse pas totalement dans la reduplication des simulacres et pour que survive *a minima* son pouvoir de transmission et de réparation par mise en présence et production, si ce n'est d'un sens, mais « du sens »⁴⁶.

⁴² Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, Circé, 1995, p. 71.

⁴³ François Bon, *Parking*, Minuit, 1996, p. 42.

⁴⁴ François Bon, *Dehors est la ville. Essai sur Edward Hopper*, Flohic, 1998, p. 39.

⁴⁵ *Parking*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁶ Pour reprendre une opposition formulée oralement par François Bon durant ce colloque et que l'écrivain affirme reprendre de Claude Simon.