

FRANÇOIS BON
ET LA « GRANDE LEÇON » DE RABELAIS

PAOLO TAMASSIA

Ce n'est certes pas en érudit ou en bibliophile révérencieux que François Bon se tourne vers la littérature française du passé. Il est toujours très attentif à déjouer les risques inhérents aux conceptions « monumentale » et « antiquaire » de l'histoire – pour utiliser les termes bien connus de la *Seconde considération inactuelle* de Nietzsche – et son approche s'avère être plutôt « critique »¹ : dans sa réflexion et dans sa pratique littéraires, le passé – notamment culturel – est sans cesse enquêté en fonction du présent. Cette tension critique est particulièrement évidente lorsque François Bon aborde l'œuvre de Rabelais, comme il l'affirme lui-même lors d'un entretien accordé à Jean-Claude Lebrun en 1992 : « C'est pour nos exigences d'aujourd'hui, dans notre besoin de lecture du monde d'aujourd'hui, que l'homme Rabelais et ses livres m'importent. Comment élaborer une langue qui réponde à un conflit né de l'homme avec le monde ».²

En effet c'est par le biais d'un véritable télescopage des temps historiques que François Bon considère l'œuvre de Rabelais, car il voit dans son rapport au monde, et donc à la langue et au texte, des caractéristiques qui nous concernent aujourd'hui :

Si Rabelais se lit difficilement, et qu'il n'y a pas à évacuer cette difficulté, c'est pour l'effet de pointe, jusque sur le comportement personnel, de ce

¹ Cf. F. NIETZSCHE, *Considérations inactuelles II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, II-1, éd. G. Colli et M. Montinari, tr. P. Rusch, Paris, Gallimard, 1990, p. 91-169.

² « Rabelais en mouvement. Entretien avec François Bon », *Europe*, n. 757, mai 1992, p. 122. Il faut rappeler que les interprétations de François Bon ont suscité plusieurs réactions des spécialistes de Rabelais. À titre d'exemple : G. DEMERSON, *Compte rendu de F. BON, La Folie Rabelais. L'invention du Pantagruel* (Paris, Minuit, 1990), *Réforme Humanisme Renaissance*, n. 34, 1992, p. 122-123.

qu'il met en œuvre, hypnotiquement, avec d'autant plus de force que c'est en deçà d'une philosophie du sujet, qui s'élaborera ensuite, avec la venue par exemple de Montaigne et Descartes, et organisera pour quatre siècles nos représentations. C'est aussi parce qu'on en sort tout juste, qu'on a de nouveau affaire à un monde en désarroi, à une nouvelle énigme sur l'individualité, que revenir au triangle d'or, Rabelais, Montaigne, Descartes, prend son actualité, voire son urgence.³

En d'autres termes, François Bon observe que ces positions respectives – celle d'aujourd'hui et celle de Rabelais – se ressemblent pour une raison bien précise. Elles sont situées en amont et en aval de la modernité : avant la formation du sujet moderne et après ses échecs.

Ce qui dans l'œuvre de Rabelais charme François Bon, c'est alors ce qu'il appelle le « mystère de la fiction face au monde »,⁴ à savoir une fiction ayant pour objet un conflit qui se produit entre la langue et le monde. Dans le cas de Rabelais, ce conflit prend une tournure fort particulière, car l'écriture, tout en s'affirmant en tant que forme consciente d'elle-même, n'a pas pour origine ou pour finalité un sujet qui se constituerait en elle, puisqu'elle fait autre chose : elle projette l'homme hors de lui-même, dans son contraste avec le monde. Comme l'écrit François Bon :

le *Pantagruel* va être dans toute la suite de ses chapitres la mise en théâtre de sa propre parole dans l'objet-livre, qu'on va décliner dans toutes les formes possibles, et rigoureusement enchaînées, du rapport de l'écriture à la parole, par cette mise en œuvre du rapport symétrique où le rêve s'oppose au monde. S'ouvre ici un vaste terrain inexploré : l'écriture (au sens strict de parole dans la médiation d'une forme matérielle) ici est partout consciente d'elle-même et s'affirmant comme forme ; simplement, elle n'est pas rassemblée par la finalité d'un sujet qui s'y constituerait mais projette, tout prêt à être rassemblé, ce sujet dans son conflit éclaté avec le monde. (FR 20)

Ce conflit opposant l'homme à un monde qui est lui-même en éclats nous ramène à une conception pré-humaniste, ou a-humaniste du sujet. Et pour cette raison Rabelais, selon François Bon, « revient neuf devant nous » (FR 20)⁵ au même titre que Proust, Musil, Joyce.

³ « Rabelais en mouvement. Entretien avec François Bon », *op. cit.*, p. 124.

⁴ F. BON, *La Folie Rabelais. L'invention du Pantagruel*, Paris, Minuit, 1990, p. 10. Dorénavant FR suivi de l'indication de la page.

⁵ Ces auteurs, avec en plus Thomas Bernhard, sont également rappelés par François Bon dans *Rabelais d'aplomb*. Il s'agit de la préface à son édition du *Pan-*

En effet, sans craindre de bousculer des classements bien établis dans le canon de l'histoire littéraire, François Bon n'hésite pas à affirmer que Rabelais n'est aucunement un homme de la Renaissance mais qu'il la précède. Et c'est bien pour cela qu'il est notre contemporain, parce qu'il parle d'une faille trouble de l'histoire qui est du même ordre que la nôtre. François Bon voit en Rabelais « l'un de nos plus grands penseurs » (FR 21) puisque, à la différence de Montaigne, qui procède à une médiation entre quête intérieure et comportement du sujet dans le monde, il assume ce conflit, entre l'homme et le monde, comme objet et matériau permanent de son œuvre.

Dans ce moment crucial de l'histoire où la langue et le monde sont allés, séparément, à la conquête de leur propre description et définition, Rabelais révèle le besoin particulier d'avoir recours à la langue lorsqu'on a une perception obscure du monde (c'est le cas, selon Bon, autant de l'époque de Rabelais que de la nôtre). Et aujourd'hui que l'énigme s'impose avec encore plus de force que dans le monde classique, puisque l'on appréhende le dehors avec un sentiment accru de danger, cette conscience d'une nouvelle obscurité nous pousse à nous tourner vers Rabelais. Cet écrivain, selon la lecture de François Bon, se propose de prendre en charge, par le seul moyen du langage, un monde qui se présente à lui comme inconnaissable, comme un objet inconnu qui réclame des instruments de connaissance qui sont encore à venir :

Le coup de force de l'énorme entreprise rabelaisienne ouvre une narratologie encore close sur elle-même à la représentation du monde inconnaissable, et met en travail ce besoin de connaître, qui ne peut rejoindre le monde (comme ils regardent le ciel à l'œil nu, voyagent sans carte dans un monde où les animaux de Pline sont forcément réels) que par le travail du discours poussant à bout son récit. (FR 37)

C'est une époque, celle de Rabelais, où les hommes sont entourés de mystère car ils pensent l'univers non encore comme un mécanisme, c'est-à-dire comme un système de déplacements sur un plan connu, mais comme organisme vivant, régi par des forces obscures et mys-

tagruel (Paris, POL, « La Collection », 1992, p. 11). Profondément critique envers toutes les modernisations du texte de Rabelais, François Bon a établi sa propre édition. Les autres volumes sont : RABELAIS, *Gargantua*, précédé de *Et les abysmes ériger au dessus des nues* par F. Bon, Paris, POL, « La Collection », 1992 ; ID., *Le Tiers Livre*, précédé de *Bâtitteur d'énigme* par F. Bon, Paris, POL, « La Collection », 1993 ; ID., *Le Quart Livre*, précédé de *Sans retour* par François Bon, Paris, POL, « La Collection », 1993.

térieuses, selon les analyses de Lucien Febvre cité par François Bon (FR 45). Dans cette situation, où la volonté de connaître ne parvient pas à rejoindre le monde, le geste littéraire de Rabelais ne constitue pas une anticipation visionnaire de ces instruments d'appropriation du réel que sont le télescope et le microscope, mais il invente une œuvre qui, dans sa tentative de description du monde, affiche l'absence de son instrument, dont il formule en même temps le besoin.

Dans ce rapport au monde, dans cette exigence de connaître, Rabelais ne peut et ne veut s'appuyer que sur ce qu'il a vraiment à sa disposition : la langue. Une langue qu'il faut tendre afin d'en exploiter toutes les possibilités : cela signifie travailler le discours jusqu'à ce qu'il pousse à bout son récit, pour ramener le monde à cette langue. Il s'agit d'une langue qui est corps et qui, à la fois, projette le corps de l'homme hors de lui-même vers le monde, ce même corps qui était sur le point d'être assimilé au « je » dans les méditations de Montaigne. Pour Rabelais en revanche c'est ce corps qui convoque la langue lui servant de passage pour s'ériger face au monde et tenter de le saisir dans sa totalité :

Quand, dans l'équivalence totale de la langue et du corps, la langue ici projette au-dehors le corps prêt à se rassembler dans le je prêt à se constituer de Montaigne, à l'inverse c'est ce corps décrit, éclaté, qui la convoque et lui sert de passage pour se hisser face au monde et tenter de le saisir dans sa totalité. Émergence donc productrice de sens aussi par sa résistance, que le récit qui doit transpercer en jouant de la compréhension mise comme telle en scène, faite objet du théâtre, sans jamais s'appuyer sur une convention partageable ou préexistante [...]. (FR 43)

Rabelais n'attend donc pas la révolution scientifique prétendant faire sortir l'homme de l'obscurité. Bien au contraire, son œuvre se ressource dans cette obscurité et y puise sa force pour la déborder de l'intérieur à travers le seul instrument pouvant lui permettre ce dépassement : la langue. De cette manière sa conception de la langue « sauve quelque chose qui vaut pour aujourd'hui, en ce qu'elle nous emmène au-devant même de l'énorme masse technique accumulée, et nous remet face au destin brut du monde » (FR 46). En d'autres mots, au moment où l'on perçoit la faillite de la science dans sa prétention de trouver ou de donner un sens à l'homme et au monde, au moment où les ambitions du sujet moderne ont révélé leurs ultimes conséquences catastrophiques, nous pouvons voir dans la langue de Rabelais un moyen pour affronter le monde d'aujourd'hui : un monde qui a bien des points de contact avec celui de Rabelais (l'un et

l'autre se trouvent respectivement avant et après la révolution scientifique, avant et après la formation du sujet moderne).

Avec l'œuvre de Rabelais nous sommes confrontés à la constitution d'un sujet totalement différent par rapport à la projection de la subjectivité dans l'univers, telle que Montaigne l'élaborera : il s'agit en fait d'un sujet qui trouve sa substance dans le « fonctionnement de la langue se creusant elle-même jusqu'à cette sensation encore innommée du corps sujet, projetée dans le monde et s'y constituant par étincellements et frottement » (FR 77). Et cette projection est tout autre que prospective, elle est matérielle.

Les parcours de Rabelais et de Montaigne se présentent alors comme étant radicalement différents :

si Rabelais peut revenir au-devant de nous aujourd'hui, c'est dans la nécessité où nous sommes (on dit souvent : depuis Auschwitz) de lire le monde autrement que sous cette domination du sujet, qui multiplie encore les caves sous le texte de Montaigne, où s'en accomplira la constitution nommée. (FR 77-78)

Le sujet qui se forme dans l'œuvre de Rabelais, celui qui dit « je » dans ses livres, pose comme élément premier de son matériel non pas le récit qu'il fait, mais la forme qui le porte, ce qui l'oppose au sujet humaniste, à savoir à l'homme qui devient sujet du monde en raison d'une projection qui le sépare de son énonciation comme sujet. En effet, comme le remarque François Bon, à une conception de la langue entendue comme moyen par lequel le sujet se constitue en maître du monde s'oppose une autre conception de la langue comme « émanation des choses » :

la langue qui est véhicule de cette projection vers le dehors infini du monde, est aussi la médiation possible du repli qui va s'amorcer pour constituer son locuteur comme sujet aussi de cette extériorité conquise ; ce positionnement du discours (où compte donc tant le *Cratyle*) comme conception subjective et non pas simple émanation des choses est une grande conquête que le mot « humanisme », s'il la résume, tend aussi à évacuer dans le fait accompli qu'elle est devenue. (FR 82)

En revanche seule une manière pré-humaniste de concevoir le rapport entre langue et monde est en mesure de rendre compte des processus narratifs à travers lesquels la vision humaniste est travaillée à son intérieur par son contraire, ce qui fait que « les quatre cents ans qui nous séparent de Rabelais sont gommés » (FR 83). Ce n'est pas un hasard si François Bon rappelle ces pages de *Les Mots*

et les choses de Foucault qui, sans nommer Rabelais, reconnaît dans la Renaissance l'invention d'un dispositif pour isoler les signes du réel concret en mouvement et pour les abriter à l'intérieur du système de la représentation, dans la fixité de l'idée :

Ce que Foucault désigne comme le mouvement d'une époque coïncide exactement avec le travail singulier et silencieux de la démarche toute plastique du grand poème de Pantagruel : « voilà donc les signes affranchis de tout ce fourmillement du monde où la Renaissance les avait autrefois répartis. Ils sont logés désormais à l'intérieur de la représentation, dans l'interstice de l'idée, en ce mince espace où elle joue avec elle-même, se décomposant et se recomposant ». (FR 212)

En fait, selon Bon, rien dans les textes de Rabelais ne renvoie à l'image – suivant le stéréotype établi depuis la Renaissance – d'un « homme éclairé par son temps, et l'éclairant à son tour de ses récits, ou désignant le travail même réel de novation : Gargantua avec la lanterne de l'humanisme revisitant la grande cave du Moyen-Âge pour voir ce qu'il jette et ce qu'il reprend pour le bon usage de l'avenir moderne » (FR 212-213). Pantagruel est une figure de l'homme qui s'oppose à ce mode d'être du langage qui le forme en l'enfermant dans la représentation et en le dissolvant en elle. Il est plutôt le symbole d'un homme qui se libère en se morcelant, et qui compose sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments :

Dans ce mouvement où, d'une seule frappe à plat sur son texte, Rabelais le déprend du contexte de son temps, débordant toute théorie du signe dans ce rebroussement intemporel vers l'origine du langage dans son conflit avec le monde, la coïncidence est que Foucault dégage, hors de Rabelais donc, la figure logique centrale de cette frappe ou de ce débordement : en fait, la prise en compte à chaque niveau d'avancement du texte d'une structure ternaire de ce conflit du signe, de la parole et du monde, et l'exploration de toutes les figures possibles, combinaison par combinaison à chaque niveau de ce conflit jusqu'à la définitive conquête de silence de Chaneph, dans ce nœud ternaire, que Rabelais formalisera tel quel. (FR 213)

L'auteur de Pantagruel construit alors son récit utilisant un matériau verbal qui l'expose à l'impossibilité d'une compréhension totale car il conjure toute fixation de la langue, mais son génie a été de renverser cet obstacle en nouvelle dynamique :

dans l'énorme puissance sonore du charroi, les mots seront une plaque visuelle non complètement déchiffrable dans le temps qu'on les traverse,

comme un paysage projeté trop vite et qui fascine pourtant aux gouffres aperçus. C'est la mise en scène à l'intérieur même du texte de la nomination, de la compréhension comme aussi de la puissance plastique de la langue qui permettront, s'identifiant à ce déchiffrement même, de traverser cette résistance au sens. (FR 42)

Bien évidemment cette aperception du monde ne peut pas être effectuée au moyen de l'exposé rhétorique, comme le fait Thaumaste : il faut bien au contraire refuser cette médiation pour tenter un rapport totalement différent au monde, comme le fait Panurge. À ce point François Bon cite un passage capital du livre :

« *Je ne veulx point disputer, pro & contra, comme font ces folz sophistes de cette ville & de ailleurs, semblablement je ne veulx point disputer en la maniere des Academicques par declamations, ny aussi par nombre, comme faisoit Pythagoras, & comme voulut faire Picus de la Mirandola a Rome. Mais ie veulx disputer par signes seulement, sans parler : car les matieres sont tant ardues que les parolles humaines ne seroient suffisantes a les expliquer a mon plaisir* ». (FR 206)

Dans ce texte – observe François Bon – il y a un mystère, un véritable nœud qui rend opaque et fermée toute l'économie du livre. Il s'agit de ce processus obscur qui s'engendre lorsque le livre prend en charge une matière non linguistique, tel que – pourrions-nous dire – le bruissement, le fourmillement du monde :

quand on va ouvrir le livre aux signes sous la langue, eux qui collent au monde vont bousculer aussi la langue qui en rend compte, et rendre le livre étranger à lui-même. Qu'un tel texte puisse advenir reste pour nous inacceptable : d'abord parce qu'il fait peur, on s'en remet au livre, et soudain il n'y a plus de confiance possible en la langue, rien n'est plus que la nuit froide du dehors sans mots, sans plus de connexion avec ce qui le nomme. Ensuite parce que le conflit de l'homme et de son livre atteint une strate nouvelle. Ce conflit, on est mis face à lui : à l'arrivée de Panurge et ses jargons, ou lors des plaidoiries, ensuite aux farces de Panurge si on passait successivement d'un côté de la langue à l'autre (remarquons aussi qu'à aucun moment dans l'œuvre il n'y a pu avoir projection d'un principe d'identification, ni côté Pantagruel ni côté Panurge : et le narrateur même, traité de *grosse peccore*, garde ses distances devant nous, lecteurs), il s'agissait toujours du passage même du livre au travers d'une figure déterminée de la langue. (FR 206)

À l'opposé, le livre encourt le risque de faire de l'écriture une incrustation définitive de la langue. Rabelais sait bien que dans cette saisie du monde quelque chose s'interpose entre le sujet et l'objet :

« L'affrontement du monde implique la médiation de sa représentation, et la représentation de la réalité est, avant même que d'être posée, ou dans le mouvement même de la poser, dans la médiation du verbe » (FR 174). Autrement dit, ce qui fait problème, c'est justement la manière de concevoir cette médiation. Et alors, en quoi la représentation rabelaisienne diffère-t-elle du projet humaniste ? Tout se joue – me semble-t-il – dans une constante action de désagrégation de ce qu'il peut y avoir de fixe et de sclérosé dans la construction de son propre récit :

le *Pantagruel* joue son affrontement du monde en se construisant par cette suite d'une médiation abstraite marchant pas à pas dans la négation d'elle-même, travaillée à mesure de cette négation par le monde qu'on ne peut ramener encore sous la seule loi du langage. Cet effet de brume où seul domine le monde de la parole est à porter encore au compte de l'hypnose et de la totale réussite de Rabelais auteur. (FR 174)

Rabelais, observe François Bon, casse « l'illusion de la fiction dans le monde, pour la réinventer dans l'intérieur même du corps parlant : alors le discours projeté par la fiction sur le monde rehausse son illusion de l'avoir gommée de son objet même » (FR 224). Cette observation est capitale, car elle met l'accent sur une déclinaison particulière de la fiction : une fiction qui, ne se détachant pas du corps parlant, se désolidarise de toute fiction entendue comme projection sur le monde, qui ne serait qu'illusion.

Ce regard rétrospectif de l'auteur toujours porté sur l'œuvre sert à effectuer une construction qui n'obéit pas à une loi formelle extérieure à elle, mais vise « un texte qui à nouveau la déborde et la nie, tout en reconstituant sa nouvelle figure » (FR 71). Loin de constituer un jeu prolongeable vers un mauvais infini, cette réflexion formelle constitue bien plutôt une « assomption du monde dans son obscurité et ses abrupts assez cohérente pour imposer, toujours à rebours, sa clôture à l'œuvre » (*ibid.*).

Comment le paradigme rabelaisien agit-il donc dans l'œuvre de François Bon⁶ ? Mon intention est moins ici de montrer la reprise de thèmes et d'images ou de repérer des allusions implicites ou explicites, que de montrer comment Rabelais a constitué pour François

⁶ Sur les rapports entre Bon et Rabelais cf. P. J. SMITH, « François Bon : rabelaisien », dans M. AMMOUCHE-KREMERS, H. HILLENAAR (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « CRIN », 1994, p. 103-116 ; D. VIART, *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, « Écrivains au présent », 2008, p. 27-28, 48, 59.

Bon une sorte de nécessité dans l'écriture de ses œuvres. Il ne s'agit donc pas d'identifier une source ou des influences, mais de reconnaître un héritage, comme le fait François Bon lui-même lorsqu'il parle de la présence de Villon en Rabelais.⁷

Impatience représente, à mon sens, un exemple remarquable de présence de Rabelais dans l'œuvre de Bon, car dans ce texte sont rejoints des dispositifs que l'écrivain avait dénichés chez l'auteur du XVI^e siècle.⁸ Texte bref, mais de facture assez complexe, *Impatience* montre un « dispositif noir », sorte de théâtre, où se met en place le mécanisme de la représentation. Ce qui se présente d'abord, ce sont les mots, mais les mots dans leur caractère artificiel, séparés de la ville et de la masse humaine qui compose la ville :

Viennent les mots. Les mots sont arrachés à la masse vivante de la ville, mais ils en ont été séparés. Au début, les mots ne sont pas adressés : isolés ou séparés de la ville, ils résonnent là, en font ce volume vide qui ne se résignerait pas à être complètement séparé ou isolés de la masse humaine tout autour, qu'on nomme ville. (I 9)

Cependant, même lorsque les mots sont proférés par quelqu'un, par une voix sur le plateau, immédiatement se présente l'idée que les mots ne suffisent pas à dire le sentiment d'insécurité qui s'empare de celui qui parle car il se sent rongé du dedans. Surtout ces mots ne sont pas à même de le libérer de ce sentiment d'être gangrené ou usé : c'est qu'il y a trop de mots, que ces mots nous gênent et qu'on voudrait les enlever. Comme le constate le narrateur, dans le théâtre il y a un décalage entre les gestes et les mots : entre « la ville qui se donne à voir dans ses mots ordinaires » (I 11) et « les mots qui ne sont plus dans leur arrangement ordinaire, mais tirés avec excès jusque près de leur déchirure » (*ibid.*).

⁷ « Et le génie sans mesure de Rabelais, d'avoir compris que cette ambition cosmologique pouvait simplement mais complètement résonner dans le seul déroulé d'un vers de Villon, cité tout au long de l'œuvre comme son maître à dire (abandonnons toute idée d'intrusion dans le domaine des sources, influences et recopiations : l'inventaire en a été suffisamment fait et trouve partout ses limites, où commence le mystère de l'œuvre. La notion d'héritage est plus centrale, et c'est d'un concept de musique qu'il s'agit : partout explicitement présente dans le *Pan-tagruef*, c'est bien là le biais par où Villon travaille le cœur actif de l'œuvre) : c'est au seul art de poésie, aussi tendu dans la prose que dans la machine vive du vers, que Rabelais s'en remet pour le travail du gouffre. » (FR 37-38)

⁸ F. BON, *Impatience*, Paris, Minuit, 1988. Dorénavant : I, suivi du numéro de page. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans *La Folie Rabelais*, François Bon dit que le secret de Rabelais est peut-être « une impatience » (FR 45).

Suit alors, dans un paragraphe écrit en italiques, un procès instruit contre le processus de fictionnalisation, notamment romanesque, dont Bon déclare l'insuffisance et auquel il oppose le pur documentaire, l'inventaire des lieux et des phrases prononcées dans ces lieux, c'est-à-dire la vérité du passage sur la terre de chacun :

On préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre, et cela multiplié par l'infini des hommes pris dans les étages de la ville, cela qui ne constitue pas fiction ni roman mais l'inventaire exact de la ville devant nous, comment le représenter ou le construire, comment nous n'ayons pas à l'inventer mais seulement à le rejoindre, que la vérité qu'on cherche pour soi-même est dans l'excès de tout ce que la ville assemble. (I 13)

Il s'agit là évidemment de conjurer tout dispositif verbal qui se superposerait à son objet (qui l'inventerait), comme c'est le cas de la narration romanesque, afin de pouvoir trouver la vérité dans un langage qui se forme en butant sur son objet, sur l'univers, ou mieux, dans ce cas, sur la ville : sur « *l'excès de tout ce que la ville assemble* » (I 13), c'est-à-dire sur ce qui excède les possibilités du langage ordinaire.

On comprend en fait qu'il y a deux régimes de parole : des mots qui existent au-delà ou en deçà de l'artifice. Il y a des mots « qui sont dans une coque en dehors de l'artifice, ou que l'artifice ne rejoint pas » (I 16), et d'autres qui fondent « l'illusion qu'on peut fabriquer ici, dans l'enceinte close et protégée qui se nomme théâtre et en accomplit le rite, un réel à la mesure de celui qui dehors les entoure » (I 16-17). Ainsi reconnaît-on que ce qui, selon cette illusion, est ici représenté, ce n'est pas la ville, mais les mots qui la nomment, séparés d'elle : ce ne sont que des images de la ville qui ne disent rien de la vie qui s'y mène (I 18). Pour dire la vie de la ville, la seule manière serait de dresser « un jeu pluriel de paroles qui ne disent pas la ville, mais la colère ou le manque où on est devant cette implacable totalité plastique de la ville immobile et muette » (I 18-19). Il faut dire non pas l'objet, mais l'effet qu'il produit sur le sujet : non pas la projection du sujet sur l'objet au moyen d'une langue artificielle, mais le frottement du sujet sur l'objet grâce à une langue produite par cet affrontement,⁹ selon ce même mécanisme que Bon avait décelé chez Rabelais.

⁹ Cf. F. BON, *Bâtisseur d'énigme*, op. cit., p. XIV.

Face à une représentation romanesque – François Bon ne cesse de le répéter – conçue comme accumulation d’histoires, de sujets et de noms avec un effet de réalité, totalement dépourvue d’intérêt, « *la ville est plus forte* » (I 23), car elle est « *quelque chose de désagrégée dans ce monde* » (*ibid.*) et ne se laisse donc pas réduire à une quelconque unité, ou bien cette réduction ne pourrait qu’être factice et abusive. Pour en construire la représentation plus authentique, il faut alors quelque chose d’autre :

non plus roman mais le dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s’en saisir, non plus roman, jamais, mais cette seule force comme organique qu’il a laissé en lui grandir, continuer à lire parce que ça représente, forcer de continuer à lire parce qu’une attente, ce qui va surgir et trancher, ce qui va s’écrouler et se débarrasser de l’armure, ce qui va pourrir et faire fumier à une autre pousse, et c’est cela qu’on cherche encore aux mots qui nomment la ville et ce qu’elle a transformé en vidant de leur substance ceux qui la constituent, puisqu’elle-même est cette substance. (I 23-24)

Tout se passe en effet dans cet affrontement du monde par le sujet effectué à travers une langue qui ne serait pas une coque ou une enveloppe (à savoir : un artifice), mais une langue surgissant dans ce contact. Comme le dit la voix féminine :

c’est soi-même se frottant à la peau du monde ne s’y pas soumettre, et c’est soi-même marchant dans le monde n’acceptant pas le chemin tracé, et c’est soi-même roulée ou moulée dans le monde émergeant soudain de l’empreinte et faisant pour cela appel à toute ressource en soi-même et tout excès [...]. (I 25)

Ce refus du chemin tracé qui est refus d’un langage codé assume, de plus, une valeur politique, lorsque dans leur dialogue la voix féminine et la voix masculine, « elle » et « lui », évoquent une manifestation où les participants, armés d’une juste colère contre « l’eau immobile de l’ordre » (I 60), projettent et détruisent ce qu’ils ramassent ou arrachent, renversent les voitures et allument des incendies. En fait, face à cette force agissante qui les déborde, les affiches collées aux murs montrent un régime de parole totalement inefficace :

les mots désormais chuchotés par le ciment même, entre les vitrines détruites, faibles et inaudibles presque d’être ravalés au signe et non plus hurlés ensemble, et le silence de tout et la réprobation de ceux qui sont restés au bord muets [...]. (I 61)

Vers la fin du livre, on réaffirme encore une fois le refus du roman en tant que construction, élaborée a posteriori dans le calme de la réflexion qui assemble et unifie artificiellement des pièces en réalité disjointes et dispersées. C'est qu'il faudrait plutôt restituer l'action tumultueuse du sujet dans le réel et l'effet que cela produit :

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 tableaux qui unifie et assemble, mais dans le dispositif noir laisser résonner les linéaments dispersés d'images et de sons, 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 cette rencontre des éclats où on achoppe, et le mal qu'on se fait, et le poison qu'on s'injecte et la dureté que c'est de continuer ici dans le grondement et la répétition et l'usure et l'arrogance des banques et des bureaux et les vitres cassées des usines et ceux qui au coin des rues sont là parce qu'il n'y a rien à faire et en pleine matinée sur les dalles des immeubles ceux qui passent parce qu'ils n'ont pas ailleurs où aller et se forcer d'entendre et collecter et rapporter la masse disparate et l'immense agrégat de toutes bribes de mémoire et d'itinéraires et de noms et d'histoires [...]. (I 67-68)

Toutefois, par rapport à l'époque de Rabelais, c'est-à-dire avant la formation d'un sujet qui impose son langage au monde et qui s'impose au monde par le langage, la situation se présente comme plus complexe et plus dangereuse. Le risque n'est pas seulement celui de superposer sa propre représentation à la réalité de la ville, il est aussi celui de subir une action uniformisante et mutilante de la part de la ville elle-même qui, de son côté, se superpose au sujet tout en le rendant incapable de se percevoir comme être vivant :

ville qui à force de grondement se refuse à rien entendre, qui creuse ses complexes de cinéma pour que les voix assemblées étouffent le raclement qui reste des hommes sur son ciment, qui met jusque dans les supermarchés et les marchands d'habits la même musique mutilée pour qu'eux-mêmes ne se rendent plus compte du bruit que font leurs corps sur le ciment de la ville, le bruit qui reste du frottement des mains. (I 68)

Dans un dialogue à trois voix, qui apparaît comme une sorte de *agon logon* tragique, « le narrateur », « l'homme au masque » et « l'homme de la rue » (auxquels s'ajoutera l'« errante ») débattent des aventures et des mésaventures du rapport entre le sujet, le monde et le langage dans l'espace toujours violent de la ville. Si cette violence est, pour le narrateur, inscrite en lui-même comme une tache, de son côté l'acteur au masque estime qu'elle est plutôt due à la re-

lation de prévarication par laquelle on se procure les objets signifiant la richesse et donc la valeur, tandis que l'homme de la rue affirme, quant à lui, que la valeur est le rapport qu'il a à l'objet, et le pouvoir symbolique que celui-ci, en tant que signe, lui procure dans le monde. Au terme de ce vif échange, c'est l'acteur au masque qui a l'air de trancher en reconnaissant qu'il est aussi impossible d'établir la vraie valeur que de s'exprimer authentiquement puisque tout contact entre soi-même et l'objet et les autres est en fait contaminé par des lois non écrites et non dites, imprimées dans la réalité même de la ville : « La ville à laquelle j'appartiens est faite de murailles silencieuses et dures. Je suis là où la ville garde dans son jeu réglé zones de relégation, immobilité et recoins sous sa circulation aveugle. Notre rencontre, visage contre visage, ne me donne pas de nom (tu ne sais pas le mien, je me moque du tien) ». (I 75)

Un autre personnage intervient néanmoins, le philosophe, qui parvient à expliciter les termes de ce drame de l'expression. C'est que la difficulté de dire et de se dire est due surtout au fait que le sujet est, de quelque manière, dit et formé par l'objet qu'il se proposerait de dire, il en est enveloppé le plus souvent sans en être conscient, comme l'observe encore le philosophe :

Ce par quoi l'homme est transi et dont il n'est pas maître (lui-même inclus),
 Cela qui s'approche de lui, le porte et l'écrase (lui-même inclus),
 Cela qui est et règne (lui-même inclus),
 Et exister pour un homme serait encore et encore d'amener cela à la parole (lui-même inclus),
 Porter à la surface de soi-même et du monde les mots primitifs de l'expérience toujours originelle, d'être seul et insatisfait,
 On est oui mangé de soi-même. (I 87)

Mais comment les dire, ces mots primitifs ? Il reste ce problème, ce drame dont « un des trois acteurs crieurs » articule toute la complexité à travers une très longue anaphore où se succèdent autant de « N'est pas de... » indiquant des régimes de parole erronés, c'est-à-dire fondés sur une correspondance moins acceptée que subie entre les signes et les choses. J'en cite quelques lignes en guise d'exemple : « N'est pas de considérer les signes affichés et dressés et penser : telle est l'explication du monde [...]. N'est pas d'arrêter celui ou celle qui vient et dire : là, le carrefour, et les mots et les signes et ensemble, lire et savoir » (I 88) ; « N'est pas de venir à sa fenêtre et considérer le ciel et dire : si la ville est une série déterminée de toiles tendues aux façades et aux rues, les signes qui s'inscrivent portent

trace du mensonge à moi seul fait » (I 90) ; et encore : « N'est pas de dire les signes sur la toile sont des signes faux, et eux qui vont, le visage vide, ne savent plus les paroles qui nomment » (I 91-92).

Cette longue tirade, aussi singulière que dramatique et angoissante, qui montre l'emprise que les codes et les stéréotypes imposés ont sur les habitants de la ville, se conclut néanmoins avec une proposition de solution alternative :

N'est pas, de dire le temps aboli et ses mains d'inutile. N'est pas, de dire la ville est aux hommes tous ensemble. N'est pas, d'arrêter bras ouverts ceux qui vont encore comme si,

Comme si la peur n'était pas lot de tout corps et tout visage, comme si la peur n'était pas le mot sur la toile. Comme si, non, et crier et tendre les bras et dire : visage vide, temps vide, corps pour rien.

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

Visages morts, mouvements faux. Médicament aussi sur la ville !

Le temps ment ! (I 92)

C'est bien d'une thérapie qu'il est ici question (« médicament sur la ville ») qui consiste en une action de nettoyage : il s'agit – on vient de l'entendre – de « laver les signes ». Et c'est une idée qui est affirmée, à nouveau, à la toute fin du roman par le narrateur : « Sont des images, il dit : Ces sont des hordes, il dit : C'est lessive des mots, il dit : Je parle dans la colère, il dit pour finir le seul mot : Impatience » (I 94). La colère, la force du corps, du cri, des images dans leur matérialité, dans leur excès, est convoquée ici pour opérer ce nettoyage des signes artificiels et stéréotypés qui se glissent sournoisement dans le discours du sujet.

On comprend alors la « grande leçon » de Rabelais pour François Bon. Le rapport entre le langage et le monde élaboré par l'auteur du *Pantagruel*, avant la formation du sujet moderne, est d'actualité à partir du moment où on a expérimenté les échecs de ses prétentions. Il s'ensuit l'élaboration d'une écriture, d'un récit de fiction qui vise à déjouer les dangers d'une fiction constituée d'images, codes, et stéréotypes préformés, qui assujettissent les êtres sans qu'ils s'en rendent compte. Une écriture qu'il m'est arrivé, en d'autres occasions, d'appeler « récit de défiction », dans laquelle une fiction consciente et critique s'oppose à une fiction subie qui homologue et uniformise les êtres.

Résumé – François Bon effectue une lecture extrêmement originale de l'œuvre de Rabelais. En bousculant les classements canoniques de l'histoire littéraire, il considère Rabelais comme un auteur qui précède l'humanisme sans y appartenir tout à fait. François Bon montre alors comment, dans l'œuvre de l'auteur du *Pantagruel*, est visible l'effort d'établir, à travers la puissance du langage, un rapport entre le monde et une subjectivité antérieure à la formation du sujet moderne. Pour cela Rabelais est considéré notre contemporain : son époque et la nôtre ont un point en commun (l'une se trouve avant la formation du sujet moderne, l'autre juste après son échec). L'article montre aussi de quelle manière Rabelais est présent dans l'œuvre de François Bon.

Abstract – « François Bon and Rabelais's "grande leçon" » – This article analyses how François Bon carries out a highly original reading of Rabelais' work. By upending the canonical classifications of literary history, Bon maintains that Rabelais precedes humanism without entirely belonging to it. Thus, François Bon wishes to demonstrate how, in the work of the author of *Pantagruel*, the effort to establish, through the power of language, a relationship between the world and a subjectivity prior to the formation of the modern subject, is visible. For this reason, Rabelais is considered to be our contemporary : his days, as well as ours, have something in common (while the first are located before the formation of the modern subject, the others come just after its failure). At last, this paper will investigate how Rabelais' legacy is present in the works of François Bon.

L'auteur – Paolo Tamassia enseigne la Littérature française à l'université de Trente. Ses recherches portent notamment sur les rapports entre littérature et politique (Sartre, Bataille, Foucault, Blanchot) et entre poésie et pensée (Char), ainsi que sur le roman français contemporain (Bergounioux, Bon, Carrère, Houellebecq, Michon). Parmi ses nombreuses publications : *Politiche della scrittura. Sartre nel dibattito francese del Novecento su letteratura e politica* (Franco Angeli, 2001), *Romanzo e società*, dans *Il romanzo francese contemporaneo*, dirigé par G. Rubino (Laterza, 2012) et *Il Novecento*, dans *Storia europea della letteratura francese*, dirigé par L. Sozzi (Einaudi, 2013). <paolo.tamassia@unitn.it>

