

Nostalgies des machines : une poétique de la rouille de Perceval à Paysage fer

Notre propos ne sera pas ici d'esquisser une time-line des figurations de la rouille dans l'histoire de la littérature. Nous désirons toutefois introduire cette réflexion qui portera essentiellement sur la fiction critique contemporaine et sur celle de François Bon, par un flashback de huit siècles environ.

Les exemples de figurations de fers rouillés sont légion dans la littérature, du Moyen Âge à nos jours. Pourtant, la rouille n'est pas une image ou un topos littéraire, ni une simple métaphore. Le spectacle du fer oxydé s'inscrit le plus souvent dans le discours descriptif, dans un programme narratif, mais aussi poétique où dominera l'expressivité d'un spectacle de désolation et de réflexions sur la finitude humaine. Élément apparemment statique, en réalité la référence dans la figuration à l'oxydation suppose toujours un *avant*, plus précisément une dynamique temporelle qui fait remonter le temps non seulement jusqu'à un statut regretté du produit en métal, flambant neuf, issu de l'artisanat, de la création humaine, mais même jusqu'à la création entendue comme transformation par le créateur du chaos mouvant du minéral extrait de la roche en objet, arme, outil ou machine. La forge fut de tout temps un emblème de l'activité créatrice, et la métallurgie est l'un des savoir-faire humains bénéficiant du plus grand prestige dans l'inconscient collectif depuis l'âge du fer jusqu'à la conquête de l'espace.

De prestigieuses figures mythologiques, de Héphaïstos à Vulcain en passant par les mythes relatifs à la maîtrise du feu, ainsi celui de Prométhée, rappellent au commun des mortels que la création du durable, le savoir-faire artisanal qui rend l'homme comparable au divin attise la jalousie des dieux et entraîne les plus cruels châtements. D'autant plus que cette activité créatrice assure à la création humaine force et pérennité.

La rouille se déploie par conséquent dans le temps, ce temps assassin que nécessite l'oxydation, qui accompagne inmanquablement un processus de perte et souvent de précarisation.

Matrice mythicopoétique à partir du Moyen Âge, la rouille gagnera deux figurations majeures dans les romans de chevalerie, dans ce chronotope arthurien. Dans le *Conte du Graal*, arrivé au château du Roi Pêcheur, Perceval assiste muet et sidéré à la procession du Graal. L'un des objets sera presque effacé des continuations et de la postérité littéraire, celui de la lance qui saigne, objet merveilleux mis en saillie par ses propriétés extraordinaires : sa blancheur merveilleuse, qui signifie ici la perfection du métal brillant. Les exégèses savantes en furent nombreuses, à la lumière des continuations et du *Joseph d'Arimathie ou l'Estoire du Graal* de Robert de Boron, cette lance serait celle même du centurion Login, la sainte lance perçant le flanc droit du sauveur crucifié, ramenée de la Palestine en Bretagne par les soins de saint Joseph d'Arimathie, avec le Saint Calice où le sang du Christ fut recueilli.

L'assimilation aux saintes reliques et au sang du crucifié de la goutte de sang dégoulinant à l'infini le long de la lance paraît donc établie à partir de Robert de Boron et du Joseph en prose. Mais Philippe Walter (Walter 2004) ou plus récemment Laurent Guyénot (Guyénot 2014) l'érigent en élément nodal de la légende. Philippe Walter propose une autre exégèse, s'inspirant de la version de Chrétien de Troyes que nous citons ici :

Uns vallez d'une chanbre vint
 Qui une blanche lance tint
 Anpoignée par lo milieu
 Et passa par entre le feu
 Et cil qui ou le lit se soient.
 Et tuit cil de leianz veoient
 La lance blanche et le fer blanc,
 s'an ist une goutte de sanc
 De fer de la lance an somet,
 Et jusqu'a la main au vallet
 Corroit cele goutte vermeille
 Li vallez voit cele merveille
 Qui lo soir fut leianz venuz,
 Si s'et do demander tenuz,
 Comment cele chose venoit... (3129-3143)

Il ne s'agit point de fer-blanc, bien entendu, mais bien d'une lance brillante et composée d'une seule pièce de métal, véritable prouesse technique pour Philippe Walter. Dans une lecture symbolique de cet épisode bien connu, Philippe Walter émet l'hypothèse suivante :

Chrétien livre des éléments calendaires précis en situant la première partie de son roman dans les premiers jours de mai. Cette indication est précieuse et peut être mise en relation avec le saignement de la lance. La pointe de fer saigne. Ce sang du fer est l'analogue mythique et poétique de la rouille. Or, la rouille n'est pas seulement une tare du fer, c'est un fléau s'abattant sur les récoltes¹. La malédiction d'une terre gaste lui est, alors, directement associée. Le récit de Chrétien pourrait donc bien être la version celte d'un mythe astral de la rouille de mai (Walter 2004 : 167).

L'évocation aujourd'hui de cet épisode à propos des figurations de la rouille dans la littérature de l'extrême contemporain n'est nullement motivée par l'intention d'un quelconque amalgame entre la poétique médiévale et celle de la fiction critique contemporaine, celle de François Bon par exemple. Mais bien plutôt par l'utilisation non-représentationnelle de l'image qui se déploie par le biais d'un complexe représentationnel supposé connu du public, à l'antipode de l'esthétique réaliste, mais en lien effectif et indéniable avec la référence hors textuelle, si l'on veut objective.

En parlant des fictions critiques, Dominique Viart propose la définition suivante :

¹ La rouille brune des blés connue depuis l'Antiquité.

Ce sont des *fictions* et qui se savent telles, parce qu'elles ne se réduisent jamais ni au documentaire, ni au reportage, et ne prétendent pas être le juste reflet d'une réalité objective. Et ce sont, à double raison, des entreprises *critiques* : elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde et du sort qui lui est fait, de l'Histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... et exercent sur leur propre manière littéraire un regard sans complaisance. (Viart 2005 : 10).

À partir du premier roman, *Sortie d'usine* paru en 1980, la prose post-métafictionnelle de Bon s'attache à dire le réel, jamais dans un simple lien mimétique. Viart observe dans une monographie consacrée à l'auteur en 2008 que dans cette prose nouvelle qui va bientôt se généraliser un peu, Bon se détache des modèles littéraires de la représentation de la condition ouvrière comme condition humaine, de *Germinal* à Claire Etcherelli (*Élise et la vraie vie*, prix Fémina 1967), en passant par le réalisme littéraire et le roman jdanovien bien entendu. Nous ajouterons ici que le travail d'écriture diffère aussi de certains modèles courants d'une littérature où la représentation prend le dessus sur les questions proprement littéraires. Ces entreprises usent abondamment du spectacle de la lente détérioration des machines et prioritairement de celle des objets manufacturés en fer. (Le plastique y est présent aussi, mais l'image des chaises en plastiques éculées d'une arrière-cour évoque tout au plus une certaine illusion passée du bien-être propre aux sociétés de consommation entrées désormais en crise.) La rouille et les images de décharges, de casses et celles de toute une population de ferrailleurs, de dealers aussi bien entendu s'inscrivent dans des programmes narratifs dystopiques de Michel Houellebecq à Éric Richer dont le roman éponyme (Richer 2018), *La rouille*, se construit sur des modèles nordiques que rappelle une onomastique typée. Les images sont comme issues aussi de la bande dessinée, installant ce *Bildungsroman* apocalyptique dans un univers post-soviétique qui nous rappelle évidemment *Stalker* d'Andreï Tarkovski. La rouille figure là encore cette lente décomposition de la création, de l'*artefact* humain et celle de l'homme tout court. Animaux, comme humains déambulent dans un paysage qui retombe inéluctablement dans un chaos de carcasses, mécaniques, animales et humaines, de détritus, de déchets, de cervelles éclatées, de vomis et de préservatifs usés. Certains clichés ne sont pas sans rappeler l'univers des mangas pour adultes ou adolescents, comme le saignement du nez dû à la gerçure des muqueuses par la consommation permanente de substances éthyliques sniffées d'un sac en plastique ou à même le bidon.

Le référent peut sembler proche ou même identique, celui d'un paysage postindustriel et spectacle-tableau d'une civilisation en décomposition. Mais le tracé des caractères, ainsi que la conduite d'une histoire avec des personnages resteront fondamentalement étrangers à la démarche de François Bon. Pas de personnages, pas d'intrigues, le pèse-nerf de Bon ne cesse de se définir et de se chercher une langue, de faire de la littérature un lieu d'interrogation sur le besoin de représenter, bien mieux que de proposer une représentation de plus.

Chercher une langue qui ne se contente pas d'être la plus fidèle possible, la plus évocatrice d'un réel constitué, ne jamais se contenter d'un simple document, du « vil reportage » mallarméen, d'un relevé géométrique – tels sont les propos de Bon.

Ni témoignage, ni simple documentaire, ni inventaire, même s'il use souvent de la figure de la liste dans une espèce de litanie perecquienne. *Daewoo*, le texte qui ressemble peut-être le plus à ce que l'on pourrait appeler un roman, est un texte entretissé dans un procédé désormais classique d'une expérience théâtrale d'un dialogue à quatre voix, celle de quatre femmes aux prénoms bibliques au festival d'Avignon mise en scène par Charles Tordjman et d'une série de retours dans le département de la Moselle, sur les lieux sinistrés des sites industriels de la firme coréenne, lieux de travail, lieux de vie que les faramineuses subventions n'ont pas retenu de fermer du jour au lendemain, laissant 1200 ouvriers, pour la plupart des femmes, sur le carreau.

Le narrateur souligne ici l'invention, la recherche d'une langue, de la lexis appropriée :

Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits : j'en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi-même, dans l'évidence de la rencontre. Je notais à mesure, sur mon carnet, les phrases précises qui fixent une cadence, un vocabulaire, une manière en fait de tourner les choses. La conversation vous met d'emblée dans une perspective ouverte, tout ce qu'on suggère au bout des phrases, et qui devient muet si on se contente de transcrire.

C'est cela qu'il faut reconstruire, seul, dans les mois qui suivent, écoutant une fois de plus la voix, se remémorant ce qu'on apercevait de la fenêtre, comme les noms et prénoms cités. Quand bien même les histoires dites, et même les amours qui commencent et qui finissent, sont les mêmes, et même le désarroi.

J'appelle un livre roman afin d'en tenter la restitution par l'écriture, en essayant que les mots redisent aussi ces silences, les yeux qui vous regardent ou se détournent, le bruit de la ville tel qu'il vous parvient par la fenêtre (rien, une rue, les camions qui passent, la filée rapide d'une voiture et le brusque et provisoire silence quand le feu passe au rouge) (Bon 2004 : 101-102).

À l'une de ces interviewées qui lui demande de relire ce qu'il vient de noter et semble s'étonner de ce qu'elle entend :

« J'ai dit ça, je l'ai dit comme ça ? »

J'ai répondu que ma raison de noter avec précision c'était aussi pour la nécessité de librement peindre : qu'à ce prix seulement on est juste. Une construction de mots pour mettre en avant, oui, sa façon de dire les mots (Bon 2004 : 88).

Pas d'intrigue, pas d'histoire, pas de personnage mais des images génératrices, des images mentales qui déclenchent l'écriture. Pendant plusieurs mois, François Bon prend le train Paris-Nancy pour aller animer des ateliers d'écriture pour des personnes défavorisées, détenus, SDF, élèves de lycées professionnels. Il réalisera plus tard un documentaire pour Arte sur la découverte du monde du travail par les apprentis. De ces trajets répétés, des notes, plus et moins qu'un carnet de voyage, inventaire commenté des images, comme une volonté de *penser-classer*, afin de les extraire de l'insignifiance, de l'indifférence. Une liste répétitive des noms de lieux, des noms d'enseignes, saisies d'espaces plus ou moins éloignés des rails, à géo-

métrie variable, des horaires inlassables de cette traversée fugitive et répétitive de l'intimité des arrières cours, toute une histoire du travail, de la vie ouvrière, des jardins ouvriers en ruine :

Jardins ouvriers en ruine : de mêmes parcelles bien délimitées où le grillage a noirci, et la terre imbibée d'eau est du même noir exactement. Il reste des cabanes, des pans de cabanes, des planches effondrées et ce découpage avec les allées maintenant pour rien, comme si le grillage avait pour fonction que personne ne pénètre là plus jamais (Bon 2000 : 10).

Certaines contraintes seront mises en texte, comme celles de ne pas revenir sur ce qui s'est écrit, d'accepter l'aléatoire, la fragmentation, la répétitivité.

Procédé d'expansion. Ne pas noter les minutes, ne pas revenir sur ce qui s'écrit : ajouter chaque semaine au détail de la rue de la gare à Révigny. Accepter que ce texte, qu'on va reprendre tout l'hiver de semaine en semaine, commence de façon arbitraire après l'arrêt d'Épernay, et qu'on revienne selon la seule persistance rétinienne, la surcharge de ce qui s'accumule, [...] Ne pas relire, accumuler seulement ces notations d'instant, puisque le même train, de jeudi à jeudi, en permettra la répétition, que ne changeront, mais lentement, que le cycle perceptible des saisons et la lumière (Bon 2000 : 12).

Très peu d'hommes, dans ce paysage essentiellement industriel, que la vitesse du train ne permettrait d'ailleurs point d'observer. Mais partout les traces de l'activité humaine, le paysage construit, la géométrie des lignes, les cimetières, toute la France provinciale comme une enfilade de cimetières, de garages, de parkings, d'usines modernes où vétustes, d'escaliers de secours conduisant à des étages vides, paysage de fer et de ciment. Le rêve fugitif de faire un jour le voyage en voiture, de face.

Variations de récit sur réel répété à l'identique, et pousser cela à bout, et rien d'autre même au récit que ces images, rue qui s'en va en tournant, encore ces maisons aux angles trop droits, encore un garage et des immeubles, et toujours cette manière qu'a le pays de laisser ceux du train le regarder par son derrière (Bon 2000 : 50).

La Marne encore, bâtiments désaffectés : d'anciens bureaux de parpaings et maintenant plus de vitres, une enceinte quand même close mais portail ouvert et rouillé, puis des gravats, tas provenant de démolitions, le tout une tache vaguement blanche, qu'on longe un instant (Bon 2000 : 33).

Le texte est parsemé de nombreuses réminiscences et hommages littéraires, mais aussi picturaux à Jackson Pollock, à Kafka, à Faulkner, à Perec : le narrateur souligne ainsi le W de l'enseigne de Daewoo se découpant longtemps pendant de la flèche d'une grue dans le ciel de la Lorraine, que ne découpent que les hauts fourneaux à jamais morts et indémontables des aciéries.

Un instant il n'était donc plus resté que la lettre W, mais ce W géant, hommage à un auteur qui m'est cher et aux financiers tripatouilleurs de Daewoo, n'était rien (j'ai photographié, mais de loin on ne voit pas vraiment bien), enfin l'encadrement de

cornière presque invisible sur le haut du fronton bleu tout plat et maintenant vide, lui aussi soulevé par la flèche de la grue. Et trois hommes eux aussi de bleu sous casque jaune qui se détachaient dans le ciel : l'usine ce matin-là avait perdu son nom (Bon 2004 : 78).

De longues réflexions plus loin sur la meilleure manière de noter, de fixer cet instant déclencheur (poésie, théâtre ou photographie ?), et sur tout ce que soulève cette image insoutenable, sur ce qui la rend insoutenable et la réponse enfin trouvée au hasard d'un rapport sur le licenciement de cinq cents ouvrières par Levis : « divorces, suicides et prolifération des cancers ». Hantise de cet inventaire de la mort, pas moins de trois fois répété dans le texte.

Quoi en penser, comment lire froidement. Et comment ne pas se souvenir sans trouble de cette mention discrète, « divorce, suicides et prolifération des cancers », quand on vous dit à Uckange ou Fameck la disparition avant-hier d'une femme qui avait travaillé à Daewoo. [...] Et c'est cela qu'on demanderait à nos quatre actrices à dire, contre l'effacement même ? (Bon 2004 : 83)

Revenant à la question des parentés littéraires, hommage est rendu à Pierre Bergounioux, au détour d'un entretien à Fameck, le narrateur étant surpris par la syntaxe « infiniment précise » d'une ouvrière, celle de Géraldine Roux :

« Et pourquoi vous rigolez, encore ? »
Ce n'était pas de ma faute : c'était sa ressemblance, une manière de mettre les mots, de vous regarder et de bouger, qui me faisait invariablement penser à mon plus que meilleur ami, Pierre Bergounioux. C'est bizarre, cette sensation de sosie, quand rien ne les rapprochait, elle et lui. Moi, je le lui disais, mais qu'est-ce qu'elle pouvait en répondre : « Si vous me dites que c'est quelqu'un de bien, votre Bergounioux... » (Bon 2004 : 89).

De Bergounioux, Bon emprunte ce style pauvre qui est avant tout le style du pauvre, tourné toujours vers le pauvre dans un élan de transativité. (Je ne mentionne qu'accessoirement ici que Pierre Bergounioux est aussi un sculpteur de la ferraille de récupération.) Lisons encore cette longue citation :

(cette fois-là relisant Bergounioux : « Les choses de jadis, les jours enfuis s'attardent aux lisières de la ville et de la vie, dans les décharges, sur les casses... La ferraille, enfin, participe au suprême degré de la substance étendue, elle affiche franchement des arêtes tranchantes, une densité voisine de 8, une ténacité à toute épreuve... Je me sens proche, en imagination, de cette tribu du Gabon, les Bakota, qu'on voit circuler, en file indienne, dans la pénombre de la forêt, portant sur le dos, dans des paniers coiffés de bizarres reliquaires en cuivre, les restes soigneusement récurés de leurs ancêtres » et la phrase qui allait si bien avec l'image processionnaire du train au long des casses on l'avait recopiée dans le carnet noir avec le reste) (Bon 2000 : 51).

Cette nostalgie de la machine n'est cependant nullement le regret du *temps de la machine*. Car la machine, si elle est exploitée de l'homme, savoir-faire, victoire sur la matière, est aussi synonyme d'exploitation de la classe ouvrière, menace, accident

du travail, épuisement. Une angoisse sourde émane partout de ces évocations de la condition ouvrière pendant les trente glorieuses, et un peu plus, celle de la hantise de la blessure, celle de la mort, du sang qui gicle, de la chair qui s'ouvre, de mains agrippées, arrachées, des brûlures à l'acide, des silicoses pulmonaires. L'expressivité se densifie ici par un matériel autobiographique, car François Bon fut en effet intérimaire en soudage. Mais si, comme l'observe Dominique Viart, une valorisation de l'excellence ouvrière s'affirme dans l'œuvre de François Bon, nous soulignerons surtout ici la violence de cette condition, qui la fait comparer à la violence des guerres et celle des camps.

La meuleuse à air comprimé et la baladeuse qu'on m'avait données à Spay dans la Sarthe, en intérim, pour enlever la rouille au fond d'une cuve de douze mètres de long, deux mètres de diamètre, où il faisait trente-cinq degrés et pendue à mètres du sol, ça avait duré trois jours à dix heures par jour (Bon 1993 : 23).

Ou plus loin encore :

Reste, dans le sous-sol bétonné sous verrière, la sensation de l'humanité vue depuis ses chaudières, et la propre idée de soi, dans le four, le corps au bout du piqueur : pareil agrandissement de détail possible pour chaque semaine, chaque taule et chaque outil du monde disparu des machines et cette fois qu'à Longwy un an avant j'avais d'un coup ripé de clé à molette claqué mes lunettes, l'œil était blessé (Bon 1993 : 49).

Mais la rouille reste essentiellement la trace de la machine, carcasse, sépulture, relique d'une grandeur disparue et regrettée, celle de la puissance, je dirais ici de la *souveraineté* de l'homme créateur. En témoignent de longues descriptions des outils jadis utilisés, de leur force, de leur beauté. Pour Viart, « c'est l'histoire matérielle perdue de l'humanité occidentale qui tente de s'y configurer » (Viart 2008 : 89), l'attachement aux objets manufacturés, à l'histoire ouvrière que ces objets racontent. De nombreux marquages autobiographiques de ce lien de l'homme à la machine, à ses propres machines, qui ont été mises à sa disposition mais qui lui sont devenues propres, tel le destrier du chevalier :

(périodes plus tard qu'on ne compterait même plus les envols et toujours une usine au bout, nos mêmes machines à souder par faisceaux d'électrons qu'on découvrait comme un vieil animal domestique dont on flattait le flanc chaud de la pompe à vide, dont on vérifiait en ouvrant les armoires de commande le son habituel des contacts) (Bon 2000 : 53).

Nostalgie et deuil inspiré par la vision fugitive chaque jeudi, d'une tige de fonte abandonnée dans l'herbe à côté d'une porte d'écluse qui ne s'ouvre plus jamais, car aucun bateau ne passe plus sur cette rivière. Le linge étendu à côté témoigne encore de la persistance de la vie, mais l'attention est retenue à la manière de Perec, sur *l'infraordinaire* de cette tige de fonte rouillée, couchée dans l'herbe, qui a le pouvoir exceptionnel d'évoquer les « usines mortes ».

Les usines mortes qu'on a vues plus tôt avaient fonction de les forger, elles et ses pareilles, les tiges, treuils, rambardes et manivelles. L'eau demeure, et le linge. Quelque chose s'est séparé. On en est encore, chaque jeudi, le témoin. La nouvelle ligne de train, enfin plus rapide, bientôt passera droit, il n'y aura plus que deux gares et quelques parkings. On sera nous-mêmes dispensés de constater l'abandon (Bon 2000 : 89).

Pour Alexandre Gefen, il y aurait une part d'idéalisation dans cette posture du « dernier témoin d'un monde qui va disparaître » (Gefen 2017 : 190). Mais peut-on être dispensé de voir ? De constituer l'espace en *paysage*, à partir de cette géométrie du vestige (Westphal 2007 : 24) ?

Nous terminerons ce parcours par l'évocation du pont transbordeur de Marseille et de l'élan patriotique et nostalgique des marseillais envers leur pont à transbordeur, surplombant la baie du vieux port de 1905 jusqu'à sa destruction partielle par les Allemands en 1944. Ces immenses installations, véritables prouesses techniques du début du XX^e siècle ont perdu leur importance par la disparition des voiliers, mais furent adulées par le modernisme et les avant-gardes de l'entre deux guerres. Si *Le pont transbordeur de Marseille*, immortalisé par les photographies de Man Ray ou de László Moholy-Nagy suscite encore aujourd'hui des rêves réparateurs – une étude vient d'être lancée pour sa reconstruction dans le vieux port, idée quelque peu fantaisiste pour les coûts faramineux et le peu d'utilité – et retient l'attention de François Bon, d'Olivier Lugon et de Philippe Simay, qui lui consacrent un volume paru en 2013, c'est justement aussi par l'idée insoutenable de sa destruction.

Mais les trois auteurs donnent trois textes fort différents à propos du cliché de Moholy-Nagy. Olivier Lugon, en historien de l'art et spécialiste de l'histoire de la photographie évoque sa composition graphique et analyse « la densité culturelle et historique » de son réseau de ligne métallique. Philippe Simay, spécialiste du Bauhaus célèbre dans ce cliché la photographie moderne, « instance de remémoration de l'expérience vécue » qui « restitue à la vision moderne l'historicité qui lui manquait » (Bon, Lugon et Simay 2013 : 50). François Bon retrace ici toute une histoire des ponts, qui rejoint bien sûr une mythologie des passeurs, avant de porter une attention particulière à cette épopée des ponts transbordeurs. C'est le triomphe du fer, « forgé, soudé, riveté, boulonné », du fer qui est « souple et élastique, comme le bois, moins compressible que lui, mais plus étirable que lui », du fer que cette dernière qualité va élire parmi tous les matériaux de construction « à s'élever au-dessus des affaires humaines » (Bon, Lugon et Simay 2013 : 59).

UNIVERSITÉ EÖTVÖS LORÁND DE BUDAPEST
maître de conférences HDR
 horvath.krisztina@btk.elte.hu

BIBLIOGRAPHIE

- BON, François (1993). *Temps machine*, Lagrasse : Éditions Verdier.
- BON, François (2000). *Paysage fer*, Lagrasse : Éditions Verdier.
- BON, François (2004). *Daewoo*, Paris : Fayard.
- BON, François, Olivier LUGON et Philippe SIMAY (2013). *Le pont transbordeur de Marseille*, Paris : Éditions Ophrys.
- COLLOT, Michel (2005). *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris : Corti.
- GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti.
- JAMES Alison et Dominique VIART (dir.) (2019). « Littératures de terrain », *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 18, [En ligne] <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/> 28. Consulté le 27 juillet 2021.
- RICHER, Éric (2018). *La rouille*, Paris : Les Éditions de l'Ogre.
- VIART, Dominique (2005). Les « fictions critiques » de la littérature contemporaine / *Daewoo* de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p., *Spirale*, (201), 10–11, [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/18724ac>. Consulté le 27 juillet 2021.
- VIART, Dominique (2008). *François Bon, Étude de l'œuvre*, Paris : Bordas.
- WALTER, Philippe (2004). *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Paris : Imago.
- WESTPHAL, Bertrand (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Éditions de Minuit.