

Paysage fer à la frontière

Anne-Marie David

Université de Montréal

L'ère industrielle, paraît-il, tire à sa fin. Sombre assertion s'il en est, dont plusieurs textes littéraires contemporains s'attachent à soupeser les retombées humaines, sociales et communautaires. Antoine Volodine et Olivier Rolin problématisent chacun à leur manière l'effondrement des idéaux marxistes ayant jadis érigé les ouvriers en fer de lance de la révolution, tandis que François Bon interroge patiemment les restes – eux aussi ferrugineux – d'un bassin industriel lorrain déliquescents entrevu, tous les jeudis, par les fenêtres du

train Paris-Nancy. *Paysage fer*¹, la relation de ce trajet ferroviaire répété, est un texte déroutant et inclassable : les seuls personnages en sont les villes, les gares et les usines fermées ou en voie de l'être, observées et inlassablement décrites à chaque passage. À l'affût des résonances d'une vie et d'une culture menacées, l'écrivain se heurte à la question d'une transmission impossible faute de destinataire, soit à ce que Dominique Viart désigne par le concept juridique de *déshérence*, qui « rend compte de la caducité des pratiques, des savoirs, des modes d'être et de faire – dont nul n'est ni ne se veut plus l'héritier, ou dont l'héritage lui-même est devenu irrecevable tant il ne livre que des pratiques et des connaissances obsolètes » (2005, p. 213). L'ambiguïté de la situation tient de son oscillation entre l'existence et la perte, que Bon problématise lorsqu'il se fait, avec *Temps machine*, mémorialiste d'un « monde emporté vivant dans l'abîme » (p. 93; je souligne), soit d'une concrétion particulièrement prégnante de cette « fracture dans l'ordre du temps » que Viart place au cœur des préoccupations de la littérature contemporaine telle qu'il la définit, entre autres, dans *La Littérature française au présent* (2005, p. 212).

La thématization de cette « frontière temporelle », si elle est très répandue aujourd'hui, trouve ainsi un certain achèvement chez Bon. Dans *Paysage fer*, cette lésion est imaginairement transposée sur le plan spatial, dans « la saignée toute droite des rails » (*PFh*, p. 192) qui traverse et rend visible

¹ J'utilise la version électronique, qui comporte plusieurs textes dorénavant cités au moyen des abréviations suivantes suivies du numéro de page : *Pf* (*Paysage fer*), *N2* (*Novembre 2002, un journal de voyage*), *PN* (*Paris-Nancy, le front contre la vitre*), *PFh* (*Paysage fer, un voyage d'hiver*), *Ps* (*Post-scriptum : ce que je dois au mot Lorraine*).

tout le « fer » éponyme qui la borde. Or, ce titre nous invite simultanément à lire ces espaces sociaux en termes esthétiques : le mot « paysage » est porteur d'une connotation picturale et peut désigner des vues de pays comme des tableaux de grands maîtres. La juxtaposition des deux vocables indique donc, dès la couverture, une intrication serrée de l'art – mais aussi, forcément, de l'humain – et de l'environnement. L'imbrication est réitérée par l'exergue, dans lequel Foucault fait état d'une réciprocité entre la terre et l'homme : « C'est à notre sol silencieux et naïvement immobile que nous rendons ses ruptures, son instabilité, ses failles; et c'est lui qui s'inquiète à nouveau sous nos pas. » (*Pf*, p. 5) L'anthropomorphisation du lieu – il a des sentiments, il *s'inquiète* – le place sous le coup d'une logique paysagère extrême, celle-ci résultant du choc de l'individualité et de l'espace. Placée à l'entrée du livre dont elle oriente la lecture, cette logique redonne une place – toute symbolique, certes – à l'humain dans l'apparent « désert » postindustriel décrit, relativisant d'autant la « fracture dans l'ordre du temps », la déshérence qui en ronge les armatures ferreuses.

Retour sur le « paysage » et ses frontières

Du même coup, elle autorise à appréhender l'ouvrage entier comme structuré par la notion de paysage, selon une éthique textuelle – caractéristique de l'œuvre de Bon – qui accorde la primauté aux « choses » qu'elle prend en charge. L'hypothèse est d'importance dans le cadre de la réflexion qui oriente notre dossier puisque le paysage permet ici de corroborer la définition de la frontière proposée dans l'appel à communications du colloque dont il est issu. Si les divisions

identifiées jusqu'à présent, dans le temps comme dans l'espace, sont conformes à une vision classique et négative de la frontière, l'idée paysagère induit en effet un retournement de cette appréhension en son envers positif. La rencontre du sujet et de l'objet qu'elle postule invite à considérer la double fracture de *Paysage fer* comme « un lieu à part entière » ou « un espace intermédiaire » – c'étaient les termes de l'appel –, de manière à rejoindre l'appréhension très souple d'un Bernard Fouques : « Lieu de séparation et d'union, elle [la frontière] a cette propriété d'introduire entre le Même et l'Autre une zone ambiguë – zone frontalière – où chacun est à la fois en dehors et en dedans par rapport à l'autre et par rapport à soi. » (2003, p. vii)

Pour Michel Collot, théoricien du paysage, celui-ci s'inscrit dans une dynamique semblable : c'est « une aire transitionnelle entre l'homme et le monde, le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur » (p. 271). Car le paysage est toujours point de vue sur quelque chose, c'est-à-dire produit d'une interaction qui résout le clivage entre regardant et regardé au moyen de la « logique du lieu qui les unit » (Collot, 2005, p. 272). Alain Roger renchérit en précisant que la relation est nécessairement subjective et culturellement orientée : l'art médiatise toujours le paysage, même lorsque celui qui le scrute n'en a pas conscience (p. 112-117). Cette forme de dialectique esthétique est à la base de ce que Collot appelle la « pensée paysage », dont j'aimerais postuler qu'elle structure *Paysage fer* à tous les niveaux de sa construction : elle est repérable à la fois dans ce qui est décrit, dans sa mise en forme et dans la vision historique qui en est proposée. Ces trois temps de son analyse (qui seront ceux de la présente réflexion) révèlent déjà la « tension » consubstantielle au texte que détaille le critique

Filippo Zanghi (2006, p. 11-30) : les espaces observés sont transformés sous l'action combinée de la mémoire et de l'écriture selon la relation altérée au monde qu'impose le train, mais sont aussi, en eux-mêmes, écartelés entre une nature dévoyée – ses étangs sont rectangulaires (*Pf*, p. 33) – et une industrie déclinante.

Le « paysage humain »

Cette tension se manifeste dans l'attention portée aux marques laissées sur le territoire par un être humain manquant et dont la disparition est ressentie comme corollaire de la « disparition d'un univers » (Roche, 2004, p. 10) : celui de la métallurgie. Il s'agit de fixer les restes de cette présence avant qu'elle ne s'efface – d'entretenir artificiellement une frontière temporelle –, ce qui prête à l'entreprise des allures de compilation archivistique. La volonté de percer le mystère d'un certain aménagement bétonné désuet peut dès lors devenir obsessionnelle (*Pf*, p. 78), tandis que l'espace vierge de constructions, au contraire, est qualifié négativement à maintes reprises : ce n'est « rien » (*Pf*, p. 20). Si « le regard cherche [ainsi] l'inscription de l'homme » (Vray, 2003, p. 113), comme l'ont remarqué plusieurs critiques, il finit par le trouver tout entier en dépit de son absence : ces villes et usines fantômes, ce ne sont finalement que « nous, tellement nous » (*Pf*, p. 20). L'identification est complète et les lieux se font conséquemment « peau humaine d'un pays » (*Pf*, p. 6), voire « paysage humain » (*PN*, p. 158, 159). Dans les deux cas, les descriptions de l'image insistent sur son côté « construit » (*Pf*, p. 6) : le paysage représente un point de vue particulier – il est déterminé par un « cadre » (*PN*, p. 159) – au sein duquel le descripteur se projette

– il « devient miroir » (*PN*, p. 158). Ces éléments forment la base d'une première appréhension du « paysage » qui recoupe la définition qu'en donnent ses théoriciens, c'est-à-dire, on vient de le voir, comme invention culturelle élaborée à partir d'une perspective déterminée.

Ce traitement artistique de la vision lui confère un statut plastique, rendu explicite par l'insistance sur la « beauté » d'objets utilitaires, souvent déclassés (*Pf*, p. 17 et 84; *N2*, p. 147, etc.). L'esthétisme n'est pas le propre des choses en question; la description la leur prête, comme le montre le jugement péremptoire sur un étang creusé au bulldozer : « Un canot est amarré de travers, seule la superstructure bleue de la coque émerge de la nappe de brume sur l'eau, *c'est beau*. » (*Pf*, p. 33; je souligne) Cette création de la beauté par le regard – rien ne la motive hormis l'apposition grammaticale qui produit l'identité entre canot, brume et beauté – est création du paysage même, puisque « de voir la première fois c'est comme faire exister ce qui sinon n'était pas » (*Pf*, p. 56). Le texte construit esthétiquement le paysage en l'énonçant, engendrant du même coup une permutation avec son objet : le « paysage humain », je l'ai dit, est « miroir » dans lequel le descripteur contemple sa propre image, par l'intermédiaire d'une fenêtre voyageuse que Michel de Certeau assimile également à un « chiasme », entre « l'immobilité du dedans et celle du dehors [dont elle] inverse les stabilités » (1990, p. 166).

L'échange entre le regardant et le regardé est thématiqué par cet objet même de la fenêtre : si celle du wagon transforme la vision du descripteur, sont encore plus présentes celles des

bâtimens vus par son ouverture², si bien que la vitre du train se réverbère dans les fenêtres bordant les rails. Le chiasme réflexif se déploie dans des proportions jamais vues chez De Certeau, jusqu'à englober tout le paysage : la présence constante de l'eau – sous forme des différents fleuves, canaux et étangs longés – participe aussi, de par sa dimension miroitante, de cette gigantesque indistinction entre « l'immobilité du dedans et celle du dehors ». Cette permutation est à la base du processus d'artialisation par le regard qui crée, pour Roger, le paysage. Celui-ci est ainsi constitué de « ce qui traverse la vue un instant et s'y implante » (*Pf*, p. 20), c'est-à-dire qu'il est complètement intériorisé et, à ce titre, doublement « humain » : parce qu'il renvoie à l'homme son image et parce qu'il est *en* lui, dans sa vision. Ce brouillage des frontières au sein même de la frontière entre intérieur et extérieur réalise l'objectif de la « pensée paysage » de Collot, qui vise justement à résoudre l'opposition entre le sujet et l'objet. Or, cette logique du lieu et de l'échange frontalier informe également la poétique du texte, imprégnée du paysage décrit de façon à amoindrir d'autres clivages.

Le « paysage du mot³ »

La forme, en effet, se plie au tracé ondulé de la ligne de chemin de fer, l'éliision fréquente des déterminants reproduisant l'appréhension sur le mode du surgissement des lieux traversés en trombe. C'est que le train ne s'arrête pas à toutes les gares : il témoigne d'un « dédai[n] » pour « les vieux pays d'industrie »

² Il s'agit d'un élément descriptif obligé : le document électronique contient soixante-trois occurrences du mot « fenêtre » et cinquante-quatre de « vitre ».

³ L'expression est empruntée à Richard (2002, p. 71). Si lui l'utilise à propos de Pierre Bergounioux, elle s'applique à mon propos sur Bon.

(*Pf*, p. 30), selon une vitesse en quelque sorte sociale – et donc inégale – que le rythme du texte épouse. De brèves phrases descriptives d’objets d’un mot, voire d’une proposition, alternent avec d’autres, beaucoup plus amples – certaines dépassent une page –, qui donnent à voir et à sentir le trajet du train. Se construit ainsi une écriture qu’on pourrait dire « ferroviaire », en ce qu’elle reproduit stylistiquement les effets visuels induits sur le paysage par les déplacements du train. De même, le descripteur revendique un « procédé [littéraire] d’expansion » (*Pf*, p. 9) selon lequel le paysage, à chaque voyage, s’enrichit de détails non remarqués jusque-là et qui se surimposent les uns aux autres, à la manière des impressions rapides recueillies jeudi après jeudi. Le canevas de base, cependant, demeure inchangé, si bien que chaque nouvel ajout est répétition des précédents. Cette poétique de la réitération est inscrite dès les premiers mots – « récurrence et répétition » (*Pf*, p. 6) –, qui la posent et la problématissent tout à la fois : les deux termes, similaires, sont eux-mêmes reprise. L’incipit annonce bien les possibles du texte à venir, lequel sera à la fois descriptif et itératif.

L’alliage proposé est curieux, le propre de la description étant généralement de poser les choses une fois pour toutes afin, justement, de ne pas avoir à les répéter. Philippe Hamon considère cette unicité comme une différence majeure du mode descriptif d’avec le narratif, lequel fait volontiers se reproduire les mêmes actions. Le critique semble ainsi répondre à une volonté de réhabilitation du descriptif, trop pensé selon lui « comme une instance toujours inférieure à un plus “dynamique” récit, ou toujours subordonnée à un narratif plus englobant et régissant » (1993, p. 241). Or, dans *Paysage fer*, non seulement le narratif est subordonné au descriptif – les

récits de souvenirs à la première personne sont suscités par les lieux décrits –, mais il échange ses codes avec lui : si le texte fait se répéter la description au sein de sa diachronie, prérogative narrative, les valeurs traditionnellement accolées aux deux modes sont permutées. Ce retournement – en vertu duquel j’use du terme de *descripteur* de préférence à celui de *narrateur* – est à lier à un vaste questionnement littéraire, qui recoupe l’ambition suprême d’Hamon : « désinféo[der] [le descriptif] de ses rapports privilégiés avec la littérature » (p. 241). Si Bon ne s’engage pas dans cette voie extrême, son texte descriptif remet ultimement en cause – de façon très anxieuse d’ailleurs – le devenir littéraire. La réflexion sur les « œuvres immobiles » qui clôt *Paysage fer* définit la littérature comme vecteur d’une « imbrication [...] de la chose humaine et des choses tout court » (*Pf*, p. 120), symbiose menacée par la désindustrialisation : le descripteur note que, dans son sillage, « [q]uelque chose s’est séparé » (*Pf*, p. 121), soit l’homme et les choses. La désintégration de leur lien désigne, en substance, la prolifération des non-lieux : l’absence de relations est l’un de leurs traits définitoires, aux dires de Marc Augé (1992, p. 100). Le non-lieu met donc la littérature en péril, car l’action de celle-ci se déploie précisément dans le lien, l’« imbrication » relationnelle propre au lieu anthropologique que lui oppose Augé.

Il convient cependant de remarquer que les auteurs cités par Bon – Balzac, Simenon, Gracq – appartiennent tous au corpus classique dont Hamon n’arrive pas à « désinféoder » le travail descriptif de la littérature. En conséquence, peut-être l’inversion des rôles attribués par ces écrivains aux modes descriptif et narratif, telle qu’elle se donne à lire dans *Paysage fer*, ouvre-t-elle une nouvelle voie d’articulation esthétique du

réel. Le texte, on l'a vu, englobe le sujet et l'objet dans un même « paysage humain » : sont ressoudées, pour un temps du moins, « la chose humaine et les choses tout court », de manière à enrayer – dans et par la littérature – le non-lieu résultant du bris de leur « imbrication ». La portée utopique de cette dernière hypothèse fait se rejoindre la fin projetée du non-lieu de l'enrayement de la déshérence postulé au départ : dans les deux cas, la notion de paysage permet de réconcilier les fractures apparentes dans l'ordre du temps ou du lieu. La corrélation établie n'est pas sans rappeler l'appartenance mémorielle des frontières : elles « sont du temps inscrit dans l'espace », explique Michel Foucher (2007, p. 28), tandis que Patrick Picouet et Jean-Pierre Renard insistent sur le fait qu'elles « mett[ent] en action des temporalités différentes » (2001, p. 24). Or, cette dimension est bien présente dans un texte qui sonde inlassablement les résidus métalliques d'une autre époque. En résulte une prise en charge « paysagère » ou « frontalière » de la mémoire, laquelle ancre fermement – et à contre-pied d'une autre caractéristique du non-lieu : l'anhistoricité – le train dans la fresque de l'Histoire, tout en proposant une réflexion critique sur les modalités de son fonctionnement.

Le « paysage de mémoire »

Les mécanismes mémoriels ont été étudiés, entre autres, par Pierre Nora, Tzvetan Todorov et Maurice Halbwachs, dont les travaux proposent des définitions schématiques de l'histoire et de la mémoire sur un mode antithétique. La mémoire est, dans les mots d'Halbwachs, « point de vue » (1950, p. 33) identitaire et subjectif d'un groupe ou d'un individu – on parle alors de

mémoire collective ou individuelle – sur l’histoire, donnée prétendument objective et intellectualisable. L’utilisation, par le pionnier théorique de la mémoire collective, de l’expression de point de vue est éclairante ici : un demi-siècle plus tard, dans *Paysage fer*, c’est littéralement la *vision*, par la fenêtre, des « usines mortes » (*Pf*, p. 64, 90 et 121) et autres traces historiques qui provoque des souvenirs personnels chez le descripteur, lequel se fait narrateur au « je » pour l’occasion. Ainsi, la vue de l’usine Westphalia enclenche la remémoration d’un stage de travail en Allemagne, à la maison mère de la firme. La fin de l’îlot narratif fait se télescoper les différentes temporalités convoquées au sein d’une même phrase :

Et que pour le retour j’avais pu m’arranger avec un des chauffeurs qui faisaient la liaison avec la filiale française de *Château-Thierry*, le voyage de Paris avec l’achat des Kafka c’était de cette usine de *Château-Thierry* maintenant chaque jeudi revue, et les camions de la maison mère allemande s’ils ont changé bien sûr ils sont toujours à quai quand on passe. (*Pf*, p. 75; je souligne)

La filiale de Château-Thierry, si elle est nommée par deux fois, l’est dans deux époques différentes : le passé du souvenir et le présent répétitif de la description. Ce processus est intrinsèquement lié au paysage; il s’agit d’une perspective subjective sur l’histoire, permise par la perspective particulière sur le pays du descripteur. En d’autres mots et pour donner un tour narratif à la pensée géographique de Foucher, le temps *est décrit* dans l’espace. Et si l’exemple cité relève de la mémoire individuelle, le principe est opératoire au niveau collectif : le récit partagé de la guerre façonne l’espace traversé de bout en bout. Les édifices commémoratifs et guérites bétonnées sont autant de stigmates qui le transforment en « paysage de mémoire » (*Ps*, p. 219), duquel les signifiants « Marne » et

« train » réactivent à eux seuls des contenus historiques liés respectivement aux Première et Seconde Guerres mondiales – les batailles de la Marne et les déportations en wagons de la SNCF.

Tous ces « fantômes » (*PFh*, p.202 et 221) sont appréhendés en relation avec d'autres réalités : le présent, par le biais d'un transformateur électrique moderne dont les allures de cahute fortifiée « prolong[ent] la guerre » (*N2*, p. 146), et le monde du travail, lorsqu'il est dit du paysage que « tout cela est provisoire qui pue son siècle et sa guerre et ses usines » (*Pf*, p.19). L'équation historique établie – *guerre + usines = XX^e siècle* – prend une tonalité particulière en regard d'une autre, posée par Hannah Arendt en introduction de son *Essai sur la révolution*, selon laquelle « guerres et révolutions ont déterminé la physionomie du XX^e siècle » (1967, p. 9). Si la juxtaposition des deux bilans met en lumière le lien de l'usine à la révolution (industrielle), leur commune association de ces termes à celui de guerre révèle l'envers pestilentiel de la glorieuse ère du fer qui se termine : la « boucherie » dont témoignent, dans *Temps machine*, « ceux qui revenaient de Verdun l'œil égaré de qui a vu l'humanité aux prises avec elle-même, un grand rouage mal lancé et on était déjà au terminus » (p. 93-94). Le rapport se précise avec *Daewoo*, dont le dispositif théâtral met en rapport l'inhumanité des totalitarismes et celle des fermetures d'usines en dressant une sorte de monument aux mortes des ouvrières licenciées⁴. Cela non pour faire injure aux victimes de guerres par un rapprochement indu, mais bien

⁴ « Et lentement, sur le fond blanc des murs, apparaîtraient successivement mais géants, les visages des cinq cents ouvrières de Daewoo Villers et Daewoo Fameck [...]. / Pas de musique, silence. / Des femmes de vingt à cinquante ans, cinq cents visages. » (Bon, 2004, p. 255)

pour identifier des logiques d'avalissement et de mépris technocratique qui sévissent toujours : pour « tirer leçon » du passé, dirait Todorov.

Le penseur explique en effet que le tout n'est pas de se souvenir, mais de le faire à bon escient. Il distingue en ce sens deux types de mémoire : la mémoire littérale et la mémoire exemplaire. La première désigne une remémoration non distanciée, centrée sur un événement isolé que le sujet refuse de relier à d'autres, ce qui mène directement – s'il s'agit d'un épisode douloureux – à la revanche aveugle. La mémoire exemplaire, au contraire, procède d'une attitude radicalement différente, que Todorov définit comme suit :

Sans nier la singularité de l'événement même, [...] je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part [...] je désamorce la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant; mais, d'autre part [...], j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fais un exemplum et j'en tire une leçon; *le passé devient donc principe d'action pour le présent.* (1995, p. 30-31)

Par sa mise en forme des séquelles de la mémoire littérale visibles au long des rails, qui les associe à des réalités contemporaines collectives – le travail – et individuelles – le stage en Allemagne –, *Paysage fer* réalise la réinsertion active, voire militante, du passé dans le présent préconisée par la mémoire exemplaire. La violence de l'histoire envahit le paysage et informe la vision qu'on en a par la fenêtre : elle y est actualisée par l'industrie lourde qui, si elle « meurt » à son tour, a beaucoup tué. Le rappellent en sourdine les nombreux cimetières joutant les usines entre deux gares désertes, et le

crie le panneau indiquant le décompte des morts et des blessés à l'entrée de l'aciérie de Longwy (*Ps*, p. 212).

*

De ce passé mortifère, il nous revient de faire un « principe d'action » ou, du moins, nous y sommes invités par les propriétés descriptives du texte. C'est que le lien mémoriel à l'histoire est assuré, en littérature, par le mode énonciatif. Hamon explique : « Lieu du texte où se polarise et se fonde la mémoire (les différentes mémoires) du lecteur, le descriptif organise (ou désorganise) de façon privilégiée la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique [...] et énoncé didactique. » (p. 6) Cette mixité des fonctions énonciatives participe de la nature « limitrophe » de *Paysage fer*, au niveau formel cette fois. La mouvance générique de l'œuvre et le jeu qu'elle opère sur la hiérarchie habituelle entre les composantes descriptives et narratives en font un « texte-frontière » au sens où l'entend Hamid Naficy, c'est-à-dire que son déplacement de marqueurs formels lui font intérioriser les frontières dont elle traite de manière à ce que celles-ci « se manifestent dans [sa] structure » (cité par Calasin, 2007, p. 79). Qui plus est, cette plurigénéricité et l'activité de décodage multiple qu'elle requiert impliquent également le lecteur : elles exigent de lui non seulement qu'il se reporte aux informations intradiégétiques préalablement divulguées mais qu'il mobilise sa connaissance du monde pour donner sens aux objets dont il est question.

Or, ce lecteur est contemporain d'une part des phénomènes décrits et comparés dans un processus d'exemplarité remémorative, tandis que l'autre renvoie à une histoire partagée et désastreuse. Il est donc placé littéralement à la frontière temporelle – cette fameuse *déshérence* littéraire – par celui qui la dessine en sa qualité ambivalente de voyageur ferroviaire, à la fois présent et absent des lieux qu'il traverse. Cette prise directe sur le réel, j'ai essayé de le montrer, emprunte la voie originale d'une projection de ses composantes esthétiques, historiques et sociales sur la toile du « paysage » vu par la fenêtre : la notion opératoire dialogue bien avec chacune des nombreuses fractures du texte de manière à combler les béances qu'elles signifient dans l'espace, la littérature et la mémoire. Panacée éphémère, bien sûr – les non-lieux guettent – mais dont la fragilité recèle en soi un nouveau type d'engagement, arrimé aux mots d'abord et dégagé par là d'une certaine lourdeur sartrienne. Le politique s'immisce dans le texte et dans sa forme, vers la création d'un nouvel *espace-frontière*.

Bibliographie

- BON, François. (2004), *Daewoo*, Paris, Fayard.
- . (1993), *Temps machine*, Lagrasse, Verdier.
- . (2000) *Paysage fer*, version électronique fournie par l'auteur [initialement publié aux éditions Verdier].
- ARENDT, Hannah. (1967 [1963]), *Essai sur la révolution*, trad. de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard.
- AUGÉ, Marc. (1992), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- CALASIN, Zeinep. (2007), *Le cinéma kurde : approche politique et esthétique*, thèse (M.A.), Montréal, Université de Montréal.
- DE CERTEAU, Michel. (1990), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- COLLOT, Michel. (2005), « Pour une poétique du paysage », dans Simon HAREL et Adelaide RUSSO (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 269-281.
- FOUCHER, Michel. (2007), *L'Obsession des frontières*, Paris, Perrin.
- FOUQUES, Bernard (dir.). (2003), *À propos de frontière : variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage*, Bern, Lang.
- HALBWACHS, Maurice. (1950), *La Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.
- HAMON, Philippe. (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette.

- NORA, Pierre. (1984), « Entre mémoire et histoire », dans Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire. 1. La République*, Paris, Gallimard, p. viii-xlii.
- PICOUET, Patrick et Jean-Pierre RENARD. (2001), « La complexité du monde vue de la frontière », dans Patrick PICOUET (dir.), *Le Monde vu à la frontière*, Paris, L'Harmattan, p. 21-34.
- RICHARD, Jean-Pierre. (2002), « Paysages du mot », dans *Quatre lectures*, Paris, Fayard, p. 71-95.
- ROCHE, Anne. (2004), « François Bon et la "diction du monde" », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° XXXI, p. 1-17.
- ROGER, Alain. (1994), « Histoire d'une passion théorique ou comment on devient un Raboliot du Paysage », dans Augustin BERQUE (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Syssel, Champ Vallon, p. 107-123.
- TODOROV, Tzvetan. (1995), *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- VIART, Dominique. (2005), « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Simon HAREL et Adelaïde RUSSO (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 209-224.
- et Bruno VERCIER avec la coll. de Frank EVRARD. (2008 [2005]), *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2^e éd. augmentée, Paris, Bordas.
- VRAY, Jean-Bernard. (2003), « François Bon, chiffonnier de la mémoire collective dans *Paysage fer* », dans Yves CLAVARON et Bernard DIETERLE (dir.), *La Mémoire des villes*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, p. 107-122.

ZANGHI, Filippo. (2006), « “Quelque chose s’est séparé” : le paysage sous tension chez François Bon », *Versants : Revue suisse des littératures romanes*, vol. 52, p. 11-30.

Résumé

La réflexion veut articuler, au moyen du texte *Paysage fer* de François Bon, les notions de *frontière* et de *paysage*. On verra que toutes deux séparent et rapprochent simultanément un ici et un ailleurs, un sujet et un objet, tout en étant fortement informées par la culture. Cette forme de dialectique esthétique est à la base de ce que Michel Collot appelle la « pensée paysage », dont je postulerai qu’elle structure *Paysage fer* à tous les niveaux de sa construction : elle est repérable à la fois dans ce qui est décrit, dans sa mise en forme et dans la vision historique qui en est proposée.

Abstract

This article aims at weaving together, through François Bon’s *Paysage fer*, the notions of *border* and of *landscape*. We shall see that both simultaneously separate and bring closer different spaces, or subjects and objects, while being strongly informed by culture. This kind of æsthetic dialectic is essential to what Michel Collot calls the “landscape though”, of which I would postulate that it structures *Paysage fer* at every level of its construction: it is noticeable in what is described, in writing itself and in the historic vision which is proposed of it all.