



HAL
open science

Daewoo, le choix du roman chez François Bon

Alix Mary

► **To cite this version:**

Alix Mary. Daewoo, le choix du roman chez François Bon. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC, 2013, Poétisation de l'histoire et de la politique, 9, 10.4000/mimmoc.1009 . hal-02056079

HAL Id: hal-02056079

<https://hal.science/hal-02056079>

Submitted on 16 Jun 2020

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.



Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain

Cahiers du MIMMOC

9 | 2013

Poétisation de l'histoire et de la politique

Daewoo, le choix du roman chez François Bon

Alix Mary



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/1009>

DOI : 10.4000/mimmoc.1009

ISSN : 1951-6789

Éditeur

Université de Poitiers

Ce document vous est offert par Université de Poitiers



Référence électronique

Alix Mary, « Daewoo, le choix du roman chez François Bon », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], 9 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2012, consulté le 16 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/1009> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mimmoc.1009>

Ce document a été généré automatiquement le 16 juin 2020.



Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain – Cahiers du MIMMOC est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Daewoo, le choix du roman chez François Bon

Alix Mary

- 1 Daewoo : la firme coréenne s'implante en Lorraine au début des années 90 avec des subventions colossales de l'État. À partir de 1998, en l'espace de quatre ans, la délocalisation brutale des trois usines de ce groupe jette sur le pavé quelque 1200 ouvriers, des ouvrières non qualifiées en grande majorité. Leur révolte, la séquestration d'un directeur d'usine, créent l'évènement dans les médias, pendant un temps. Puis le silence retombe sur la multitude de vies brisées.
- 2 Pendant toute l'année 2003, l'écrivain François Bon, à l'initiative de Charles Tordjman, directeur du Centre dramatique national de Nancy, va mener en parallèle une enquête sur les tenants et les aboutissants de ce drame social et un travail d'écriture théâtrale. La version achevée de la pièce est créée à Avignon en 2004¹. La même année, François Bon publie sous le même titre une œuvre narrative, *Daewoo*², qu'il qualifie, en page de titre, de roman. Pourquoi l'avoir appelée « roman » plutôt que « récit », alors que les faits suivent tout au long enquête et travail de documentation ? Le choix du terme, objet de méditation du narrateur dans le premier chapitre, apparaît comme un défi dans lequel choix d'une forme poétique et engagement politique se rejoignent.
- 3 *Daewoo* n'est pas une fiction romanesque au sens traditionnel du terme, une mise en intrigue du temps humain, car le propre du réel dont il rend compte est de nier toute forme d'histoire, de faire apparaître la puissance de négation que recèle une société en marche, ses « fractures [qui] courent la surface du monde réel et la délitent »³. La progression de l'enquête, et aussi les cheminements pas à pas de l'écrivain qui arpente les villes abandonnées par l'activité économique, révèlent une société qui se dissout et revient à la géométrie pure d'un espace déshumanisé. Poser l'œuvre comme un roman, dès lors, c'est l'ériger comme un monument qui fait obstacle, par la simple densité de sa présence, à l'oubli et à la mort.
- 4 L'œuvre de François Bon est habitée, dès le départ, par un questionnement générique étroitement lié à sa volonté de poétisation de l'histoire et de l'espace urbain⁴. Dès son

premier livre, *Sortie d'usine*, en 1982, il affirme la volonté d'appréhender le « déficit de représentation »⁵ dont souffrent des pans entiers du monde dans lequel nous évoluons quotidiennement. Mais cette volonté de dire le réel dans ce qu'il a parfois de plus aride, de moins facile à « poétiser », tout en revendiquant hautement leur appartenance à la littérature, engendre une très forte tension au sein de ses textes narratifs. Son itinéraire va du roman au récit, puis du récit à des formes inventées à partir du théâtre, puis reviennent au roman. Avec son deuxième livre, *Limite*, en 1985, c'est pour sacrifier à l'exigence de Jérôme Lindon, son éditeur, que l'écrivain laisse inscrire la mention « roman » en tête de ses livres. Dans les années 93-98, l'œuvre connaît un tournant, et *Parking*⁶ pose clairement la question dont découle encore *Daewoo* : « comment faire littérature de la frange la plus contemporaine de nos villes ? »⁷ *Parking* comprendra trois parties, un récit monologal à la façon des textes antérieurs, un « comment *Parking* et pourquoi » et enfin une version pour trois acteurs. *Daewoo* intégrera également ces trois composantes, mais sans doute le récit des faits se mêle-t-il plus inextricablement avec la tentative d'établir ces mêmes faits, avec l'effort pour faire sens : à la « fabrique » de *Daewoo* semble se dérober tout horizon, toute possibilité d'un *Daewoo* construit. Avec *Impatience*, en 1998, le narrateur avait semblé tourner définitivement le dos au genre romanesque :

Non plus de roman jamais, mais cueillir à la croûte dure des éclats qui débordent et résistent, non, plus d'histoire que ces bribes qu'eux-mêmes portent et comme avec douleur remuent sans s'en débarrasser jamais, plus de tableau qui unifie et assemble, mais [...] le grossissement des visages abîmés et tout ce sur quoi on achoppe soi-même pour dire, plus de calme mais l'agitation, se porter soi-même à la rencontre des éclats où on achoppe, et le mal qu'on se fait et le poison qu'on injecte et la dureté que c'est de continuer ici dans le grondement et la répétition et l'usure.

8

- 5 Pourtant, c'est dès 2004 que de nouveau François Bon, après avoir connu pourtant une audience importante à l'occasion de la représentation théâtrale de *Daewoo*, revient à l'appellation « roman » pour la version narrative de ce même sujet, et désormais il s'éloignera de plus en plus de l'écriture dramatique qui d'ailleurs est plutôt dans son cas, selon Dominique Viart, « une juxtaposition de proférations, un acte de parole pur ».⁹ Le texte narratif, néanmoins, reste un texte ouvert, hétérogène, et souvent en clair-obscur, avec des personnages qui cherchent en vain à coïncider avec eux-mêmes, avec les autres qui s'éloignent et avec un monde qui se défait.
- 6 Quoi qu'il en soit, sous-titrés *romans* ou *récits*, les textes affichent la responsabilité éthique du narrateur vis-à-vis de ce qu'il représente : la fiction, ou parfois plus simplement la diégèse, se propose comme le moyen de faire toucher du doigt une forme de vérité du monde qui se dérobe aux modes de la connaissance illusoire issus de la doxa : en témoigne la citation de Rabelais mise en exergue de *Daewoo* :
- Et là commençay à penser qu'il est bien vray ce que l'on dit, que la moitié du monde ne scay comment l'aultre vit.
- 7 Ce respect du narrateur vis-à-vis de l'objet de son récit passe par le choix des moyens mis en œuvre dans le texte. Ce dernier brise la linéarité de l'écriture et de la lecture, en pratiquant le collage de documents écrits de diverses natures, l'insertion de scènes de la pièce de *Daewoo*, la réécriture des témoignages notés sur des carnets ou enregistrés sur un Sony minidisc qui appartient, en quelque sorte, à la panoplie de l'écrivain sur le terrain qu'il parcourt, et le fait ressembler, à tort, à un journaliste, alors qu'il s'agit surtout, semble-t-il, d'arborer ostensiblement les signes qui fondent sa présence et sa

raison d'être en des lieux¹⁰ : l'écrivain qu'est François Bon a une perception aiguë de la dimension matérielle du métier qu'il exerce. Les mots, le langage, le travail de la mémoire, c'est aussi, physiquement, un rapport aux outils, aux machines qui permettent l'enregistrement des traces recueillies, c'est une fascination pour le papier et le livre, qui signifient plus directement encore que la mimesis n'est jamais de l'ordre de la simple reproduction mécanique.

- 8 Assez vite, en effet, il apparaît que les moyens classiques de l'enquête ne suffisent pas à nourrir la représentation de l'espace-temps contemporain qui hante l'écrivain. L'évènement le plus violent est comme recouvert, occulté par le délitement des structures sociales, par l'anonymat d'espaces interchangeable en mutation constante. Dans une interview, F. Bon est amené, pour mieux faire comprendre son projet, à dessiner une opposition entre le *vrai* et le *réel*¹¹ :

J'ai peint une fresque. Cela suppose de reconstruire, de partir de son propre matériau pour rejoindre ce qu'on sait être vrai, mais que le réel occulte, efface. L'écriture convoque tous les procédés de la fiction, l'illusion des lieux et qu'on s'y déplace, la proximité des visages, le grain ou le rythme des voix : le plaisir, c'est d'amener l'écriture là où le réel est énigme, où la raison ne peut aider à comprendre.¹²

- 9 Le réel apparaît dès lors non pas comme ce qu'il faut dire, mais comme ce qu'il faut questionner, harceler, pressurer pour désensabler, désenfouir, mettre en lumière ce que dissimule trop vite le piétinement du quotidien qui efface de jour en jour ses propres traces, ce que dissimule trop vite aussi une société qui vit au rythme infernal et médiatique du déferlement de la nouveauté et de l'éphémère, qui occulte le sens et la présence des gens et des choses dans la durée. À deux reprises, dans *Daewoo*, F. Bon emploie le verbe *extorquer* qu'il faut prendre ici au sens fort : extraire par la force, comme par un mouvement de torsion :

- 10 Pourtant, c'est cela qu'il y avait ici aussi à extorquer : ce mystère qui soude un lieu à l'énigme des hommes se passe parfois de traces. Et la tension poétique est ce mouvement, par quoi on extorque au réel ce sentiment de présence.¹³

- 11 Et Bon de citer ici Rilke, au début des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* :

- 12 «*Das war nun mal so. Die Hauptsache war, dass man lebte* (C'était ainsi, voilà tout. L'important était que l'on vécut.) »¹⁴ La profondeur, la promesse de la profondeur du sens, qui est présence, gît partout où l'on vit, si rebutant qu'en soit le décor, cité-dortoir ou usine désaffectée, et c'est à l'écrivain d'en retrouver et d'en prolonger la trace.

- 13 La deuxième occurrence du verbe *extorquer* se trouve dans la section de *Daewoo* qui forme en quelque sorte la matrice de l'œuvre, décrivant le moment où l'écrivain perçoit, quant à lui, l'insuffisance du projet théâtral du même nom. L'image mentale récurrente associée à cet instant est celle de la désagrégation de l'enseigne de l'usine, retirée de la façade et défaite jusqu'à laisser dans le ciel le simple W, signe obsédant pour François Bon du texte autobiographique de Pérec, *W ou le souvenir d'enfance*, œuvre de la mémoire blessée qui substitue aux souvenirs absents la réinvention de l'insoutenable¹⁵. Le même soir, l'écrivain-visiteur en Lorraine, insomniaque, dans sa chambre d'hôtel « sans étoile », « au rideau rêche et jauni »¹⁶, ressasse les voix entendues, les phrases prises en note au cours de ses rencontres, l'image des rues vides sous les réverbères, et conçoit son projet de roman :

[...] extorquer ce qu'on souhaiterait du réel, même ici à Fameck, c'est comme du Jérôme Bosch avec les mots, où il y aurait de la nuit, des éclats de fresque,

d'étranges innovations, et le surgissement en gros plan de visages comme palpés. Plus l'arrière-fond d'incendie, tel que je le revoyais dans Jérôme Bosch (un peintre pour écrivains, comme m'avait dit autrefois un ami sculpteur).¹⁷

14 Tout le passage serait à citer, mais retenons la tension qui caractérise la poétisation de l'histoire selon François Bon : l'enquête menée par l'écrivain jusqu'au point où elle déborde le réalisme minutieux des informations rassemblées pour se muer, à un certain seuil, en une fresque de cauchemar, en des « éclats de fresque » plutôt, où les traces de l'histoire remontent à la surface et viennent se coaguler en lettres étrangement incendiées. Le réel embrassé par le roman forme un matériau paradoxal qui résiste à la poétisation, et c'est en s'attachant à la compréhension des espaces urbains, des espaces intimes, appartements ou pavillons, des friches industrielles reconquises par les centres commerciaux, des espaces mortuaires aussi, que l'œuvre retrouve le moyen de dire la présence humaine, et de lui donner sens. Par là le roman de *Daewoo*, qui tâche d'éviter toute forme directe d'élocution pathétique ou de rhétorique militante (mais cette parole militante est déléguée à des personnages qui font l'objet d'un traitement empathique) assume pleinement un rôle social et politique : mais c'est le choix même de la métamorphose littéraire, ici, qui est militant¹⁸.

15 *Autrefois, les poèmes étaient plus faciles.*

16 Ainsi commence l'une des sections de *Daewoo* intitulée « Violences sociales et poétique de l'urbain, variation brève »¹⁹. L'histoire de l'implantation de *Daewoo*, de sa délocalisation et de la révolte ouvrière qui, un moment, arrive à se faire jour dans les grands médias pourrait s'inscrire dans la *geste ouvrière* de Lorraine, puisque l'histoire de la grande industrie a connu, un temps, cette *geste ouvrière* au sens épique que donne à cette expression la mémoire de luttes et d'affrontements magnifiés par des traditions syndicales ou politiques, par des œuvres littéraires aussi. Dans un des extraits cités de la pièce *Daewoo*, les personnages des ouvrières évoquent leur lecture de *Germinal* et la sauvagerie déchaînée contre le patron d'alors²⁰. Mais le temps des épopées a disparu avec l'industrie lourde, dont le narrateur évoque les ruines imposantes dans le paysage industriel de Lorraine :

[...] à Uckange, en franchissant les rails de la ligne de train mi-désaffectée elle aussi, j'avais pu marcher jusqu'aux hauts fourneaux gigantesques et rouillés, dont on vous dit qu'ils coûteraient trop cher à démonter : terribles formes, chargées d'escaliers, échelles et passerelles, hissant dans le ciel leurs ébauches torturées comme un rêve. Mais, dessous, on n'avait pas détruit non plus les bureaux des maîtres des forges : la famille de Wendel passait ses marches, sous un prétentieux fronton à colonnes, pour monter l'escalier de vrai marbre qui leur semblait convenir pour présider aux affaires des milliers de silhouettes brûlées, faisant aller leurs laminoirs.²¹

17 Pittoresque apocalyptique des ruines, hantées de spectres de familles patronales légendaires : tout ici appelle le roman, facilite la convocation d'évènements passés. La nostalgie de cet univers saisit l'homme de l'écriture qui a désormais affaire aux « usines-tournevis » démontables en un tournemain, hangars de tôles vissées sur des charpentes métalliques amarrées à des plots de béton, perdues entre des parkings et des carrés de verdure. Soufflerie, chauffage, arrimage de machines suffisent à cet équipement minimal, destiné à être débaptisé et repeint à neuf à chaque changement d'enseigne, à chaque restructuration. De même le supermarché Auchan, évoqué à la fin de l'œuvre, se dresse sur l'emplacement même de l'usine incendiée. Flux incessant des métamorphoses, caractéristique des espaces-temps de notre modernité.

- 18 La nostalgie d'une culture ouvrière en déshérence se lit dans l'hommage rendu à l'une des seules figures que l'on montre rescapées de l'épisode de Daewoo. Barbara a retrouvé un emploi dans les hauts fourneaux, à Sollac, elle est « pontier », c'est-à-dire qu'elle surveille les poches d'acier liquide dans une nacelle au dessus du feu, à vingt mètres de hauteur. Elle s'autodécrit avec une précision formulaire : « Ouvrière dans les veines, père mineur »²². Ce destin d'un personnage en mesure de s'assumer, de triompher des circonstances adverses en s'appuyant sur une vision du monde et une culture de classe contraste avec la quasi-totalité du monde décrit dans *Daewoo* : « le monde ici, avec l'autoroute d'un côté et les immeubles de l'autre, ne prête pas au poème, ni à la création de mondes fantastiques »²³. Les habitants de Fameck, ou des petites villes avoisinantes, dépossédés de leurs emplois, de leurs moyens de subsistance, le sont également de leur mémoire de l'espace. L'usine, où le voyageur François Bon pénètre à deux reprises, sera ensuite interdite d'accès par les vigiles. Il constatera pourtant que les ouvriers encore employés à la surveillance, ou au démontage, sont prêts à favoriser le travail de mémoire qu'ils comprennent être le sien : le lieu leur appartient aussi à eux, en quelque sorte²⁴.
- 19 Le travail de l'écrivain apparaît donc, de façon privilégiée, comme obéissant à la nécessité de faire mémoire de l'espace, de retrouver dans le paysage et dans l'habitat les traces et les cicatrices d'un destin avorté et occulté : il dit l'homme dépossédé de l'espace, mais adonné à une activité de remémoration, de décantation qui redessine un paysage mental : « tu es dans ta photo », dit le mari de l'une des ouvrières à celle-ci lorsqu'elle s'absente, en plein cœur du réel, au sein d'une vision de cauchemar récurrente, celle de l'usine de Mont-Saint-Martin en feu²⁵. L'écrivain recueille les mots qui disent ces lieux enfouis, et par le jeu de l'écriture, les métamorphoses en un autre espace, un espace de substitution qui pourrait peut-être suturer les plaies invisibles, l'espace de la littérature.
- 20 *Daewoo* fait une place très importante aux trajectoires et aux déplacements du narrateur, à la géométrie des routes, des ronds-points, des habitations, le texte s'imprègne de ces lieux dont la laideur banale et grise résiste à la poétisation. La référence à *Espèces d'espaces* de Georges Pérec s'impose ici, d'autant que ce livre constitue presque rituellement un point de départ pour François Bon dans les ateliers d'écriture qu'il encadre (comme il l'explique dans *Tous les mots sont adultes*²⁶) : une des scènes du roman montre le narrateur dans l'avion pour Tokyo, invité par une université japonaise, une fois de plus muni de l'ouvrage de Pérec, et méditant sur des photos aériennes de Fameck. Le site du Tiers livre où l'écrivain présente ses œuvres à travers liens, références et anthologie critique, fait lui aussi une place, à propos de *Daewoo*, au livre de Pérec. Trois de ses hantises retiennent l'attention de notre auteur : la recherche impossible d'un lieu inutile, sans fonction particulière ; la présence, dans une ville, de l'inhabitable ; la quête (qui rejoint le premier point) de « lieux stables, immobiles [...] qui seraient des références, des points de départ, des sources »²⁷. La question des espaces urbains présents aujourd'hui pose pour l'homme la question de l'avenir, telle que la formule François Bon : « L'avons-nous offert à ceux qui nous reliaient dans les villes d'aujourd'hui ? »²⁸
- 21 L'écrivain n'emploie jamais le terme de sacralisation de l'espace, mais cette thématique surgit explicitement lorsqu'il évoque sa visite de l'appartement de Sylvia F., figure charismatique de la résistance ouvrière au moment de la fermeture de l'usine de Fameck et tout récemment suicidée au moment où le narrateur commence son enquête. Présente indirectement dans tous les entretiens que mène l'écrivain, dédicataire du roman²⁹, Sylvia F. ne fait pourtant pas figure de personnage principal. Son évocation contribue indiscutablement à construire une mise en intrigue du roman où chacun des personnages

apporterait sa pièce d'un puzzle qui, une fois complété, donnerait à lire et à comprendre un destin tragiquement clos, mais, pourtant, ne saurait suffire à conférer à *Daewoo* un tissu narratif classique. À vrai dire, plutôt que les éléments d'une histoire, c'est plutôt les facettes diverses d'un portrait pris sous plusieurs angles qui ressortent de l'enquête du narrateur. Personnage connu exclusivement par réfraction et dont la mémoire sert de miroir aux émotions de chacun.

- 22 Comme par une mise en abyme, l'appartement devient le tombeau de Sylvia F., au cœur d'une œuvre qui se dresse elle-même comme le tombeau (au sens de monument) des vies sacrifiées par un crime industriel. Le narrateur raconte sa visite au moment où la famille est occupée à déménager l'appartement. Mais le refus du voyeurisme que constituerait la curiosité d'ordre psychologique est manifeste ici : il ne s'agit pas de pousser l'enquête pour permettre de dire, de façon confortable et rassurante, *qui était Sylvia F.* : ses livres, sa bibliothèque, enfermés dans un carton déjà scellé, ne seront pas violés par le regard de l'écrivain. En revanche, ce qui est dit, c'est le viol brutal de l'impératif économique qui, sans le moindre temps accordé pour le deuil, impose l'effacement des traces d'une existence :

Elle garderait tout, pour le remettre un peu plus tard à sa nièce, me disait la sœur. Mais l'appartement vide était en lui-même comme ces tombes anciennes, qui vous disent un univers, plus précieux en soi que l'héritage lui-même. On en avait déjà enlevé beaucoup. Au lieu d'un tableau, juste l'empreinte rectangulaire plus pâle sur le papier peint, que le prochain locataire changerait sans doute. Et ce qu'on a dessiné de pas, pour passer de la chambre au café du matin, ou en traînant le soir un dernier instant dans le salon, a capté tant de vous-même que cela se dessine encore, croit-on, aux teintes plus mates qu'ont laissé les mains sur l'angle d'une paroi.

La sœur : « Des fois, je me dis qu'ils devraient nous le laisser encore un peu de temps, l'appartement. Qu'on réfléchit là mieux que sur une tombe.³⁰ »

- 23 Le souvenir d'une civilisation où la conservation d'espaces indispensables à l'humanisation allait de soi va apparaître, trois pages plus loin, et de manière, une fois de plus, à mettre en évidence la destruction des lieux de mémoire immémoriaux sous le prétexte de la restructuration moderne de l'espace et de l'urgence économique : la tombe violée des guerriers celtes, c'est l'espace violé de Sylvia F. broyée par le drame des « restructurations » :

Et il y avait eu les mêmes jours, parce que la nouvelle ligne de TGV passerait tout auprès, dans la saignée des pelleteuses, des tombes celtes exhumées, qui portaient encore, au cou et au poignet, le torque et les bracelets des guerriers, et du bouclier de cuir ou de bois avait survécu le petit ornement rond central, porteur de signes à nous indéchiffrables mais qui pour eux sans doute étaient clairs : un emplacement vide avec les objets d'une tombe, oui, c'est le sentiment que je gardais de l'appartement désormais inhabité, bientôt reloué.³¹

- 24 Dans cet espace, qui, on le comprend bien, est arraché sans délai à la famille de Sylvia F., puisque l'appartement doit être repris et reloué aussitôt, retapissé – c'est-à-dire décapé de toute trace du drame qui s'y est joué –, il s'agit d'ériger à travers l'écriture romanesque le monument qui ne pourra perdurer que là. Là viennent aboutir toutes les traces relevées dans les entretiens, de la vie et du combat de Sylvia. Si *Daewoo* est une fresque, comme l'écrit son auteur, c'est une fresque où la durée vient s'inscrire dans le cadre de la représentation, où la dimension de la durée vient donner à l'image sa profondeur. Fascination des territoires et des bâtiments d'usine abandonnés, « cette ivresse qui vous prend à parcourir ces mondes vides, où chaque paroi des murs, chaque détail du sol

témoigne pourtant qu'on l'a habité, qu'il s'y est déposé du temps »³². Le romancier va utiliser ici comme allégorie de son travail l'exposition d'un photographe contemporain qui joue à sa façon de la relation étrange qui se noue entre l'action prise dans le temps et l'espace qu'elle illumine, transcende en quelque sorte, et transforme définitivement après son passage. L'action est dans ce cas celle d'un film projeté dans une salle de cinéma, l'espace celui de la salle elle-même :

Nous avons évoqué, je m'en souviens, le Japonais Hiroshi Sugimoto et sa série de photographies prises dans une salle vide et noire, où on projette le film à l'affiche. Quand on développe la photographie, l'écran est blanc : surexposé, mais vivant. Par contre, toute la salle est devenue visible, éclairée à rebours par l'écran de cinéma, le temps complet de la projection. Les rangées de fauteuils, les murs et leurs fanfreluches, les volutes de plâtre des architectes, les travées et les issues de secours, tout prend cette présence surréelle qui fait de l'ordinaire, parfois, une passe magique. « J'ai rarement vu quelque chose d'aussi beau », avait dit mon ami photographe, tout le temps du film inclus dans le temps arrêté de la photographie. Là où on croit percevoir un instant, c'est toute la durée d'une histoire en images. [...] Dans l'usine vide, ce que l'œil capte à chaque instant, est-ce que ce n'est pas cette histoire à l'envers, cette histoire maintenant invisible ?³³

- 25 La technique employée ici par Hiroshi Sugimoto apparente son œuvre à la « chronophotographie » qu'analyse le chercheur Josef Bury (photographe lui-même), dans « Aux lisières du *montré* et du *narré*, le récit du temps photographié »³⁴. Il montre comment le dépassement du temps d'exposition « au-delà de la durée nécessaire à la capture d'images conformes aux habitudes perceptives » entraîne une imprévisibilité du résultat et la remise en question des apparences immédiates, « liée aux possibilités de perception sensible, de la cognition et de la mémorisation de la réalité changeante » Privilégier l'aspect temporel, envisager la « chronophotographie », fait donc basculer la photographie du côté de l'expérience. Si privilégier la temporalité, pour un photographe, constitue une situation limite qui révèle des aspects insoupçonnés du réel, privilégier l'espace, pour un romancier, constitue de façon symétrique une situation de tension originale où le narratif vient s'inscrire d'une manière expérimentale, révélant aussi des reliefs, une profondeur occultée de la banalité quotidienne : « Une pure fascination à l'espace clos gardant marque et mémoire de tous gestes et toutes voix, huit ans de vies ici condensées dans le bruit des machines et l'air réglé. »³⁵ Encore faut-il, pour que ces marques et cette mémoire fassent résurgence, qu'elles puissent *impressionner* un regard insistant, ouvert, disponible du fait de la distance qu'il préserve vis-à-vis des impératifs sociaux, politiques ou économiques immédiats, de la pression qu'ils exercent en permanence sur les acteurs qui vivent continûment dans ou autour de ces espaces. Le regard fasciné de l'écrivain, c'est celui d'un étranger qui hante ces lieux de manière récurrente, mais par des visites séparées les unes des autres. C'est à cette condition que l'œuvre dira, par sa poétique et non par un discours à connotation directement politique, ce qui se joue sous la surface de nos perceptions trop rapides et formatées par le rythme et les présupposés de notre existence.

NOTES

1. Daewoo a été créé au Festival d'Avignon, du 18 au 24 juillet 2004, avec Christine Brücher, Julie Pilod, Samira Sedira et Agnès Sourdillon, mise en scène Charles Tordjman, scénographie et musiques Vincent Tordjman, assistant ms Yedwart Ingey, lumières Christian Pineau, costumes Cidalia Da Costa, son Dominique Petit. La pièce a été reprise au Centre dramatique national de Nancy, puis en tournée régionale, ainsi qu'au Théâtre national de Toulouse, d'octobre à décembre 2004, Lena Breban jouant en alternance avec Julie Pilod. Source : site de François Bon <http://www.tierslivre.net/livres/DW/index.html>
2. François Bon, Daewoo, roman, Fayard, 2004, 253 pages. Nous distinguons le nom de la firme, en caractères droits, et le nom de l'œuvre, en italiques.
3. Daewoo, p. 11.
4. Je m'appuie dans les lignes de synthèse qui suivent sur l'essai consacré à l'écrivain par Dominique Viart : François Bon, étude de l'œuvre, collection écrivains au présent, Bordas, Paris, 2008.
5. « On est dans un monde en très fort déficit de représentation », François Bon, Scherzo, « François Bon, regard critique et entretien », no 7, printemps 1999 p. 8.
6. Parking, Minuit, 1996.
7. Cité par D. Viart, op.cit. , p.103.
8. Impatience, Minuit, 1998, p. 67.
9. Cf D. Viart, pp. 111 à 113.
10. Daewoo, p. 22, p. 40, p. 46, p. 56, etc.
11. On retrouverait une distinction analogue entre vérité et réalité par exemple chez le philosophe Pierre Champion : « L'esprit, la méthode, la manière (de la littérature) ne sont pas ceux de la métaphysique ni de la science ; mais qu'il s'agisse de la poésie, du roman moderne ou de la forme théâtrale, elle pose la question de la réalité et de la réalité comme problème. Elle revient toujours à la réalité. Non pas exactement pour la représenter et encore moins pour l'évoquer de façon réaliste, mais pour saisir de la réalité cela seul qui fait d'elle la réalité : l'évidence irrécusable de ce qui est, l'autorité irréfutable de sa logique et de son espèce de discours. Ce faisant, la littérature veut dresser contre cette puissance unique du réel la seule preuve qui vaille, celle du désir : chacune de ses affirmations et de ses représentations, chaque discours de sa pensée, empruntent à la réalité sa puissance. » La Littérature à la recherche de la vérité, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1996, p. 424.
12. « Finalement, on appelle roman un livre parce que... », François Bon, entretien avec Sylvain Bourneau pour Les Inrockuptibles, 25 août 2004. Reproduite sur le site de F.Bon : <http://www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html>
13. Daewoo, p. 102.
14. Cité par François Bon en allemand et en traduction, chapitre « Violences sociales et poétique de l'urbain. Variation brève. », Daewoo, p.103. Dans les Cahiers de Malte Laurids Brigge, à plusieurs reprises de "maisons qui n'étaient plus là", dont on ne voit plus que l'intérieur, une fois la façade et les étages abattus, un intérieur qui garde encore les traces des gens qui y ont vécu (suie, crasse, passage des eaux usées).
15. Daewoo, p. 82.
16. Daewoo, p. 83.
17. Daewoo, p. 83-84.

18. Loin de tenir un discours politique unifiant la réalité de façon édifiante, l'écriture de François Bon prend sa source chez les grands inventeurs du roman moderne, ceux qui pratiquent, selon Thomas Pavel, un art du détachement : « En proie aux myriades d'impressions et d'images mentales qui s'animent et s'éteignent d'elles-mêmes, tels les signaux lumineux d'une grande ville dans la nuit, le moi primaire décrit par Joyce et Faulkner n'exerce et n'aspire à exercer aucune autorité morale autour de lui. Poursuivant indéfiniment ses réflexions sur le monde contemporain, l'homme sans qualités de Musil abdique à son tour la responsabilité de gouverner les consciences. » Et d'une autre manière, Kafka révèle une « irréalité profondément inquiétante et dont la vue est cachée par la vue de la réalité quotidienne », Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, NRF essais, Gallimard, 2003, p. 388 et p. 391.

19. « Violences sociales et poétique de l'urbain, variation brève », pp. 101 à 104.

20. « Saraï : - Qu'est-ce qu'elles font de leur colère, aujourd'hui, les filles [...]. Le type qu'on avait enfermé, lui, il en a retrouvé, du travail. C'est parce qu'on a pas été assez dures, assez fortes ?

Ada : - J'avais lu ça dans *Germinal*, au lycée. », Daewoo, p. 33.

21. Daewoo, p.102.

22. Daewoo, p. 109. La rencontre avec Barbara fait l'objet d'un récit dans la section « Hommage, Barbara G. », p. 104-112.

23. Daewoo, p. 102.

24. Daewoo, p. 70.

25. Daewoo, p. 27.

26. « Espèces d'espaces n'est pas considéré aussi centralement qu'il devrait l'être. [...] Il propose à chaque chapitre assez d'idées neuves pour y puiser tout un cycle d'atelier, et pourtant c'est un texte au plus haut point sensible, où on se surprend, chaque fois qu'après avoir lancé un groupe sur une piste qui en vient, à découvrir soi-même au coin d'une page, encore une nouvelle strate singulière (répertoire de lieux inhabitables, images soudain émergentes de no man's land près de l'ancienne Allemagne de l'Est ou à Jérusalem, incursion dans le souvenir des romans ou des fictions ménageant au sein de leur territoire une pièce vide) », *Tous les mots sont adultes, méthode pour l'atelier d'écriture*, Fayard, 2005 (nouvelle édition refondue et augmentée), pp. 25-26. Le premier chapitre s'intitule « Ouverture : hommage à Georges Pérec ».

27. Georges Perec. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 122-123.

28. Daewoo, p. 229.

29. Dédicataire qui apparaît discrètement à la fin de la page « Remerciements » qui suit immédiatement le texte du roman : « Ce livre est dédié à la mémoire de Sylvia F. ».

30. Daewoo, p. 149.

31. Daewoo, p. 152.

32. Daewoo, p. 72.

33. Daewoo, p. 72-73.

34. Józef Bury, « Le récit du temps photographié », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 29 novembre 2010, consulté le 05 juin 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/1022>.

35. Daewoo, p.74.

AUTEUR

ALIX MARY

Université de Poitiers