



# La Reconstruction de l'Espace dans *Paysage Fer* de François Bon\*

Zeinab GOLESTANI DERO\*\*/Nasrine KHATTATE\*\*\*

**Résumé**— L'œuvre de François Bon (1953) comprend un vaste corpus explorant les différents endroits de la ville contemporaine en s'appuyant sur ses expériences vécues du monde sensible. Dans *Paysage fer* qui a été publié en 2000, il parle de la rencontre du 'monde vécu' et d'un ingénieur qui, vu son travail, fait chaque jour un voyage en train. C'est sur les rails du réseau ferré que naît l'écriture. Le narrateur s'aperçoit à cœur de ses voyages, des phénomènes divers qui lui relèvent des aspects sombres du monde. Il voit, entend, imagine et crée enfin un nouveau paysage du monde qui l'entoure. Ce paysage est défini, selon Michel Collot, comme une image du pays perçue par un observateur. Ici, nous découvrons un paysage éparpillé dont chaque morceau est constitué sous l'influence de l'un des multiples voyages du narrateur ; un paysage qui s'étend sur l'imaginaire au fur et à mesure qu'avance le train. Comme si le narrateur complétait graduellement un puzzle. La perception de cette scène en mouvement et l'apparition des images mènent enfin à la réalisation d'une géographie et d'un pays intérieur qui sont tout d'abord perçus, ensuite imaginés, et construits. Se reflétant dans l'écriture, ce processus mène à la conception du sentiment-paysage, de la pensée-paysage et de la page-paysage dans le livre. C'est en se basant sur les principes élaborés par Michel Collot dans son livre intitulé *Pensée-Paysage* (2011) que le présent propos s'efforce de relever des enjeux de la reconstruction de ces paysages dans *Paysage fer* de François Bon.

**Mots-clés**— Michel Collot, *Paysage fer*, Paysage, Pensée-paysage.



# The Reconstruction of Space in *Paysage Fer* by François Bon\*

Zeinab GOLESTANI DERO\*\*/Nasrine KHATTATE\*\*\*

**Extended abstract**— ORN in 1953 in Vendée, François Bon studied mechanical engineering at the Ecole Nationale Supérieure d'Art et Métiers. After working for several years in the aerospace and nuclear industries, he published his first novel *Sortie d'Usine*, at the age of twenty-nine. After continuing his studies in philosophy in 1980-1982, now he is recognized as a prolific writer whose corpus counts more than thirty works in different literary and artistic fields. He also organizes numerous creative writing workshops throughout France.

His personal website, *tierslivre.net*, contains a large number of his works in digital format, as well as his debates, lectures, conferences, etc. He maintains that his literary works are articulated on three concepts: *to express himself*, *to discover himself*, and *to leave himself*. Focusing on a neutral view of the modern world and refraining from any judgments, Bon produces through his work a world permeated all over the daily and real-life of ordinary citizens of contemporary cities. The essence of these urban experiences implemented by Bon, is the experience of workers, employees, and engineers who are supposed to make work trips among different cities and of which Bon speaks, first of all, in *Sortie d'Usine* (1982) (Factory Exit) and then in *Paysage fer* (2000) (*Fleeting Frame*) and *Daewoo* (2004).

Published in 2000, *Paysage fer* is based on the diurnal sequence of the life of an engineer who, given his work, takes an every-day journey by the railway. In this book, we confront an autodiegetic narrator who follows the tracks of a dream; that of the railway. Living in interdependence and interaction with space, the narrator seeks to discover it; he inhabits the space that surrounds him and is not indifferent to the environment that he perceives through the windows, the doors of the train, or the space he occupies each time in the same compartment. This narrator, about whose privacy we know almost nothing, observes throughout his travels a world that appears to him anew and strives to rebuild it. He peacefully welcomes the world, which appears to him on the railroads and lives an interaction with the world surrounding him, while creating an inner country and rejecting any relationship with others. He thus tells a linear narrative in which the reader does not encounter any adventure or accident. In other words, it is a kind of inner monologue in which the narrator-observer expresses to the reader his thoughts, feelings, and positions on the world of iron and concrete that encircles him. Along this journey, the narrator captures from this ironed world, another world that is based on his relationship with both the sensory and the tangible, and transforms daily life into an experience renewed each day.

Taking into account this remarkable and sensitive experience, we strive to trace the "landscape" that was born in this interaction with the surrounding world, in line with the principles set out by Michel Collot in his book, *Pensée-Paysage* (2011). The notion of landscape proposes, according to Collot, the

image of an expanse of the country seen by an observer, a mental construction, a representation, a real “subjective”. Using the concept of the simultaneous presence of the world and the subject, it is a perfect manifestation of what Husserl calls “the lived body”: “Leib”. This body that contradicts “the physical body”: “körper”, can design its own space. Articulating the near and the far, the visible and the invisible, the inside and the outside, this vertical body intersects the horizon line that allows him to structure the landscape. Moreover, Michel Collot affirms that a city becomes a landscape as soon as it is perceived by a subject as inserted in his environment and forming with him a whole, whose sensitive coherence has a sense. This urban landscape entails the images illuminating desires, fears, hatreds, loves, joys, and sorrows of the citizens who seek there a way of life and a form of organization. It is based on these thoughts that in this paper we attempt to identify two fundamental concepts in *Paysage Fer*, namely the “relationship with the sensitive world” and the “word crafting”.

Here questions such as the following may arise: How the links among space, the narrator-observer, and the world are shaped? How do space and landscape appear to the narrator? How a world marked by monotony, industry, and mechanized system is transformed, in the narrator’s view, into a landscape that is renewed at every moment?

In fact, the narrator discovers the urban landscape in relation to its location in two different spaces, the first of which is the train and the interior space of the wagons and the second is the outer space of the city and the factories where he walks through once he gets off the train. Present work focuses on the images of cities that are perceived by the windows and are assembled into or complement each other as different parts of a puzzle. Each of these images that reflects a part of an industrial world dominated by the grey color of concrete, cement, and iron, gradually produces a personal space reverberated in all the experiences of the city’s narrator, in all his memories, and all his knowledge of geography and history. Thus, he creates his personal and unique geography throughout the narrative and draws an inner country that does not appear on any official map. Certainly, this inner country stems from the conception of a landscape, in the proper sense of the term, in the work, that is born once the body of the narrator meets the horizon line. In *Paysage Fer*, seeking to discover the landscape and thereby, reconciling with the world, the narrator initially perceives the world through his five senses. Then, he cultivates this perception and removes its defects through his imagination and memories. Eventually, he creates a landscape that is rooted in his feelings of the world, a landscape that unfolds as the train moves, and the narration proceeds. In truth, it is the landscape that while standing on the page and paper, offers a specific view of the contemporary city. The narrator perceives the city and all its characteristics such as repetition, monotony, and lack of nature, by heart. The creation of this landscape gives rise to the steady formation of a unique, inner, and subjective geography that is unraveled in the text and reflects ideas such as “sentiment-paysage” (landscape feeling), “pensée-paysage” (landscape thinking), and “page-paysage” (landscape page).

**Keywords**— François Bon, Literary landscape, Michel Collot, *Paysage Fer*, *Pensée-paysage*.

#### SELECTED REFERENCES

- [1] BON François, *Paysage fer*, Verdier, Lagrasse, 2000.
- [2] COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Editions Corti, Paris, 2014.
- [3] COLLOT Michel, *La pensée-paysage*, Actes Sud, ENSP, 2011.
- [4] COLLOT Michel, *Les enjeux du paysage*, introduction, Ousia, Bruxelles, 1997.
- [5] LAMIZET Bernard ; Sanson, Pascal (dir), *Les langages de la ville*, Parenthèses, Marseille, 1977.
- [6] PAQUET Thierry ; YOUNES Chris (dir), *Philosophie de l'environnement et du milieu urbain*, La Découverte, Paris, 2010.



## بازسازی فضا در منظره آهنی از فرانسوا بن \*

زینب گلستانی درو\*\*/نسرین خطاط\*\*\*

**چکیده** — آثار فرانسوا بن (۱۹۵۳)، مجموعه‌ای گسترده از آثاری را در برمی‌گیرند که مناطق مختلف شهری را در می‌نوردد. او در یکی از آثار خود به نام *منظره آهنی* که در سال ۲۰۰۰ به چاپ رسید، از تجربیات مهندسی در ملاقات با جهان زیسته سخن می‌گوید که بخشی از ساعات زندگی روزمره‌اش در مسیر ریلی می‌گذرد. در واقع نوشتار در این اثر، بر روی راه‌آهن زاده می‌شود و گسترش می‌یابد. روای در طول این مسیر با پدیده‌ها و تصاویر مختلفی روبروست که بر او پدیدار شده و زوایای تاریک و مبهم جهان را بر او آشکار می‌سازند. او می‌بیند، می‌شنود و تصور می‌کند و در نهایت منظری نو از جهان می‌آفریند. این منظر، که نزد میشل کولو به عنوان تصویری از جهان درک شده از سوی یک ناظر مطرح می‌شود، به واسطه حرکت قطار، در خیال راوی ریشه کرده و در هر سفر گوشه‌ای از آن ساخته می‌شود. درست مثل پازلی که به تدریج شکل می‌گیرد، یا همچون قطعات یک لوگو که کم‌کم روی هم قرار می‌گیرند و حجم واحدی را به وجود می‌آورند. این روایت در حرکت و ساخت تصاویر در نهایت به پیدایش جغرافیا و منظری درونی می‌انجامد که در ابتدا درک شده، سپس تخیل شده و آنگاه ساخته می‌شود، منظری که در نوشتار انعکاس یافته و به تدریج احساس-منظر، اندیشه-منظر و صفحه-منظر را شکل می‌دهد. نوشتار پیش رو با تکیه بر نظریات میشل کولو در کتاب *اندیشه-منظره* (۲۰۱۱)، سعی در یافتن عناصر و روندی دارد که به پدیدار شدن این مناظر می‌انجامد.

**کلمات کلیدی** — اندیشه-منظر، منظر، منظره آهنی، میشل کولو.

## I. INTRODUCTION

NE en 1953 en Vendée, François Bon a fait ses études d'ingénieur mécanique à l'École Nationale Supérieure d'Art et Métiers. Après avoir travaillé plusieurs années dans l'industrie aérospatiale et nucléaire, il a publié à vingt-neuf ans son premier roman, *La Sortie d'Usine*. Désormais, il est reconnu comme un écrivain productif dont le corpus compte plus de trente œuvres dans les différents champs littéraires et artistiques. Il organise également de nombreux ateliers d'écriture créative partout en France. Son site personnel, *tierslivre.net*, contient un grand nombre de ses œuvres en format numérique, ainsi que ses débats, ses prises de positions, etc. Il considère la production littéraire comme un moyen qui s'articule autour de trois axes principaux : *s'exprimer*, *se découvrir* et *sortir de soi*. Bon produit notamment dans et par son œuvre un monde imprégné dans le quotidien et la vie réelle des citoyens ordinaires des villes contemporaines.

Publié en 2000, *Paysage fer* se base sur l'enchaînement quotidien de la vie d'un ingénieur qui, vu son travail, fait chaque jour un voyage par le chemin de fer. Ce narrateur dont nous ne savons presque rien de la vie privée, s'aperçoit tout au long de ses voyages d'un monde qui lui apparaît à chaque fois comme nouveau et qu'il s'efforce de reconstruire. Accueillant paisiblement ce monde qui lui apparaît sur les chemins de fer, il vit une interaction avec le monde qui l'entoure alors qu'il crée un pays intérieur rejetant toute relation avec les autres hommes. Il raconte ainsi un récit linéaire dans lequel le lecteur ne rencontre aucune péripétie, ni accident. Autrement dit, il s'agit d'une sorte de monologue intérieur dans lequel le narrateur-observateur offre au lecteur ses pensées, ses sentiments et ses prises de position sur le monde en fer et en béton qui l'entourne. Pourtant la manière dont ce narrateur capte de ce monde ferré un autre monde qui se base sur ses rapports aussi bien avec le sensible que le tangible, transforme le quotidien en une expérience chaque jour renouvelée.

Cela dit, cette œuvre a attiré dès sa publication l'attention des critiques littéraires comme Jean-Bernard Vray (2003, 2005, 2011), Filippo Zanghi (2006), Joshua Armstrong (2013) et Michael Kohlhauer (2015) qui y trouvent un exercice parfait du regard et une géographie purement humaine et culturelle. Néanmoins, il nous reste encore quelques champs à explorer dans ce livre y compris la façon d'appréhender le monde par le narrateur.

En se basant sur les pensées de Michel Collot, notamment la notion du *paysage* qui propose sous la plume de Collot, un étendu du pays vu par un observateur, nous nous penchons dans ce propos sur deux concepts fondamentaux, à savoir le rapport avec le monde sensible et la 'mise en mots'<sup>1</sup> de ce contact. Ici se posent des questions comme : Comment se tissent des liens entre l'espace, le narrateur-observateur et le monde ? Comment l'espace et le paysage apparaissent-ils au narrateur ? Comment un monde marqué par la monotonie, l'industrie et un système mécanisé se transforme-t-il sous le regard du narrateur en un paysage qui se renouvelle à chaque instant ?

De fait, le narrateur découvre le paysage urbain par rapport à son emplacement dans deux espaces différents dont le premier est le train et l'espace intérieur des wagons et le deuxième l'espace extérieur de la ville et des usines où il se promène une fois qu'il descend du train. Le présent article se concentre sur les images des villes qui étant perçues par les vitres, s'assemblent et se complètent comme différentes parties d'un puzzle. Nous élaborons tout d'abord un schéma de la notion du paysage afin d'en préciser les différentes dimensions. Ensuite nous proposerons l'analyse de l'œuvre dans trois parties dont la première sera consacrée à la rencontre du narrateur avec le monde sensible et l'adhésion de tous ses sens et de son corps dans ce contact. La deuxième partie exprimera la conception des images de la ville à la force d'un travail de l'imagination et du mémoire et la troisième s'efforcera de décrire l'interaction de ces deux pôles de la compréhension humaine qui fait apparaître un pays intérieur.

## II. DU PAYS AU PAYSAGE

Image du monde vécu, le paysage représente une étendue du pays qui est perçue par un observateur. Appelant dans ce sens une présence simultanée du monde et du sujet, il se veut une manifestation parfaite de ce que Husserl nomme « *le corps vécu* » : « *Leib* ». Ce corps qui contredise « *le corps physique* » : « *körper* », est capable de concevoir son propre espace. (Voir Collot, 2011, pp. 24-31) Articulant le proche et le lointain, le visible et l'invisible, le dedans et le dehors, ce corps vertical entrecroise la ligne d'horizon qui lui permet de structurer le paysage ; ce dernier étant défini par le philosophe, Alain Roger, comme une manière d'appréhension du monde, « *une construction mentale, une représentation, un réel 'subjectif'* » (Paquet ; Younès, 2010, p. 152) où se croisent des valeurs esthétiques, éthiques et symboliques. Selon Michel Collot, il s'agit d'« *un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique* » (Collot, 1997, p. 5).

Au regard de Collot, une ville « *devient paysage dès qu'elle est perçue par un sujet comme insérée dans son environnement et formant avec lui un ensemble dont la cohérence sensible est porteuse de sens* » (Collot, 2011, p. 69). Le paysage urbain s'implique dans les images illuminant des désirs, des peurs, des haines, des amours, des joies, et des chagrins des citoyens qui y cherchent une mode de vie et une forme d'organisation. Dans son livre intitulé, *La demande sociale du paysage*, Yves Luginbühl représente cette notion en tant qu'« *un concept opératoire pour penser le cadre de vie* » (Cité par Paquet, Younès, 2010, p. 158). Exprimant ainsi un « *pays intérieur* » reflétant « *la vie inconsciente du sujet* », le paysage urbain naît sur les frontières d'une ville imaginaire et d'une ville réelle.

En plus, le paysage se veut un échange entre un site, sa perception et sa présentation. Cette présentation du site ou la transformation du pays en paysage est appelée l'« *artialisation* » par Alain Roger, et se produit par l'intermédiaire de l'art et de la littérature. (Voir Paquet, Younès, 2010, p. 152) De fait, les mots permettent au sujet de s'immerger dans la chair du monde par tout son corps et tous ses sens. D'ailleurs, c'est le corps qui en traçant des frontières entre le sujet et le monde permet aux choses d'apparaître « *en chair et en os* » au sujet. C'est pourquoi la littérature élabore une mode singulière de la pensée qui en se déployant sur l'expérience unique du paysage, « *s'inscrit dans les qualités sensibles du langage* » (Collot, 2011, p. 144). La littérature se penche ici sur un moyen d'expression « *a priori plus abstraite que les arts plastiques* » pour révéler le lieu de notre contact avec des choses et du monde en particulier. Ainsi apparaît un compépage entre la pensée, l'espace, et le langage et se crée une construction littéraire qui s'appuie sur « *une écriture de la terre, à la fois concrète et imaginaire* » (Collot, 2014, pp. 99-101). Cette écriture qui se caractérise par des structures spatiales identiques ou variées d'un endroit à l'autre, exige une analyse qui en dégagera la façon dont elle est perçue, vécue, imaginée, fantasmée et mise en œuvre. Cette analyse cherche aussi à atteindre aux significations dont cette construction littéraire est porteuse.

C'est dans ce contexte qu'apparaît un monde « *vu, lu, vécu et écrit* » qui dépend essentiellement d'une expérience humaine et de la singularité du point de vue d'un observateur. En reconstruisant le paysage par son propre style et sa sensibilité, cet observateur y recherche même son *soi*, son être au monde. Exigeant ainsi une interaction complexe du sujet et du monde, le paysage se caractérise par une interaction entre le monde sensible et notre sensibilité. De là vient une ouverture à l'autre et à l'univers qui mène à une jouissance et un plaisir esthétiques, comme le souligne Michaël Batalla dans un vers intitulé *Voici* :

« *Un paysage est un ensemble de circonstances en attente de la  
circonstance qui fera de lui une impression [...]*

*Il est comme une rencontre*

*De là vient le plaisir* » (Batalla, 2007)

Toute œuvre littéraire est ainsi dotée d'un paysage singulier exprimant la « *qualité inconnue d'un monde unique révélé* » (Proust cité par Collot, 2011, p. 203) Ce monde apparaît dans *Paysage fer* sous le regard d'un narrateur qui étant monté en train, traverse des espaces vacants ou habités des villes, des terrains vagues, des usines, des cimetières, des écoles ; les découvre, les enserme au bras, les juxtapose, et s'articule avec cet espace mouvant en fer.

### III. LA PERCEPTION DU MONDE SENSIBLE

Dans *Paysage fer*, nous faisons face à un narrateur autodiégétique qui « *suit les traces d'un rêve ; celui de la voie ferrée* » (Norouzi, 2018). Vivant dans une interdépendance et une interaction avec l'espace, le narrateur cherche à le découvrir ; il habite l'espace qui l'entoure et n'est guère indifférent à l'égard de l'environnement qu'il perçoit à travers des vitres, des portes ou des fenêtres du train dont il occupe à chaque fois le même compartiment. S'efforçant de re-co-naître le monde, il renaît avec lui à chaque fois qu'il le découvre grâce aux rails. Ce sont ces lignes porteuses d'une vive émotion qui en attirant l'attention du narrateur, forment « *une constellation dynamique sur le fond de la page* » (Butor, 2008, p. 146) : « *Tout cela donc qui fait d'une ville son armature mais ne permet pas d'en rien connaître, on suit le dessin précis de la ligne de chemin de fer, elle contourne en boucle la ville par le sud [...]* » (Bon, 2000, p. 105).

Le narrateur cohabite avec tous ces paysages qui lui apparaissent à mesure qu'il s'avance sur la voie ferrée. Il prête oreille aux voies qui murmurent autour de lui et qui l'invitent à découvrir pour une nouvelle fois son milieu. Se mettant à « *examiner et vérifier ses prérequis et se remémorer de son expérience de la vie* » (Norouzi, 2018), il se rend compte du monde qui apparaît sans cesse à ses yeux : « *Ces mondes qui surgissent comme autant de bulles séparées par la campagne morne (forêts, broussailles, champs labourés, routes vides et poteaux EDF)* » (Bon, 2000, p. 110). D'ailleurs la position de ce narrateur dans le wagon crée une vue mouvante et cinématographique qui l'introduit au cœur du monde des phénomènes qui l'entourent. Il ne se situe plus *devant* un paysage qu'il doit contempler, mais *dans* et *parmi* un paysage qu'il doit parcourir.

« *Il suffit de monter seulement l'un de ces trains, pour n'importe quelles destinations, et de fixer le regard au dehors [...] pour qu'il reste seulement le cadre d'une fenêtre ouverte au monde. Alors que toi, tu t'y assoies avec une distance rassurée dans ton compartiment ; une scène mouvante cinématographique qui, à la place de faire bouger la cadre qui est devant toi, t'emmène entre et parmi<sup>2</sup> des choses.* » (Norouzi, 2018)

C'est dans ce contexte que le rôle des sens humains devient de plus en plus important. Nous entendons des fois le bruit des portes qui s'ouvrent ou se ferment, la voix des gens qui se parlent soit dans le restaurant, soit dans la salle. Il est donc obligé à voir parfois malgré soi le visage d'un être humain, celui qui perturbe le propre spectacle de cet environnement marqué notamment par le fer et le béton qui est créé par le narrateur. Appuyant son front sur la vitre froide, il s'ancre progressivement dans ce milieu ferré auquel il ne peut guère être indifférent.

Cependant, au fur et à mesure, apparaît le désir du narrateur pour sentir l'espace, s'y promener, faire corps avec et même en inventer des détails. Ce n'est pas seulement le train qui est en mouvement, en tant que la scène principale de l'émergence du récit, mais le narrateur aussi exprime un désir profond de se déplacer également dans les compartiments. Il n'est pas un point fixe dans l'espace qui doit son changement de place au mouvement du train ; il se déplace entre les wagons et fait apparaître, grâce à son corps, un espace intérieur qui est en échange avec l'extérieur et l'environnement. Ce mouvement donne donc naissance à un enchaînement concordant de différentes perspectives urbaines où « *il y a une*

*co-présence ou une co-existence des profils qui se noue à travers l'espace et le temps* » (Collot, 2011, p. 26).

C'est le corps, qui en tant que *siège* de nos sentiments et de nos pensées, permet au narrateur de communiquer avec le monde. Cette expérience polysensorielle qui se relie essentiellement au parcours dans l'espace, « *implique le corps tout entier dans une interaction avec son environnement* » (Collot, 2011, p. 245). C'est pourquoi, subissant ce déplacement corporel, la reconstruction des images du monde se marque par la forme même du vécu corporel. Une fois qu'il laisse derrière un paysage, il éprouve un désir profond de le vivre par toutes ses sensations :

« [...] *s'interroger sur cette fascination même que voir depuis le train provoque, par les effets de compression et de vitesse, par cette illusion surtout d'un monde dont on est le provisoire voyeur d'une intimité par l'arrière offerte, surgirait simplement le vieux rêve d'une proximité de la représentation mentale aux choses, proximité peut-être amplifiée par le fait même que cesse si vite le rapport visuel qu'on en a, qu'il faut retenir, qu'on a vu si peu le détail mais qu'on a été aspiré soi dans cette envie de mieux voir, envie de retenir, et le prodigieux sentiment d'évidence à quoi atteint ce monde qui ne vous demande rien, vous laisse sitôt partir.*

*Et qu'en littérature c'est ce sentiment aussi qu'on sait reconnaître et que si souvent on cherche pour lui-même [...] des promenades dans cette épaisseur de choses reconstruites [...].* » (Bon, 2000, p. 117)

D'ailleurs, selon Michel Butor, « *l'une des différences majeures entre les civilisations, c'est la façon dont le corps s'adapte aux objets différents qui l'entourent* » (Butor, 2008, p. 65).

Ici, nous ne trouvons guère un regard souverain qui cherche à maîtriser l'espace, mais un regard qui brosse non seulement une vue singulière et absolument subjective, mais aussi un paysage donnant à voir, à entendre et à toucher qui en s'ouvrant sur le narrateur, lui permet de sortir de soi et de faire corps avec l'environnement. Cette personne n'est guère à la recherche d'un pays perdu, mais en embrassant le monde, il se sent de la même étoffe et de la même chaire que celui-ci. Or, son corps lui offre une perception ouverte et plurielle du paysage qui se fait voir par la juxtaposition de l'image et du langage. Représentant l'une des « *plus tenaces images de la pensée en acte* »<sup>3</sup>, ce déplacement sur la voie ferrée qui fait apparaître le monde au narrateur par les vitres, a même la priorité à la lecture, car en lisant le monde, il découvre « *son destin propre par la force qu'ont les choses* ». (Bon, 2000, p. 122) Une fois que se ralentit le train, le narrateur trouve la chance d'analyser minutieusement son milieu qu'il découvre parfois *mort* :

« *Meurthe c'est déjà sur la carte la tache grise continue de la ville, l'autoroute de Metz qui vous enjambe et les rues mortes de Champigneulle, les maisons qui se lèvent des quartiers de la ville, le bruit enfin du ralentissement un tremblement de toute longueur de fer du train.* » (Bon, 2000, p. 35)

Le regard se noue tellement au paysage qu'il est impossible de les dissocier l'un de l'autre, c'est ce regard qui « *dans son déplacement illusoire, emporte avec lui le paysage* » (Collot, 2011, p. 44), et qui offre au narrateur qui se trouve en plein dans un monde de la transparence, le plaisir et la jouissance de découvrir et redécouvrir le monde, comme le souligne le héros de Ehsān Norouzi dans son roman intitulé *Qatār Bāz (Ferrovipathe)* : « *Regardant absolument le train, je réjouissais de cette locomotion* » (Norouzi, 2018). C'est dans ce contexte qu'il se trouve imprégné dans le monde, « *jusqu'au cou, dedans jusqu'aux lèvres* » (Collot, 2011, p. 267). Désormais, il se sent éveillé au monde et regrette un jour ou peut-être un 'non-futur' où la contemplation et l'imagination seront négligées ; un jour où seront construites de nouvelles lignes de train plus rapides et qu'« *on ne regardera même plus, peut-être, aux vitres du train* » (Bon, 2000, p. 123).



La jouissance ressentie en rencontrant le train se doit aux sentiments que le sujet attache à ce monde en fer où s'épanouit son imagination : « [...] *on rêverait devant ce rien qui défile et à nouveau produit signes, chemins et haies* » (*Ibid*, p. 24). Il attend même l'arrivée de l'heure de rendez-vous avec des éléments de l'espace, comme une vieille écluse, avec qui il partage ses moments. De plus, cette projection sans cesse renouvelée au « *centre parlant de la scène du réel* », transforme, comme le souligne Michel Collot, le paysage en '*paysaJE*' et introduit le narrateur dans une 'pénétration réciproque' avec le monde, comme nous le lisons chez Olivier Domerg : « *Le réel entre en moi* » tandis que je pénètre dans le paysage (Cité par Collot, 2011, p. 267).

La découverte du monde qui entoure le réseau ferré ne sera donc pas possible sans la participation simultanée et cohérente de tous les sens, ainsi que de toutes les choses dans tous leurs aspects, aussi bien *vécus* que *rêvés*. C'est pourquoi il est indispensable d'étudier des facteurs frappant l'imagination du narrateur pour reconstruire les espaces par lesquels il passe et qu'il désire transformer en *paysage*.

#### IV. L'IMAGINAIRE ET LE MONDE SENSIBLE

Dans *Paysage fer*, l'imagination s'enflamme une fois que, vu la vitesse du train, le narrateur se trouve incapable de découvrir le monde par les fenêtres. C'est à ce moment-là qu'il se prête soit à une devinette, soit à un jeu de mémoire. Il s'oblige alors de reconstruire ce monde-mystère qui l'entoure : « *Le train va trop vite et tout a passé, on ne voit plus rien, on a juste vérifié que le mystère était encore là, c'est à Foug un peu avant Toul, où on ne ralentit pas* » (Bon, 2000, p. 53). Il célèbre ici l'avènement perpétuel du monde qui l'entoure.

Se penchant sur ce grand jeu de mémoire, le narrateur trouve dans un même endroit les traces de temps divers : « [...] *comment la maison et le jardin ont-ils pu [...] s'ériger là, où devaient être aussi des tombes ?* » (Bon, 2000, pp. 18, 19). Cet aménagement des lieux urbains approfondit des rapports entre les structures spatiales et temporelles de la ville. Dans ce sens, le narrateur vit, sent, crée et pense aussi bien dans et avec l'espace que dans le temps et se met en quête des invisibles du paysage qui tout en paraissant « *finis sont en réalité reliés à l'infini* ». (Pu Yen-T'u, Cité et traduit par Cheng, 1991, pp. 86-87)

Ce jeu de mémoire dépend d'autre part à une caractéristique essentielle des villes, à savoir l'ordre et la répétition. Ce caractère de la ville contemporaine s'avère tellement important que « *[d]ans chaque ville on les reconnaît, les établissements scolaires à l'architecture rectangulaire vitrée selon normes* » (Bon, 2000, p. 21). Ou bien :

« *[O]n pourrait du train connaître une ville si elle se rassemblerait toute au long de la voie, cela doit exister dans les contrées lointaines ou ce qu'on en imagine, au bout du monde ou dans les déserts, ici chez nous il faudrait une sorte de plongée en spirale, qui comme ça frôlerait les bords depuis les usines, l'hôpital et le cimetière pour ronger lentement vers le centre.* » (Bon, 2000, p. 105)

Attirant l'attention de l'observateur, cette composition ordonnées des espaces urbains représente des images tellement figées de la ville que le narrateur peut les prévoir et deviner presque partout ; dans ce monde de ciment, il n'y a pas d'images foudroyantes ou imprévues, mais celles qui suivent, tout comme les traversées cohérentes et structurées des trains, un *enchaînement mécanisé*, comme le rappelle aussi le narrateur de *Sortie d'Usine*, premier livre de François Bon : « *Les jours qui filent sans particulier ni mémoire, où l'heure n'est plus tout à fait un temps et disparaît se voile dans la succession rigide des actes, leur enchaînement mécanisé* » (Bon, 2000, p. 34).

Le regard curieux du narrateur fait de cette répétition, un élément conduisant le sujet au cœur des places qui ne portent pour lui aucun signe de la monotonie, qui apparaissent chaque fois comme nouveau

à ces yeux et qui l'appellent toujours à une traversée parmi les mystères : « *chaque semaine prévoir qu'un pêcheur sera là, et il y est de se mettre juste en dessous un tout auprès du pont de chemin de fer, dans le vacarme qui est le nôtre, ne nous regarde même pas* » (Bon, 2000, p. 59). Ces observations et prévisions qui s'appuient aussi bien sur la mémoire que sur l'imagination, font apparaître une chaîne continue de la pensée qui se voit surtout dans les enchaînements des propositions descriptives qui se relient par les virgules et dont la longueur suit le mouvement du train entre différents arrêts, « *parce qu'on applique au texte la même règle qu'on a dans le voyage* » (Bon, 2000, p. 47). C'est pourquoi « *l'espace mental* » et « *la fabrication du texte* » coïncident avec l'enchaînement mécanique et mécanisé des faits.

Parfois cette devinette à laquelle se lance le narrateur, est un « *déjà-vu par où on a passé, on a vécu* » (Bon, 2000, p. 49) :

« *C'est la répétition<sup>4</sup> qui compte, les images qu'on ne saurait pas, à cette étape-là, remettre dans l'ordre, à peine si chaque fois qu'on les revoit on en arrive maintenant à se dire : cela déjà on l'a vu, cela déjà on le sait, et l'entassement de choses, plastiques et fer.* » (Bon, 2000, p. 32)

Pourtant, la reconstruction mentale des images qu'il a déjà vues, le place au milieu de tous les paysages qui se répandent dans tous les sens, au-delà, et qui constituent ensemble « *une seule vague temporelle, un instant du monde* » (Collot, 2011, p. 27).

Cette ordonnance fait penser à des cubes avec lesquels jouent les enfants, et même si parfois paraît une irrégularité, « *il s'agit de formes posées par blocs de quatre ou six les unes sur les autres sans adjonction de ciment, comme un enfant poserait des cubes, et qui viendrait les basculer prendrait le risque de tout faire tomber* » (Bon, 2000, p. 106).

Un autre enjeu engendrant l'imagination du narrateur, c'est la carte géographique qu'il prend de temps en temps pour y localiser des lieux qu'il ne peut pas découvrir par les vitres du train ou qu'il « *insuffisamment vu* » :

« *En quittant Virty-le-François on quitte aussi l'eau, ce qui reste de la Marne s'est divisé entre le Fion, la Saulx, la Vière et la Chée, l'Orconté et l'Isson qu'on ne reconnaîtra pas du train mais que la carte indique pour cet éventail d'eau qu'on surplombe dans la plaine mouillée [...].* » (Bon, 2000, p. 30)

C'est cette carte qui lui permet de construire sa propre géographie qui ne se verra sur aucune carte ou *géographie concrète*. Ainsi s'adjoint à une solide information géographique une compréhension *sensible* des lieux. Ces images *fréquentées* et reconstruites accouchent des mots génériques qui les font résonner dans le carnet où s'adjoignent toutes les images de la ville, pourtant il n'y a parfois aucun signe en dehors et le narrateur se trouve incapable de reconstruire une image : « *Fenêtres à vitres opaques, bardages gris sur façades crème, rien à décrire, tout est net, tout est dedans* » (Bon, 2000, p. 71).

Des indices spatiaux constituent l'autre voie pour introduire l'imaginaire dans l'espace. Exigeant une perception synthétique des liens reliant des éléments compositeurs de ce paysage, des indications spatiales, s'encrent dans les qualités temporelles et culturelles de l'espace. Elles sont mises en œuvre certainement par l'écriture (le nom des villes, des lieux historiques, et même des affiches) : « *[O]n sait reconnaître sur la vitre de la porte que sont comme partout les affiches tenues au scotch, avec les matches de foot, les loteries et les voyages en autobus : on s'arrêtera vérifier à Foug* » (Bon, 2000, pp. 55-56). En plus, les tableaux installés sur les murs de chaque gare précisent la situation spatiotemporelle du narrateur. Celui-ci entend des annonces sur les quais qui lui révèlent où il est et qui font l'espace se fondre petit à petit dans le temps, car celles-ci suivent un ordre temporel. C'est à ce moment-là que se tient une double rencontre à la fois avec l'autre et avec le monde « *qui est la condition même d'une naissance à soi et à la parole* » (Collot, 2011, p. 234). Ce retour aux choses signale d'un retour vers le

monde qui étant ressenti et enrichi par l'intermédiaire de tous les sens, naît au croisement de deux traits, à savoir « *la verticale de la silhouette humaine et la ligne d'horizon* » (Collot, 2011, p. 21). C'est cet emplacement du corps qui réalise tous les rapports d'espace. Situé dans un wagon, ce corps-pensant réfléchit et recrée, tout au long de son voyage entre deux arrêts du train, la ville d'où il vient de passer :

« *Organiser la mémoire à force de semaines, prenant lentement repères, ajoutant lentement un nom à un autre nom, trois heures d'impressions rétinienne continues avec villes, paysages et usines, maisons, immeubles, cimetières et casses pour le fer, et canaux et rivières et les longs ralentissements d'entrée de ville, quand on vous laisse enfin le temps de voir mais que la profusion elle aussi augmente et vous déborde.* » (Bon, 2000, p. 46)

Cette imagination et ce travail de la pensée et de l'âme en impliquant des souvenirs dans les espaces urbains, apaise la vie dans les villes qui prenant distance de la nature et des éléments naturels, comme le bois, la verdure et même les pierres, s'enfoncent de plus en plus dans les produits industriels fabriqués par les humains, y compris béton, fer et ciment : « *des arbres séparent le monde ferroviaire du monde de la ville et les silhouettes sur le quai déjà, rigides quand le train passe* ». (Bon, 2000, p. 64) C'est dans ce sens qu'il se jette dans ses mémoires, imaginant : « *une photo de famille autrefois, sur le perron parents et enfants rassemblés pour la pose en habit de dimanche puisque ici on vivait, avec des fleurs* » (Bon, 2000, pp. 38-39). Nous assistons ici à une vraie emprise du lieu sur l'esprit qui tend à dissoudre les distances existant « *entre la chose pensante et la chose étendue, entre le sujet et l'objet* » (Collot, 2014, p. 199). Se donnant ainsi à une odyssée tout au milieu des espaces marginalisés des villes, le narrateur compose-t-il un assemblage de différents endroits et les met en place en tant que des couches différentes de l'espace urbain. Sa quête mène à la reconstitution des sites dont il cherche à redéfinir des mesures. Il en cherche aussi sa propre identité et détermine de plus « *l'être-lieu de la ville* », en tant que lieu d'écrire, qui « *est davantage encore qu'un espace topologique* » (Lamizet, Sanson, 1977, p. 35).

La soif du narrateur pour écrire et se connaître même par l'écriture se voit aussi dans *Sortie d'usine* :

« *Comme si rejoindre ce lieu là-bas eût été joindre ce double qui m'y avait guidé, me déperdre de cette distance avec moi-même qui était le malaise où écrire.<sup>5</sup> Lieu vide de cette ancienne place où j'avais obstinément dirigé chacun de ces il comme autant de forces qui se seraient chacune révélées, l'une après l'autre, impuissante* » (Bon, 1982, p. 162).

En tant que fruits de cette quête spatiale, ces images construites par l'écriture effacent toute séparation entre le narrateur et le monde qu'il habite désormais. Dans *Paysage fer*, la voie ferrée n'est plus une voie de passage ni un non-lieu, mais un lieu habitable auquel le narrateur désire retourner, qu'il participe par l'intermédiaire de son corps et de tous ses sens.

## V. LA MISE EN MOTS DU MONDE SENSIBLE

Grâce à l'interaction du monde sensible et l'imagination du narrateur, nous participons dans *Paysage fer* à la construction du visible qui se transforme en lisible, en mots et en écriture. Autrement dit, la page et le site se transforment en un *paysage* unissant le sujet et le *pays* qui l'entoure. Or, nous ne trouvons pas seulement l'écriture du chemin de fer, mais nous constatons tout au long du livre, le train et la voie ferrée comme écriture.<sup>6</sup> Ici, naît une série des structures spatiales sur lesquelles se basent des images qui donnent naissance à l'écriture et qui communiquent « *une manière de lire le monde* » (Paquet, Younès, 2010, p. 149). Ces images reflétant une association des rencontres et des entrevues avec le monde et avec soi-même, donnent des formes nouvelles aux villes, celles qui dépendent essentiellement à la forme de la vie (Golestani Dero, 2016, p. 9). Cette forme urbaine qui est née dans *Paysage fer* grâce au murmure des rails, se caractérise par *la modernité, les contournements des lieux divers, et les successions des lieux et des images* (Bon, 2000, pp. 85-86).

En plus, l'écriture s'émerge dans les détails simples et banals qui se complètent à chaque fois que le narrateur visite un lieu, car il y a toujours des places « *qu'on n'a pas retenues pour en écrire* » (Bon, 2000, p. 110). Marqué par une *distance plane*, à savoir une vue panoramique, et une *distance profonde* qui se concentre sur les profondeurs du paysage<sup>7</sup>, l'espace naît ici sur ce champs mouvant qui est le ferraille à rouiller et que l'on délaisse « *quand on s'éloigne* » (Bon, 2000, p. 39). Mais ce qui est délaissé et qui se trouve derrière cet observateur est sous la plume de Butor un « *point même de départ, mais tout nouveau* » (Butor, 2008, p. 51) qui s'éternise par l'écriture. Ainsi apparaît le jeu du proche et du lointain qui se transforment sans cesse l'un en l'autre. C'est dans ce contexte que s'établit la relation indissociable entre l'imaginaire et le sensible et le narrateur se trouve entouré par un monde en train de changer. L'écriture se base ici sur ce rapport entre le visible et l'invisible, entre le sens visuel et l'imaginaire du narrateur et se construit au fur et à mesure que celui-ci poursuit dans différentes villes : « *[...] maintenant on continue droit vers cet endroit plus blanc dans le ciel qui marque le soleil absent* » (Bon, 2000, p. 32). Comme l'affirme Maurice Merleau-Ponty dans *La phénoménologie de la perception*, dans cette vision, le sujet :

« *appuie [son] regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge [...], mais ils ne cessent pas d'être là [...]. Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres.* » (Cité par Collot, 2011, p. 26)

Dissolvant toute séparation entre l'écriture et le paysage, cette création fait du murmure du monde la parole et promeut un art qui se fait dans et avec l'environnement et qui se trouve à l'origine de la constitution d'un paysage qui est d'une part une image relative, partagée et subjective de la ville, et d'autre part une accumulation de diverses images (Carrozza, 1996). Point de jonction de multiples regards, ce paysage écrit se veut le miroir de toutes ses expériences, souvenirs et mêmes archétypes qui naissent dans la ville par le biais des démarches, des avancées et des traversées au cœur de cet espace extérieur. Résultat d'une rencontre entre le moi et le monde, cette expérience a créée dans les « *prolongements oniriques de la ville* », (Lamizet, Sanson, 1977, p. 74) traduit les états mentaux et spirituels du narrateur qui ne se trouve plus distingué des choses et du monde environnant, et met au point le *sentiment-paysage*. Alors, l'écriture naît une fois que le narrateur rend compte de sa présence au monde et cherche à « *célébrer la beauté de la réalité sensible et de l'existence terrestre* » (Collot, 2011, p. 205). Dans ce cas, le train se transforme dans un jeu de visible et invisible en un indicateur qui démontre aussi la vivacité du milieu urbain. C'est tout au long de cette interaction que « *tous les objets auparavant dispersés se rassemblent sous un seul coup d'œil* »<sup>8</sup>, à savoir le regard du narrateur. Parallèlement avec son va-et-vient sur la voie ferrée, naît une *composition* des lieux qui se superposent :

« *Enfin, tout ce temps qu'on roule, beauté du monde orange des villes dans la nuit mal défaite, la masse si pesante de toutes choses de ciment autour de ceux qui vivent, et dont le train indique la trace sans qu'eux-mêmes se montrent (une fenêtre ouverte sur une pièce vide).* » (Bon, 2000, p. 111)

Le narrateur se considère donc comme « *un moment, un fragment situé dans un endroit privilégié, par qui, par où l'accession des choses à la parole va avoir lieu* » (Butor, 2008, p. 47). Il se met tout d'abord à déceler des « *mots* » où il s'aperçoit d'une beauté qui lui apparaît à chaque instant ; puis, il doit y « *repérer* » son monde déjà vécu ; arrive après le tour des « *noms* » dont il faut se souvenir ; ensuite, c'est « *l'attente* » pour le surgissement d'un paysage singulier qu'il peut prévenir : « *[O]n se concentre, on voit venir Foug, on écarquille même les yeux* ». (Butor, 2008, p. 89) ; la cinquième étape, c'est la « *reconnaissance* » des lieux et enfin, « *l'arrivée* ». Effectivement, c'est en affranchissant ces couches consécutives propres à chaque ville qu'on peut y entrer. Ces pensées des lieux se trouvent à l'origine du fondement d'un monde *entièrement* urbain qui rassemblant tous les détails de la ville dans une grande image, fait le narrateur y rester, y aspirer et y vivre.

Réalisant « *la pure possibilité de partir* », ce voyage sur la voie ferrée mène, selon un processus cognitif, à l'apparition des *lieux du langage*, ceux qui renaissent en même temps que le narrateur découvre des lieux morts : « *Comprendre qu'on est d'un monde qui se reconstruit mais à côté, quand on se déplace soi-même d'un point à l'autre on ne s'occupe pas des zones mortes, que le train continue d'exposer côte à côte* » (Bon, 2000, p. 39).

Vivant désormais une expérience sensible de la pensée et du monde, le narrateur se perçoit en même temps qu'il perçoit ce monde ferré et son être au monde ne se définit pas comme un être simplement dans, mais comme « *un être-auprès, un être-parmi, un être-avec* » (Collot, 2011, p. 239). Ainsi se définit la situation du narrateur dans le champ de la communication urbaine ; il affirme son existence par la mise en œuvre de ce « *moi espacé* » qui s'éprouve par sa participation au « *champ d'énergie* » qu'est l'univers. C'est en passant par Epernay et des garages de Citroën qu'il se demande :

« [...] *pourquoi, est-ce que les Citroën à cause du bandeau rouge sur bardage blanc se voient mieux, ou bien hasard qui d'Epernay à Toul par Revigny et Commercy les met à si peu de distance du train et de face, ou simplement parce que c'est soi-même qu'on reconnaît, qu'on reconstruit soi-même le paysage à partir de bornes intimes, avoir eu son enfance dans les garages Citroën.* »

Cette poétique du monde ne veut pas repérer ni reconstruire des référents géographiques, mais elle se met en quête des qualités sensibles du paysage pour les transformer, en s'appuyant sur une certaine spatialité, en une expression singulière de la nature. Le narrateur met la géographie en cause et essaie d'en faire une autre qui lui est propre, comme nous le trouvons aussi chez René Char : « *nous éprenant du paysage, nous modifions toute sa géographie et la nôtre d'un même élan* » (Cité par Collot, 2011, p. 232).

Ainsi, *Paysage fer* se réalise et se caractérise au point de rencontre de deux visées spatiales : « *l'extension (occuper un certain espace)* » et « *l'identification (conférer à cet espace une signification qui permette de le désigner, et, sans doute, de le comprendre)* » (Lamizet, Sanson, 1977, p. 44). En ce sens, pendant des semaines, le narrateur occupe, par tout son corps et tout son esprit un certain wagon qui lui est propre, qu'il s'approprie au fur et à mesure, et qui lui permet de redécouvrir à plusieurs reprises un monde et un paysage qui n'existeront certainement pas sans le mouvement de ce wagon.

## VI. CONCLUSION

S'appuyant sur une expérience que lui-même a déjà vécue, François Bon exprime dans *Paysage fer* à l'aide du regard d'un ingénieur, un monde plongé dans l'industrie où domine une couleur grise signalant l'emprise du béton, du ciment et du fer. Ce monde qui n'a rien de particulier d'un pays perdu, se base sur des structures semblables et déterminées qui se marquent certainement par la répétition et la monotonie. Cependant, ce monde se sépare par des végétations et des plantes du monde ferré où se trouve le narrateur ; celui-ci cherchant à faire corps avec ce paysage de fer. De fait, le narrateur détermine sa situation dans l'espace par l'intermédiaire de son corps sentant, pensant, et rêvant et produit au fur et à mesure un espace proprement personnel dans lequel ne peut entrer aucun étranger. Cet espace s'approfondit et s'élargit au même temps que le train traverse différents lieux et villes. Cette scène mouvante fait penser à une séquence cinématographique qui apparaît graduellement et qui s'efface une fois qu'il est perçu par l'observateur. Il est donc indispensable au narrateur de délaissier certains lieux et en passer. Pourtant, ces lieux qui ne peuvent pas être entièrement ressentis par les cinq sens, se complètent et se produisent dans l'imagination du narrateur. Ce jeu mental et cet exercice aussi bien de la pensée que de la mémoire, aident le narrateur à se débarrasser des monotonies régnant des villes et des espaces, assemblant ainsi les différentes parties d'un puzzle. Autrement dit, il associe tous ses expériences de la ville, tous ses souvenirs, tous ses savoirs de la géographie et de l'histoire pour atteindre une image complète des lieux qu'il traverse en train. Ainsi, il crée tout au long du récit sa géographie

personnelle et singulière qui en dessinant un pays intérieur, n'apparaît sur aucune carte officielle. Certes, ce pays intérieur révèle de la conception d'un paysage, au sens propre du terme, dans l'œuvre, celui qui fait jour une fois que le corps du narrateur rencontre la ligne d'horizon. C'est effectivement ce paysage qui tout en se dressant sur la page et le papier, offre une vue spécifique de la ville contemporaine. La ville qui vient avec toutes ses caractéristiques, comme la répétition, la monotonie, la manque de la nature, à la rencontre du narrateur qu'il le reçoit du cœur.

D'ailleurs, tout en s'érigeant, ce paysage attachée à l'écriture donne naissance à une mappemonde ou un planisphère représentant une image de la voie ferrée de la France, ce qui demandant une étude géographique de la littérature, peut être étudié dans un autre propos.

#### NOTES

- [1] Nous entendons par cette expression l'importance de l'écriture dans la reconstruction de l'espace qui fait allusion à l'œuvre de Jean-Pierre Richard, *Pages Paysages* (1984).
- [2] Nous soulignons.
- [3] La promenade et la marche apparaissent sous la plume de Jean-Luc Nancy comme des moyens permettant à l'homme de sortir de soi et de se mettre dehors. C'est en développant cette pensée qu'il affirme : « la pensée n'existe pas selon une autre dimension que celle d'une sortie de soi, d'une mise au dehors : démarche, amplitude, traversée, avancée. Après tout, le chemin ou la voie sont parmi les plus tenaces images de la pensée en acte. » (Nancy, Jean-Luc, « L'espèce d'espace pensée », préface au livre de Bruno Goetz, *La Dislocation*, L'Harmattan, Paris, 2001, cité par Collot, 2011, p. 39).
- [4] Nous soulignons.
- [5] Nous soulignons.
- [6] C'est dans *Sortie d'Usine* que se voit pour la première fois cette réciprocité entre l'espace et l'écriture : « Et tout m'apparaissait désormais comme une construction : s'accomplissait enfin *la renverse qui basculait l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture* » (Bon, 1982, p. 165).
- [7] La peinture chinoise considère dans chaque paysage trois types de distance (*san-yuan*) qui se définissent par rapport à l'emplacement du regard du spectateur : « la distance élevée (*gao-yuan*), quand il se dirige du bas vers le haut ; la distance profonde (*shen-yuan*), quand il se dirige vers le fond du tableau ; la distance plane (*p'ing-yuan*), quand il embrasse un panorama ». (Collot, 2011, p. 95).
- [8] Fontenelle, cité par Littré à l'article 'Paysage' du *Dictionnaire de la langue française* : <https://www.littre.org/definition/paysage>

#### BIBLIOGRAPHIE

- [1] ARMSTRONG Joshua, « Writer, Window, World: Jean Rolin's *Perishing Panoramas* and François Bon's *Fleeting Frame* », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 17, n° 4, septembre 2013, pp. 462-471.
- [2] BATALLA Michaël, « Voici », extrait du recueil *Poèmes paysages maintenant*, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, Paris, 2007.
- [3] BON François, *Paysage fer*, Verdier, Lagrasse, 2000.
- [4] BON François, *Sortie d'Usine*, Minuit, Paris, 1982.
- [5] BUTOR Michel, *Essais sur le roman* (1992), Gallimard, Paris, 2008.
- [6] CARROZZA Maria Luiza, « Paysage urbain : matérialité et représentation », in *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 17 | 1996, mis en ligne le 27 février 2009, consulté le 07 mars 2016. URL : <http://ccrh.revues.org/2600> ; DOI : 10.4000/ccrh.2600.
- [7] CHENG François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Le Seuil, Paris, 'Points Essais', 1991.
- [8] COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Editions Corti, Paris, 2014.
- [9] COLLOT Michel, *La pensée-paysage*, Actes Sud, ENSP, 2011.
- [10] COLLOT Michel, *Les enjeux du paysage*, introduction, Ousia, Bruxelles, 1997.
- [11] GOLESTANI DERO, Zeinab, « Shahr-e Mo'āser, az hendeseh tā matn ; Bāz Khāni-ye manzar-e shahr dar do romān-e Khoroudji-ye kārkhāneh va Décor ciman az François Bon », in *Pajouhesh-hā-ye manzar-e shahr*, N° 5, Printemps-été 1395 (2016), pp. 7-14.
- [12] KOHLHAUER Michael, « Choses vues du train : François Bon, *Paysage fer* », dans Raluca BATRANU, Elisa BORGHINO, Isabelle PATROIX (dir.), *Un autre regard sur l'objet*, Laboratoire LLSETI (École doctorale), 2015.
- [13] LAMIZET Bernard ; Sanson, Pascal (dir), *Les langages de la ville*, Parenthèses, Marseille, 1977.
- [14] NOROUZI Ehsān, *Qatār bāz, mādjarā-ye yek khat*, Tcheshmeh, Téhéran, 1397 (2018) (Version digitale sur Fidibo.com).

- [15] PAQUET Thierry ; YOUNES Chris (dir), *Philosophie de l'environnement et du milieu urbain*, La Découverte, Paris, 2010.
- [16] VRAY Jean-Bernard, « Perception du paysage et estrangement dans *Paysage fer* de François Bon », dans Danièle Meaux et Jean-Pierre Mourey (dir.), *Le Paysage au rythme du voyage*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.
- [17] VRAY Jean-Bernard, « Le paysage fer de François Bon », dans Arlette Bouloumie et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le Génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, 2005, pp. 340-351.
- [18] VRAY Jean-Bernard, « François Bon, chiffonnier de la mémoire collective dans *Paysage fer* », dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *La mémoire des villes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 107-122.
- [19] ZANGHI Filippo, « 'Quelque chose s'est préparé' : le paysage sous tension chez François Bon », in *Versants*, 2006, n° 52, pp. 11-30.
- [20] <https://www.littre.org>

