François Bon et la fiction comme pratique

Ludovic Bichler

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/862>

DOI : 10.4000/itineraires.862

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 153-166

ISBN : 978-2-343-01791-4

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Ludovic Bichler, « François Bon et la fiction comme pratique », *Itinéraires* [En ligne], 2013-1 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/862> ; DOI : 10.4000/itineraires.862

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

François Bon et la fiction comme pratique

Résumé

Une partie de la littérature française contemporaine se caractérise par une volonté de se confronter à la réalité. Chez François Bon, cette approche s'oppose fortement à la fiction d'invention. Pour autant, Bon ne renonce pas à la fiction, mais cette dernière se voit transformée – tant au niveau pragmatique que poétique – par son existence minoritaire. Cet article étudie le fonctionnement de cette fiction résiduelle dans un contexte référentiel, montrant comment elle produit des savoirs comme des croyances. Cet usage de la fiction repose sur un refus d'une distinction stricte entre fiction et réalité. La fiction devient une pratique agissant dans la vie même.

Mots clés : François Bon, fiction, écriture quotidienne, bascule numérique, autofiction

Abstract

Some of contemporary French literature is characterized by a willingness to confront reality. In François Bon's works, this approach is in vivid contrast with fiction as an act of invention. However, Bon does not give up fiction, but rather reveals it as transformed—both pragmatically and poetically—by its new minority status. This paper investigates how this residual fiction behaves in a referential context, showing how it produces knowledge as well as beliefs. This use of fiction is based upon a refusal to draw a clear line between fiction and reality. Fiction turns into a practice within the framework of life itself.

Keywords: François Bon, fiction, everyday writing, digital transition, autofiction

Le parcours de François Bon est marqué par une série de ruptures qui constituent autant d'étapes vers une adhésion toujours plus grande au réel et vers un rejet de la fiction et du roman. En témoigne cette déclaration souvent citée extraite d'*Impatience*, dernier livre paru aux éditions de Minuit : « 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 et comme avec douleur remuent sans s'en débarrasser jamais, plus de tableau qui unifie et assemble¹. » Bon se tourne alors vers

1. François Bon, *Impatience*, Paris, Minuit, 1998, p. 67.

les récits, tous publiés aux éditions Verdier, qui comme le note Dominique Viart, « accentuent le privilège donné [...] à la matérialité du monde² ». C'est tout particulièrement le cas pour *Paysage fer*³, projet d'inspiration perecquienne, pur « exercice de coller au réel⁴ ». À partir de *Tumulte*, le refus s'étend à la pratique de la fiction en général, sans considération de genre : « ce refus de la fiction où je suis maintenant depuis longtemps, et qui ne souffre plus d'exception⁵ ». Un interdit qui se prolonge naturellement avec *L'Incendie du Hilton* paru trois ans plus tard. Malgré ces déclarations d'intention fermes et définitives, la mention « roman » figure toujours en couverture de ces livres.

Ce moment clé, ultime, du parcours de Bon, autour de ces deux dernières œuvres⁶, – le livre suivant s'intitulant, de manière programmatique, *Après le livre*, accompagne déjà le tournant vers l'écriture numérique – est celui de la plus grande volonté référentielle, de la plus grande défiance à l'égard de la fiction, et pourtant aussi celui de l'étonnante persistance de cette dernière. En effet, Bon n'adopte pas pour autant un genre factuel (récit de voyages, carnet de notes, autobiographie...), ce qui pose la question de la fonction d'un tel maintien fictionnel.

Cette survivance sera étudiée en trois temps. Nous nous pencherons sur les aspects formels et le fonctionnement pragmatique d'abord, nous éprouverons ensuite nos observations au niveau sémantique à travers une expérience, *a priori* dépourvue de tout élément fictionnel, sur laquelle l'auteur est revenu à plusieurs reprises entre *Paysage fer* en 2000 et *Tumulte* en 2006. Cet usage spécifique de la fiction constitue un outil façonné par l'écrivain pour appréhender le monde. Son évolution, sa dynamique révélera sa finalité mais portera aussi, en creux, témoignage du développement global de l'œuvre de François Bon, au moment crucial de la bifurcation vers le numérique. Décrire l'outil, ce sera donc aussi décrire une certaine idée de la littérature face au monde.

Une allure référentielle

Les théories actuelles concernant la fiction s'accordent sur le fait que le statut fictionnel des œuvres ne peut être déterminé que de manière

2. Dominique Viart, *François Bon : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 89.

3. François Bon, *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 2000.

4. François Bon, *Tumulte*, Paris, Fayard, 2006, p. 405.

5. *Ibid.*, p. 253.

6. Il s'agit de *Tumulte*, *op. cit.*, et de *L'Incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel, 2009. Entre ces deux livres, François Bon a publié deux biographies, *Bob Dylan, une biographie*, Paris, Albin Michel, 2007 et *Rock'n roll, un portrait de Led Zeppelin*, Paris, Albin Michel, 2008, que nous n'incluons pas car elles ne comportent pas la mention « roman ». Autrement dit, il s'agit respectivement d'une biographie et d'un portrait, c'est-à-dire que, contractuellement au moins, nous sommes dans la non-fiction.

pragmatique, donc contractuelle. Un lecteur familier de l'œuvre de François Bon et de l'ensemble du paratexte se trouve donc, pour les textes qui nous occupent ici, confronté à l'indécidabilité de leur statut. Un lecteur parfaitement ignorant de l'œuvre ne dispose que de l'information fournie par la couverture : l'indication « roman ». Cependant, la lecture est dynamique, et le contrat est renégocié au fur et à mesure de l'avancée dans le texte : notre lecteur rencontrera, pendant l'acte de lecture, les déclarations anti-fictionnelles mentionnées plus haut. De plus, il reconnaîtra une forme qu'il aura plutôt tendance à classer comme référentielle.

La référence dans l'œuvre de Bon n'est pas l'objet de cet article et la place nous manque pour évoquer en détail son fonctionnement. Nous nous contenterons d'un rapide panorama qui donnera une idée du contenu formel des ouvrages⁷.

Bon adopte à chaque fois, d'une part une forme évoquant les écrits factuels et d'autre part des procédés ayant pour fonction première la référentialité. En effet, « pour être illusion vraie, la forme narrative doit se modeler implacablement sur des formes de récit habituelles de description du réel ; comme je l'ai fait dans mon livre *Daewoo* en calquant la forme du témoignage et les entretiens sociologiques⁸ ». Il en va ainsi du journal, forme référentielle par excellence – pour Philippe Lejeune, le journal est même « antifiction », il « rend [la fiction] impossible, ou du moins très difficile⁹ » –, forme de *Tumulte*, paru dans un premier temps sur Internet, l'auteur s'obligeant à « finaliser chaque jour un texte¹⁰ » ; ou des formes du reportage – et du travail de documentation, par exemple photographique, préalable –, du « carnet » dans *L'Incendie du Hilton*¹¹.

Si on ajoute à la temporalité imposée caractéristique du journal dans *Tumulte*, autrement dit son absence de « terme » (*telos*), les « matières textuelles premières » qui composent *L'Incendie du Hilton*, à savoir essentiellement « des listes, des descriptions, une mémoire [...] mais pas de chronologie qui vaille, de drame encore moins¹² », on reconnaîtra les propriétés de l'écriture référentielle qu'Aristote oppose à la fiction aux chapitres IX et XXIII de *La Poétique*¹³. En effet, à « la forme de drame¹⁴ »

7. Il va de soi que la valence des procédés énumérés peut être retournée et ces derniers aussi bien exhiber la littérarité d'un texte qu'entretenir une présomption de réalité. C'est la dynamique d'ensemble qui, on le verra, conditionne la réception.

8. François Bon, *Tumulte*, *op. cit.*, p. 425.

9. Philippe Lejeune, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, n° 149, février 2007, p. 4.

10. François Bon, *Tumulte*, *op. cit.*, p. 7.

11. François Bon, *L'Incendie du Hilton*, *op. cit.*, p. 149-183.

12. *Ibid.*, p. 12.

13. Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1980.

14. *Ibid.*, 59a19, p. 119.

et à l'enchaînement nécessaire¹⁵ exigés répondent l'absence de « drame », et de « chronologie ». La focalisation sur une « action une¹⁶ » fait défaut puisque ces textes sont faits de « bribes », de « fragments », de « discontinu », qu'il n'y a « aucun lien direct » entre les « récits¹⁷ » qui les unifierait sous l'arc de « plans ou scénarios¹⁸ ». Il n'y a d'ailleurs pas d'action du tout, pas le moindre événement pourtant indispensable à toute narration : « dans l'incendie du Hilton, il ne s'est vraiment *rien* passé », « Il ne se passait rien¹⁹ ». Il semble donc bien que l'on puisse conclure avec Philippe Hamon que « décrire » ce n'est pas évoluer dans « le vraisemblable d'une fiction ; c'est donc ne pas faire de littérature²⁰ » ou avec Bernard Sève : « Il y a antinomie de principe entre liste et narrativité²¹. »

La fiction neutralisée

Au niveau formel, la part de la fiction est, on le voit, réduite à la portion congrue. Cette distribution a un effet mécanique au niveau pragmatique. « Les modalités spécifiques de l'amorce mimétique qui induit l'attitude représentationnelle²² », à savoir les procédures de « mimesis formelle » (Głowiński) et le biais référentiel manifeste tant au niveau structurel que local, conduisent à une lecture plutôt factuelle du texte²³. Pour autant, la mention générique liminaire constitue une information que le lecteur ne peut ignorer et qui devrait obérer toute visée référentielle.

Ces jeux d'indices orientant la lecture ont souvent été étudiés dans le cadre de l'autofiction²⁴. Arnaud Schmitt a proposé la notion d'« autonarration » pour désigner une « forme littéraire référentielle » : « Le projet autonarratif est en soi très réaliste : il propose de parler de soi en fabulant un petit peu²⁵. » Si on remplace le moi par le monde, on constate

15. *Ibid.*, 51a38, p. 65.

16. *Ibid.*, 59a19, p. 119.

17. François Bon, *Tumulte*, *op. cit.*, respectivement p. 283, 26, 106 et 325.

18. François Bon, *L'Incendie du Hilton*, *op. cit.*, p. 158.

19. *Ibid.*, p. 168 et 95.

20. Philippe Hamon, *Du descriptif* [1981], Paris, Hachette, 1993, p. 14.

21. Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2010, p. 106.

22. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 228.

23. C'est ce que semble confirmer la réception journalistique (pour des exemples de cette lecture à propos de *Daewoo* et le démenti de Bon, qui affirme avoir tout inventé, voir Mahigan Lepage, *François Bon, la fabrique du présent*, thèse de doctorat, Montréal/Poitiers, 2010, p. 90). Il importe de rappeler que l'enjeu n'est jamais la vérité, mais la réception : la fiction est un usage des représentations. Pour que la littérature parle du monde, il faut d'abord que le lecteur pense qu'elle parle du monde.

24. À ce sujet, voir Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 344-348.

25. Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, février 2007, p. 26.

la proximité de cette définition avec les derniers romans de François Bon qui sont eux aussi constitués d'une forme perçue comme essentiellement référentielle, accompagnée d'une déclaration d'intention de fictionnalité.

Pour résumer, nous avons une lecture référentielle et donc les croyances spécifiques qu'induit une telle lecture, une persistance fictionnelle en arrière-plan (dont le rôle exact reste à déterminer), enfin et surtout, la cohabitation des deux à tout moment dans l'esprit du lecteur.

La capacité dénotationnelle de ces textes est donc double. Elle opère d'abord à travers les « îlots référentiels » décrits par Searle. En effet, « toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence ; certaines sont des références réelles²⁶ ». C'est le cas notamment des toponymes, des noms de personnages historiques, etc. Force est en effet de constater l'invalidité, concernant l'œuvre de François Bon, des diverses positions intégrationnistes et du postulat logique de l'intransitivité contagieuse de tout prédicat en régime fictionnel sur lequel elles font fond. Une position qu'illustre parfaitement Christine Montalbeti quand elle explique que « le Jean-Claude Kastner du dernier roman d'Eche-
noz ne se gare pas dans Saint-Brieuc, dont il est bien incapable d'arpenter les trottoirs, mais quelque part entre le langage et l'activité fantasmatique de l'auteur et de ses lecteurs²⁷ ». Tout lecteur de Bon, de son entreprise de « diction du monde²⁸ », ressentira fortement le caractère contre-intuitif d'une telle assertion.

Plus encore, pour Jean-Marie Schaeffer, « le caractère fictionnel est une propriété émergente du modèle global²⁹ », propriété fondée au niveau pragmatique et que résume la formule de Genette qui constatait que dans la fiction, « le tout y est plus fictif que chacune de ses parties³⁰ ».

Si, comme on l'a vu, le statut du tout est indéterminé ou contradictoire, on peut faire l'hypothèse soit d'un fonctionnement atomiste du roman – où le lecteur trancherait localement, au niveau sémantique, entre énoncés référentiels et fictionnels –, soit d'un renversement du théorème genettien dans lequel la fiction se verrait à son tour affectée par un contexte dénotatif majoritaire, le tout devenant alors plus référentiel « que chacune de ses parties ». De fait, c'est bien plutôt la fiction qui se constitue en îlots et prend appui sur le fond référentiel prééminent.

26. John Searle, *Sens et expression*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », p. 116.

27. Christine Montalbeti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 72.

28. À ce sujet, voir Anne Roche, « François Bon et la “diction du monde” », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° 31, 2004, p. 83-96.

29. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 224.

30. Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte* [1991], Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2004, p. 137.

C'est cette hypothèse qu'il s'agit d'éprouver en examinant le comportement de cette « fiction séparée » au niveau sémantique, qui aura pour terreau la réalité décrite, et sa source non plus dans l'imaginaire mais dans l'observation concrète, dans la vie quotidienne. Quel type de fiction correspond à cet usage inédit ? Est-ce qu'un prédicat formulé dans un contexte de fiction explicite peut donner lieu à des croyances du genre de celles engendrées par un récit de faits ? Pourquoi cette persistance fictionnelle ? Quel est son rôle dans l'économie générale du roman, dans la visée de diction du monde ?

Manières fictionnelles : réalisme et romanesque

Paysage fer est le compte rendu de voyages hebdomadaires effectués sur la ligne ferroviaire Paris-Nancy. Ce projet peut être envisagé comme un texte quasi non-fictionnel, un simple exercice d'observation et de notation, où la seule « fiction » décelable consiste en la médiation de l'observateur écrivant, dans ce seuil minimal où toute description est toujours déjà une fiction. Il s'agit de « regarder, de regarder encore et encore », de « regarder et noter³¹ », ce qui fait de cette expérience un exemple parfait pour comprendre les mécanismes de la fiction en contexte référentiel, et apprécier la palette de ses usages à travers trois variations contemporaines ou postérieures à ce livre, qui ouvrent la voie au refus définitif de la fiction qu'énonce *Tumulte*.

Au-delà de la déformation liée à la narration, l'observateur s'avise déjà – contre le projet même du livre – du potentiel fictionnel du monde, relevant les « mystères » et les « énigmes³² » dont le réel est porteur. Même si, dans le cadre de cet exercice, Bon y résiste, n'y cédant que fugacement – « on imagine (pour une fois imaginer)³³ » –, la fiction est déjà possible. La même année paraît un volume de photographies par Jérôme Schlomoff, qui accompagnait François Bon dans ses trajets. L'écrivain y relève la même atmosphère romanesque – « un pays de conte en notre ordinaire pays même³⁴ » –, mais cette fois se dit : « On passe, il faudrait s'arrêter³⁵. » La fiction est donc, dans ce deuxième temps, une tentation. Mais le propre de certains aspects du réel contemporain est d'être « inaccessible[s] » : on trouve trois occurrences de cet adjectif dans ce bref texte³⁶. Troisième temps, *Paysage*

31. Michael Sheringham, « Paysage fer et le travail du regard », dans Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Travaux-Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. Lire au présent », 2010, p. 119.

32. François Bon, *Paysage fer*, *op. cit.*, respectivement p. 40 et 25.

33. *Ibid.*, p. 30.

34. François Bon et Jérôme Schlomoff, *15021*, Coaraze, L'Amourier, 2000, p. 9.

35. *Ibid.*, p. 41.

36. *Ibid.*, p. 9, 13, 41.

fer, le film réalisé avec Fabrice Cazeneuve qui accomplit le geste fictionnel, la caméra permet de « soulever les toits » et va à la rencontre des gens et des lieux (d'un habitant de Vitry-le-François, des fours à chaux de Sorcy, de fonderies, de cimenteries), passe derrière les fenêtres, les portes. Enfin, Bon revient une dernière fois sur cette expérience dans *Tumulte*, se livrant à un exercice de fiction en acte : ici la fiction est une pratique, le narrateur fait le récit d'une fiction dont il est le metteur en scène. Pagny-sur-Meuse est un des arrêts choisis pour le film : ils y rencontrent Étienne N., le chef de gare, qui leur « avait copié son adresse personnelle sur un petit papier blanc découpé ». « Je l'avais inclus dans mon carnet noir », poursuit Bon :

Souvent, depuis, j'ai repris la ligne Paris-Nancy. [...] Chaque fois, maintenant, je regarde (c'est facile, après le tremblement du tunnel). Étienne N. est devant la cabine d'aiguillage, il est sorti, il regarde le train.

[...] j'ai toujours son adresse, recopiée sur le petit rectangle de papier, avec d'autres, dans le carnet noir qui me servait pour le film. Les fenêtres du train s'entrouvrent. Je me disais : il regarde le train passer, il voit une main lâcher un papier, très certainement qu'il va chercher le papier, lit ce qu'il y a d'écrit.

[II] ramasse le petit rectangle de papier blanc, un peu jauni depuis trois ans. Il lit, et découvre, de sa propre main, son nom et son adresse personnelle. Quelle histoire se raconte-t-il ? Il regarde alentour, il s'est peut-être trompé de papier ? Non. Quelqu'un dans le train, l'apercevant, a eu le temps d'écrire son nom et son adresse et la lui jeter ? Mais pourquoi, et alors comment de sa propre écriture ? Ou pire : lui-même, dans le train³⁷ ?

La fiction est donc un geste. Elle est un mouvement, un regard au travers, une « pulsion de voir³⁸ » : il y est toujours question de « passage », de « franchir », de « percer », de « soulever », de s'engouffrer dans les « trappe[s] à l'imaginaire³⁹ » que sont les fenêtres, les portes, d'imaginer ce qui se passe derrière les murs, à l'arrière des maisons : le projet *Paysage fer* par exemple repose entièrement sur ce déplacement du point de vue qui dévoile la face cachée des habitations, « un monde dont on est le provisoire voyeur d'une intimité par l'arrière offerte⁴⁰ ». Ce geste traverse toute l'œuvre de Bon, de la littérature pour jeunesse où l'on rêve de « passe[r] à travers les murs et cloisons des petites boîtes de la vie⁴¹ » que sont les immeubles, aux ouvrages des dernières années : il s'agit du principe même de *L'Incendie du Hilton* puisque l'incendie permet au narrateur d'emprunter les entrailles souterraines de l'hôtel, c'est « l'envers d'une ville [...]

37. François Bon, *Tumulte*, op. cit., p. 407.

38. *Ibid.*, p. 134.

39. *Ibid.*, p. 498. Outre l'abondance des « trappes » (p. 317 et 484 par exemple), il faudrait également mentionner les « failles », « fissures », « fractures » et autres « trous » (voir notamment p. 130, 158 et 427).

40. François Bon, *Paysage fer*, op. cit., p. 84.

41. François Bon, *Dans la ville invisible*, Paris, Gallimard, 1995, p. 29.

qui exhibait soudain à nu, très provisoirement, toutes les lois cachées du monde⁴² » car le geste vers le dessous est bien une réponse à l'invisibilité, à l'inaccessibilité d'une fraction du monde. Il faut alors ce geste, ce déplacement, « sinon, on ne remarque pas », il faut passer par « un chemin que personne n'a pris » ; « un escalier dont il était visible que personne jamais ne l'avait emprunté », il faut la fiction d'un incendie (ou la demi-fiction, l'hôtel brûlant si peu qu'on peut à peine parler d'un incendie), et ainsi « c'est tout un pan invisible du plus ordinaire qui surgissait brusquement⁴³ ».

Il s'agit là d'un geste réaliste tout à fait caractéristique que Philippe Hamon appelle la « tendance verticale » du réalisme et qu'il explicite ainsi : « L'auteur réaliste est hanté par le mythe d'Asmodée : soulever les toits, voir à travers, “deshabiller”, décrypter, percer à jour, etc.⁴⁴. » Une tendance qui consonne avec l'inclinaison référentielle que nous avons pu constater.

Pour autant, dans chacune de ses incarnations, il s'agit d'un geste *fictionnel*, présenté comme tel : « franchir la frontière de la représentation » implique d'« imaginer⁴⁵ », d'entrer dans une ville « comme dans les contes⁴⁶ » (je souligne)... Dès lors, il importe peu de savoir si ce que le lecteur ou le spectateur découvre de l'autre côté relève du documentaire ou de la fiction (ou plus probablement d'un mixte des deux), car le texte présente toujours cette « perc[ée]⁴⁷ » comme relevant de la matière fictive. La source du geste, la cause, est toujours une « curiosité⁴⁸ » qui sert de catalyseur pour l'imagination. Et le fait que le documentaire soit présenté comme la réalisation d'une appétence de l'imagination n'en est que plus remarquable.

Plus encore, l'expérience *Paysage fer* montre, de manière à première vue étonnante, l'affinité des « îlots fictionnels » – que nous constatons pourtant si peu fictionnants, plus tournés vers le réel que vers l'imaginaire, lieux du geste réaliste –, avec les genres fantastique et romanesque. Fantastique par exemple pour le récipiendaire du billet jeté, ou romanesque pour le narrateur fasciné, à la manière de Baudelaire, par les « fenêtres », passages vers la fiction, la « légende⁴⁹ ».

On constate que ces formes s'accordent avec l'aspect que nous appelions « séparé », non narratif de la fiction. En effet, il existe deux

42. François Bon, *L'Incendie du Hilton*, op. cit., p. 10.

43. Ibid., respectivement p. 102, 53, 54 et 152.

44. Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Poétique*, n° 16, novembre 1973, repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1982, p. 159.

45. Ibid., p. 63.

46. Fabrice Cazeneuve et François Bon, *Paysage fer*, Paris, Imagine, 2003. Film (52 min), couleur (PAL), son.

47. Ibid.

48. François Bon, « Un document inédit : *Paysage fer*, le film », *Tiers Livre*, [En ligne], http://www.tierslivre.net/livres/paysfer_film.html (consulté le 10 décembre 2011).

49. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 339.

romanesques : celui que Gerald Prince appelait le « romanesque restreint », « extravagant », ou « sentimental⁵⁰ », qu'il oppose à un romanesque plus « vraisemblable », « prosaïque », « quotidien⁵¹ » qui nous intéresse ici. C'est ce même romanesque que Marielle Macé étudie chez Barthes : il est « mode de fragmentation⁵² », « hors fonctionnalité narrative⁵³ », en un mot « séparé ». Il « abandonne au roman les noms propres (la densité des personnages), l'emploi de la troisième personne, et le continu, la "nappe" de sa construction⁵⁴ ».

S'appuyant sur « Le conteur » (*Der Erzähler*) de Walter Benjamin, Michael Sheringham joue lui aussi le romanesque contre le roman, pour son caractère résiduel, mais aussi pour sa proximité avec « la pratique », « la vie réelle, [...] l'expérience⁵⁵ ». C'est le support du romanesque, ce prosaïsme relevé par tous les commentateurs, qui permet de le rapprocher du fantastique dont un des traits définitoires est qu'il se constitue à partir du même arrière-plan, « la vie réelle⁵⁶ ». Le fantastique, « l'inexplicable », s'organise lui aussi en microrécits, il est lui aussi dans la « vie ordinaire » (*Tumulte*, p. 226).

Romanesque et fantastique s'adaptent aux exigences fixées par les cadres formel et pragmatique : il s'agit de fictions « séparées », minoritaires, pouvant évoluer dans un environnement factuel et qui se présentent pourtant, à la manière de la mention de couverture, comme fictionnelles.

Au niveau sémantique il s'agit donc de microrécits pris dans une configuration référentielle, dans un contexte marqué par la prégnance du réel et par une volonté réaliste, tout en appartenant à des genres généralement perçus comme fortement fictionnels⁵⁷.

De cette palette de gestes, nous pouvons tirer un premier enseignement relatif à la fonction de la fiction chez François Bon. Il appert de

50. Gerald Prince, « Romanesques et roman : 1900-1950 », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 183. Prince ajoute « fantastique », nous sommes, comme on le verra, en désaccord sur ce point.

51. *Ibid.*

52. Marielle Macé, « Barthes romanesque », dans Marielle Macé et Alexandre Gefen (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec (Canada), Desjonquères/Nota bene, 2002, p. 176.

53. *Ibid.*, p. 177.

54. *Ibid.*, p. 180.

55. Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *op. cit.*, p. 256.

56. On retrouve effectivement la même expression sous la plume de Pierre-Georges Castex dans son ouvrage classique, *Le Conte fantastique en France*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

57. Zola, on s'en souvient, exigeait du « roman naturaliste [...] l'absence de tout élément romanesque » (*Écrits sur le roman*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2004, p. 148). Cette dissonance entre réalisme et romanesque est semblable à celle qui impose à l'« autonarration » la continuité d'une lecture référentielle et d'un arrière-plan fictionnel.

ces quelques exemples autour de *Paysage fer*, que la fiction que rejette Bon est la fiction d'invention, frappée du sceau de l'arbitraire, créatrice de mondes, délivrant des savoirs globaux, généralisateurs, exemplaires. Ici, elle demeure fragmentaire, elle ne donne pas forme mais fournit des savoir-faire, des pratiques, des enseignements concrets. Elle est tout entière orientée vers le réel, elle est une réponse au questionnement qui sous-tend presque toute l'œuvre de François Bon, à savoir rendre compte du monde contemporain avec les moyens de la littérature, réviser les représentations figées, renouveler nos représentations partagées, changer les points de vue, rendre visible l'invisible, « aller sous le réel, derrière le réel⁵⁸ » : « La littérature, oui, mais à l'endroit où elle heurte à la représentation du monde⁵⁹. » Elle est une manière de décrire le monde, « dans la vérité oblique, c'est comme secouer au tamis le réel ordinaire : il avoue⁶⁰ ». La fiction est un des outils de cette oblicité, fonctionnant, à la manière des « fictions critiques » qu'a pu évoquer Dominique Viart, « comme procédé d'élucidation d'un objet donné⁶¹ », car « dans certaines situations, l'imaginaire, non seulement ne nous empêche pas d'atteindre le réel, mais est une condition indispensable pour l'atteindre⁶² ».

Le geste de fiction est donc aussi un geste de savoir. Presque un geste scientifique, quand il s'agit de découvrir la structure sous la surface : « Pour appréhender une ville, il faut en savoir la structure⁶³. » Les fictions du « dessous », partant du plus romanesque, semblent se transmuier dans le contexte de l'œuvre de Bon en discours à visée référentielle : nous avons en effet rencontré un désir romanesque s'avérant riche d'enseignements concrets et une fiction mise à distance, puisque dénoncée comme telle dans son énonciation même.

L'hypothèse du renversement du théorème de Genette se voit confirmée au niveau sémantique. Toutes ces fictions ont en commun de voir leur statut fictionnel systématiquement désamorcé par leur ferme ancrage dans le monde, par leur capacité à dire quelque chose de ce dernier.

Le réel composite et la fiction comme pratique

Pour autant, il ne s'agit pas d'une simple neutralisation de la fiction. Il y a, parallèlement au phénomène de défictionnalisation aux niveaux

58. Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 63.

59. François Bon, *L'Incendie du Hilton*, op. cit., p. 65.

60. François Bon, *15021*, op. cit., p. 57.

61. Dominique Viart, « Fictions en procès », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du xx^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 296.

62. Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica*, [En ligne], <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> (consulté le 10 décembre 2011).

63. François Bon, *L'Incendie du Hilton*, op. cit., p. 73.

pragmatique et sémantique que nous avons décrit à l'instant, une fictionnalisation des procédures référentielles. Il y a chez Bon une relation dialectique qui unit fiction et référence. À l'alliance d'un pacte fictionnel et d'une lecture référentielle répond la fusion du geste réaliste et du geste romanesque. Si la fiction se référentialise, le réel est lui-même fait de fiction : le réel est « appel à fiction⁶⁴ ». Comme le constate le narrateur depuis le train Paris-Nancy, la fiction parsème le monde et demande à être saisie, elle est intriquée dans la matière référentielle, dans la matérialité du monde. Il y a une conciliation des contraires – des postures lectoriales fictionnelle et référentielle et d'un projet romanesque et réaliste –, une résolution des dissonances, qui rend caduque l'idée d'une séparation stricte entre les modes fictionnels et référentiels.

Le processus d'élucidation du réel par la fiction que nous avons mis en évidence, et le statut inédit de la fiction en contexte quasi référentiel sur lequel il repose, impliquent des allers-retours constants entre fiction et réalité. La densité des échanges que met en scène le narrateur révèle, d'un point de vue cognitif, plus qu'un contact, une symbiose.

Il peut ainsi observer : « Un point de frottement surgit ici, à Lille ou à Bordeaux, et vous renseigne sur cette ville anonyme, mais que votre fiction secrète situerait plutôt à Orléans. » Avant d'ajouter : « Pourquoi Orléans ? Parce que je ne connais pas Orléans⁶⁵. »

Autrement dit, il ne s'agit ni du traitement bien établi en psychologie cognitive de la fiction par le recours à l'encyclopédie mentale, ni du recours à la bibliothèque pour l'appréhension du réel mais d'une fusion des deux, puisque ici *le réel* est compris *via* l'encyclopédie alors que cette dernière est, elle, clairement présentée comme une *fiction* intime, le narrateur ne connaissant pas Orléans. Cette combinaison témoigne de la fermeté du réseau constitué par les interactions du réel et de la fiction au point que l'un peut, *in fine*, prendre la place de l'autre dans l'exercice d'éclaircissement du monde.

Cette alliance fait écho à la simultanéité, pour le lecteur, des consciences fictionnelle et référentielle observée au niveau pragmatique, réaliste et romanesque ou fantastique au niveau textuel.

La miscibilité de la fiction et de la réalité qui fonde cette méthode heuristique est elle-même adossée à une conception de la réalité comme mixte. C'est ce qu'exprime le thème de l'invisibilité chez Bon : l'insuffisance de nos représentations fait qu'une partie du réel ne nous est pas connue, elle relève du domaine de compétence de la fiction. Bon prend appui sur une rencontre avec Jean Rolin : « Il fallait avoir lu les livres de Jean Rolin pour entrevoir, sous l'histoire [que raconte Rolin], ce qui

64. François Bon, « Appel à fiction : fenêtre ouverte sur abandon », *Tiers Livre*, [En ligne], <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2933> (consulté le 14 juillet 2012).

65. François Bon, *Tumulte*, *op. cit.*, p. 219 et 221.

s'en séparerait ensuite, vers le magazine commanditaire et vers le livre qu'il publierait⁶⁶. » L'expérience est donc composite et l'emploi du terme « histoire » a ici cette hybridité, faisant référence à la fois à un récit de faits, à une aventure qui nous est arrivée dans le monde réel, et déjà à la diégèse fortement romanesque, voire fictionnelle. Il faut doubler les représentations, dans le « magazine » et dans le roman, dans la diction et dans la fiction, pour en rendre compte dans sa globalité. La fiction est donc à la fois le nom du réel inconnu et le moyen de son dévoilement, s'« il exist[e] une frontière définie entre l'invention et le réel [...] il n'y a pas de fiction qui ne la déplace⁶⁷ ».

La littérature envisagée comme pratique ancrée dans la réalité réalise alors la jonction du romanesque et du descriptif le plus concret en faisant retour *dans notre vie même*. Le narrateur est attentif au romanesque présent dans l'expérience quotidienne. Ainsi, quand il se voit expulsé de deux hôtels par des individus occupant déjà sa chambre⁶⁸, il fait naturellement le lien avec le début de *Moby Dick* où Ishmael, coincé à New Bedford, passe par deux auberges mais, ces dernières se révélant trop onéreuses, doit passer son chemin. Il y a un appel de la fiction qu'il faut savoir saisir : « Et si j'avais loupé, cette nuit-là, mon propre Moby Dick ? » L'expérience de Jean Rolin, « capable », pour « racont[er] son périple », le roman *La Clôture*⁶⁹, « de contourner Paris, en se tenant à quelques dizaines de mètres du périphérique, passant d'un hôtel à l'autre pendant quatre mois sans revenir une seule fois chez lui », permet « un roman d'aventure, dans notre vie même⁷⁰ ». « Un roman d'aventure, dans notre vie même » n'est pas la même chose que « l'aventure » dans notre vie. L'écriture ne fournit pas une occasion dont elle serait détachée, c'est la fiction, la littérature en acte, qui profitant de la perméabilité des deux sphères, passe dans la réalité pour poétiser le monde. Il y a circulation de la réalité concrète vers la fiction qui fait alors retour vers un réel repossibilisé, réenchanté. Comme le dit l'auteur : « L'impression que certains pans du réel transitent vers l'imaginaire, qu'alors on les visite par l'écriture et le livre mais qu'ils doivent devenir carte blanche dans le monde réel⁷¹. »

Faire usage de cette « carte blanche » : plus qu'une attention à la fiction, c'est alors à sa pratique qu'invite l'abolition des frontières. Un texte référentiel est un acte de la vie réelle. De même, la fiction potentielle du billet jeté du train à l'attention du chef de gare est censée s'accomplir au niveau extradiégétique. La fiction n'est plus circonscrite au roman car ce dernier a perdu son autonomie :

66. François Bon, *L'Incendie du Hilton*, op. cit., p. 125.

67. *Ibid.*, p. 179.

68. François Bon, *Tumulte*, op. cit., p. 210-213.

69. Jean Rolin, *La Clôture*, Paris, P.O.L., 2002.

70. François Bon, *L'Incendie du Hilton*, op. cit., p. 123.

71. François Bon, *Tumulte*, op. cit., p. 228.

Utiliser des noms de personnes existantes, qu'elles aient réellement été à ce Salon du livre de Montréal, ou bien que je les y convoque fictivement, au nom de la logique même de mon récit : ne rien laisser qui permette de trancher. Organiser même, en amont et rétrospectivement, les traces Internet qui construisent l'ambiguïté, ça doit pouvoir se négocier⁷².

Partant d'une manière autofictionnelle classique, la deuxième phrase foment, elle, une autofiction parfaite, comme on parle d'un crime parfait. Elle prépare l'effraction du réel par la fiction. Non seulement, la qualité référentielle se voit renforcée, puisque les propositions sont désormais susceptibles d'être soumises à « l'épreuve de vérification⁷³ », mais c'est aussi l'inscription de l'acte de fiction dans la vie qui ressort de ce procédé, par l'intermédiaire de « témoignages indépendants⁷⁴ » extérieurs au roman qui constituent, littéralement, de la fiction introduite dans la réalité. La fiction se confond avec son contexte réel, se dissout⁷⁵ dans ce dernier, « l'histoire racontée crée un espace de fiction » dans le monde, « bien plus qu'elle ne décrit un "coup", elle le *fait*⁷⁶ ». En organisant la circulation de l'écriture par l'intermédiaire d'un billet jeté ou d'un livre publié, elle accomplit le déport de la fiction dans la vie.

Pour François Bon, la littérature doit décrire le monde, mais pour se faire, elle doit en faire partie. Dans le cadre de la littérature comme pratique, une distinction nette de la fiction et de la réalité n'est pas opérante. La spécificité de la fiction chez le dernier Bon – fragmentaire, non fictionnante, dispensant des savoirs et des croyances, indissociable de la réalité, organisée en pratiques – réinitialise les cadres pragmatiques et annonce l'évolution de l'œuvre.

On peut faire le constat d'une convergence entre la nature de la fiction pratiquée par un écrivain et le statut de son texte. L'alliage de la littérature et de la vie – qui sont rapprochées aux niveaux pragmatique et narratif –, caractéristique de ses derniers textes, prépare la « sortie du livre⁷⁷ » opérée

72. François Bon, *L'Incendie du Hilton*, *op. cit.*, p. 158-159.

73. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Le Seuil, coll. « Point essais », 1996, p. 36.

74. Margaret Macdonald, « Le langage de la fiction », dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique* [1954], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1992, p. 221.

75. Empruntant un autre chemin – l'analyse de *L'Incendie du Hilton* à travers la notion de « transparence » –, Mahigan Lepage conclut lui aussi à « l'effacement » du livre, à « l'impossibilité de trancher entre la "réalité extérieure" et le travail intérieur » (*op. cit.*, p. 263-271). De son côté, Wolfgang Asholt, constate la « dissolu[tion de] la limite entre le réel et la fiction », mais au seul niveau sémantique dès *C'était toute une vie* (« Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Lendemain*, vol. 27, n° 107-108, 2002, p. 42-55).

76. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 120.

77. À ce sujet, je me permets de renvoyer à Ludovic Bichler, *La Sortie du livre de François Bon : Tumulte et L'Incendie du Hilton*, mémoire de Master, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

par la suite. Utilisant la métaphore de l'arbre⁷⁸ pour décrire une œuvre accompagnant l'écrivain, Bon rêve d'une littérature réactive, sans médiation, au plus près du rythme de la vie. Le statut particulier de la fiction dans ses derniers livres révèle déjà le désir d'une forme de littérature que l'écriture sur Internet réalisera.

Suite à un bug informatique, un personnage de *Tumulte* décide de noter « tous les matins [...] sur son ordinateur ce qu'il a fait, sept ans plus tôt ». Les « souvenirs » étant « vagues », il finit par mêler fiction et écriture journalière. Il constate alors qu'« il y a une vraie jouissance à écrire, et particulièrement la fausse vie [...] cette vie écrite, vécue au jour le jour, heure par heure⁷⁹ ». L'écriture comme pratique quotidienne confond vie « vécue » et vie inventée. De la même façon, Marie-Ève Thérénty note à propos de *Tumulte* que l'écriture internet n'implique « aucune exigence de véracité, de sincérité », « cette situation intermédiaire entre journal et fiction est l'une des possibilités offertes par le blog » jusqu'à la « fictionnalisation du réel⁸⁰ ». Il y a une rencontre, une affinité même, du quotidien et de la fiction comme pratique. Au plus proche de l'expérience, la fiction ne disparaît pas. Demeurent et se mêlent la part incompressible de fiction consubstantielle au réel et la part romanesque, importée, pratiquée, qui permet le dévoilement du monde et son enchantement dans le même geste.

Ludovic Bichler

EHESS, Centre de recherche sur les arts et le langage

78. François Bon, *Après le livre*, Paris, Seuil, 2011, p. 199.

79. François Bon, *Tumulte*, op. cit., p. 89.

80. Marie-Ève Thérénty, « L'effet-blog en littérature. Sur *L'Autofictif* d'Éric Chevillard et *Tumulte* de François Bon », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2010-2, p. 58-59. On retrouve le même constat dans Alison James, « Beyond the Book: François Bon and the Digital Transition », *SubStance*, vol. 40, n° 2, janvier 2011, p. 46-49.